

Revista El Anzuelo

Educación
e Investigación
en Artes Escénicas

Año 6 | Número 8 | 2024

Primeras clases
Territorios escolares
Un recorrido
Entrevistas
Formación superior
Recursos didácticos
Reseñas
Investigación

Ilustraciones

Victoria Vanni
Separadores

Rafael Landea
Tapa y separadores

ISSN 2683-8656

**Edulp**

Industrias
culturales



ANZUELO

EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Coeditan



Apoya



RED NACIONAL DE PROFESORES DE TEATRO

Acompañan



EQUIPO EDITORIAL

Mariana del Marmol
Víctor Galestok
Pilar Manitta
Noelia Pereyra Chaves
Mariana Sáez
Gabriela Witencamps

ILUSTRACIONES

Victoria Vanni
Rafael Landea

DISEÑO

Julieta Lloret



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
48 N. 551-599 4 piso / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644-7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISSN 2683-8656
 2024 - Edulp

Índice

Editorial

Sonamos pese a todo7

Primeras Clases

El teatro que nos juntó13

*Por Rocío Zubaran, Giuliano Cabrino, Pilar Manitta, Diego Bezzi
y Camila Paz Ballestero*

Territorios escolares

Investigar siendo actriz y docente: hacerle lugar a la experiencia20

Por Pilar Manitta

Un recorrido

Omar Sánchez.....25

Por Mariana del Mármol

Entrevistas

“Cuando se hace teatro se están moviendo los hilos de algo
que no se sabe bien qué es”30

Entrevista a Omar Sánchez.

Por Mariana del Mármol

Nuevos desafíos para la Dirección de Educación Artística
de la Provincia de Buenos Aires37

Entrevista a la directora, Profesora Silvana Nicolini.

Por Víctor Galestok

Formación superior

Pensar la Investigación en artes en Institutos de Formación Artística Terciarios.

Algunas líneas para el desarrollo de los Proyectos de Investigación

Escénica de los Terceros años de la Tecnicatura en Actuación de la Escuela
de Teatro de La Plata 48
Por Jefatura de área de la Tecnicatura de Actuación de la ETLP (2024)

Formación docente en teatro: ¿Cómo se vincula la reflexión
de la práctica de los formadores de profesores de teatro
con el perfil del egresado? 54
Por Melina Muzzio

Recursos didácticos

Ser o no ser...esa es la cuestión. Formación Docente59
Por Gaby Díaz, Florencia Urdaniz y Noelia Pereyra Chaves

Reseñas

Fiesta Provincial de Teatro de Mendoza 2023: Teatro es Democracia66
Por Gabriela Witencamps

Dramatiza Pergamino 2023. 2º Encuentro Provincial
de Profesores de Teatro69
Por Gabriela Witencamps

18º Edición del Festival de Teatro de Rafaela. El crecimiento de la ciudad
en la apuesta cultural.....71
Por Gabriela Witencamps

Reseña del libro "Estrategias de poder en el cuerpo del actor-bailarín",
de María José Sesma76
Por Aldo Pricco

Investigación

Teatro maquinaria-Teatro organismo. ¿Es el espectáculo máquina
un ejercicio de colonialidad?82
Por Fabián Castellani

Convocatoria88



Victoria Vanni

Sonamos pese a todo

Editar, sostener una revista digital de educación e investigación en artes escénicas es hoy, como tantas actividades colectivas y en relación a la cultura, una decisión política de intervención en el mundo de la creación educativa a través del arte.

A partir de reuniones que buscan siempre batallar contra la falta de tiempo que genera el ritmo de vida actual y sus múltiples actividades, el grupo que edita la revista transforma los materiales recibidos para cada número en una mirada activa sobre el quehacer de las artes escénicas en la educación de la región y ampliando a lo que ocurre en diferentes ámbitos educativos y geografías diversas. Durante el período de armado de este número, este grupo de trabajo se amplió sumando a tres nuevas compañeras que llenaron de ideas y energía renovada esta tarea. Verán su huella en varias notas de esta revistas y en su movimiento en las redes. Estamos muy contentos de que sean ya parte del equipo de El Anzuelo.

El ataque premeditado a la cultura nos pone en alerta y vuelve necesario abocarnos con más fuerza en la producción de contenidos que reflejen, que compartan lo valioso que se produce en nuestros territorios y a los que hay que difundir, empoderar y estimular para que se escriba lo que pasa en las aulas, en los escenarios y lugares diversos.

Queremos aclarar que hubo un espacio de tiempo que postergó algunas publicaciones entregadas hace ya un tiempo y serán incluidas en el número 8, esto ocurrió por la edición de un número especial dedicado a la Artista y Docente Alicia Duran “ Dossier Pedagogía del amor o el legado de una pedagoga artista” que invitamos a seguir visitando y recorriendo

<https://revistas.unlp.edu.ar/anzuelo>

Damos la bienvenida a los lectores del número 8 de “El Anzuelo”. Deseamos que disfruten de su lectura y sea un estímulo para registrar las prácticas escénicas y educativas novedosas y darlas a conocer a la comunidad, “ Nadie sabe tanto como todos juntos”.

En la sección *Primeras Clases*, alumnxes egresados de la Escuela de Teatro de La Plata comparten relatos y recuerdos de lo que es transitar el famoso “ 1º año” de la formación de la carrera de Tecnicatura en Actuación. El aprendizaje en colectivo aparece como la experiencia más marcante, la grupalidad como eje central donde es posible compartir el deseo y la pulsión de “manijear” el quehacer teatral. Relatos que nos contagian sentimientos de miedos y frustraciones frente a un aprendizaje que no suele ser lineal y progresivo, de entusiasmo y felicidad en los pequeños y grandes avances como colectivo y sobre todo la posibilidad que da el teatro de crear y atrincherarse en grupo frente a todas las adversidades.

En *Territorios Escolares*, Pilar Manitta nos presenta su investigación, producto de un trabajo final en la Especialización de Lenguajes Artísticos. “Investigar siendo actriz y docente: Hacerle lugar a la experiencia” nos invita a pensar sobre que es hacer teatro en la escuela

desde un abordaje focalizado en las experiencias situadas de profesores de Teatro en escuelas primarias y secundarias de la ciudad de La Plata. Frente a la pregunta sobre el lugar del cuerpo en los procesos de enseñanza y las dificultades para aproximarse a lo teatral en el contexto áulico actual, las nuevas formas del deseo propias del territorio escolar surgen como posibles estrategias para posibilitar la experimentación, los cruces, la prueba, la acumulación, algo de eso se va construyendo y emergen, tanto en lxs estudiantes como en lxs docentes.

A continuación abrimos en este número un espacio para rendir homenaje al queridísimo Omar Sanchez. A partir del registro de una conversación con él que tuvo lugar hace más de diez años construimos dos notas para volver a encontrarnos con su historia, con sus pensamientos, con su voz.

La primera de estas notas toma la forma de *Un recorrido*, una sección que nos acompañó durante las primeras ediciones de El Anzuelo y que busca reseñar el recorrido formativo de referentes y maestros/as de nuestra comunidad teatral local. En esta ocasión recorreremos los pasos que llevaron a Omar a encontrarse con el teatro, los espacios formativos y docentes que le fueron abriendo nuevas perspectivas sobre lo corporal, su salida al ruedo en los años '80, su participación en festivales internacionales, para llegar a la fundamental huella que dejó tanto en espacios independientes como públicos de nuestra ciudad, incluyendo nuestra querida Escuela de Teatro, que habitó desde diferentes roles a lo largo de 30 años de su vida.

La siguiente nota homenaje a Omar mantiene su forma original, la de una conversación, y se integra en este número en la sección *Entrevistas*. Nos comparte sus impresiones, su lectura sobre el teatro platense, los cambios que pudo observar a través de los años, su idea sobre los vínculos entre estudiantes y docentes, su percepción sobre la cuestión de los públicos. Y nos habla de la potencia política del teatro, volviendo siempre a los '80 y a la posdictadura como etapa fundamental y momento (re)fundacional de la historia teatral de nuestro país y nuestra ciudad.

En esta misma sección nos acercamos a conversar con Silvana Nicolini, recientemente nombrada directora de Educación Artística, sobre los desafíos que enfrenta su gestión y las perspectivas y propuestas para abordarlos. Un diálogo con quien tiene la responsabilidad de dirigir la educación artística en la provincia de Buenos Aires, un mundo educativo

vasto y complejo que abarca varios niveles educativos, modalidades y lenguajes. La entrevista se realizó en su oficina, en la Torre 1, piso 11, un espacio rodeado de obras plásticas bi y tridimensionales producidas en las Escuelas Artísticas y en instituciones de los diversos niveles.

En la sección *Formación superior*, el trabajo "Pensar la Investigación en artes en Institutos de Formación Artística Terciarios. Algunas líneas para el desarrollo de los Proyectos de Investigación Escénica de los Terceros años de la Tecnicatura en Actuación de la Escuela de Teatro de La Plata." escrito desde la Jefatura de área de la Tecnicatura de Actuación de la ETLP (2024) es una invitación a reflexionar -desde la concepción del arte como campo de conocimiento- la formación de artistas investigadorxs, como sujetxs críticos y comprometidos con lo social y político, a partir de un posicionamiento respecto a la concepción del arte en el mundo contemporáneo. En este marco, este artículo presenta un documento que pretende ser una herramienta, un facilitador, una configuración de apoyo construida desde la pluralidad de conocimientos del equipo docente de los terceros años de la Tecnicatura en Actuación y la Jefatura de Área de la carrera de la Escuela de Teatro de La Plata.

Históricamente la Escuela Pública ha tenido que vivir resolviendo contingencias de diversa índole. Sabemos que no siempre ha habido políticas públicas que la sostengan y, que a pesar de haber sido tan vapuleada, quienes las habitamos cotidianamente, siempre hemos buscado, encontrar los modos de sostener los vínculos pedagógicos. Es en estos contextos de luchas históricas que el colectivo docente ha ido conformando su identidad como trabajadorxs intelectuales de la cultura y la educación. Esta vehemencia, casi como un defecto, ha sido una constante -por necesidad- de la escuela para garantizar -por derecho- el hecho educativo.

En "Ser o no ser...esa es la cuestión. Formación Docente" de Gabriela Díaz, Florencia Urdaniz y Noelia Pereyra Cháves en la sección *Recursos Didáctico se* les propone a lxs estudiantes de 1er año del Profesorado de Teatro, algunas herramientas teóricas para comenzar a pensar la construcción de la identidad profesional docente como un proceso histórico, colectivo y permanente, fundante de modos particulares de SER y ESTAR en la escuela. Nos parece importante que como docentes en formación inicial puedan reconocer en el TRABAJO una dimensión constitutiva y fundante de esa identi-

dad, producto de las luchas y conquistas de lxs colectivos docentes organizados a lo largo de la historia.

En la sección *Reseñas*, incluimos 3 textos sobre encuentros y festivales que se realizaron en 2023 y en los cuales participamos con El Anzuelo con la idea de difundir y expandir el campo de las Artes Escénicas a nivel nacional. En Mendoza se celebró la Fiesta Provincial de Teatro organizada por el Instituto Nacional del Teatro, bajo el lema - Teatro es Democracia- en conmemoración a los 40 años de la vuelta de la democracia. La programación incluyó 15 obras de diferentes géneros, de las cuales 3 fueron seleccionadas para la 37 ° edición del Festival Nacional de Teatro que se realizó en las provincias de La Rioja y Catamarca.

La red Dramatiza nos reunió una vez más en el 2° Encuentro Provincial de Buenos Aires en la ciudad de Pergamino con talleres, ponencias y obras de teatro para una audiencia de profesores y estudiantes de Teatro que llegaron de varios puntos de la provincia para fortalecer e intercambiar propuestas y metodologías en las distintas formas de pensar la pedagogía teatral

En Santa Fe, el Festival Nacional de Rafaela llegó a su 18° edición y la ciudad tuvo su fiesta con un total de 33 obras de varios puntos del país, de las cuales 8 fueron producciones rafaelinas. Dicha cantidad de obras en esta edición dejó en evidencia la fuerte impronta local, producto del crecimiento del festival todos estos años que continúa promoviendo las instancias de formación para la población con reconocidos artistas y el incentivo al acceso a la cultura a través de la selección de espectáculos de excelente calidad.

Por último en esta sección, compartimos la reseña del libro "Estrategias de poder en el cuerpo del actor-bailarín" de María Jose Sesma. Aldo Pricco analiza la preparación realizada por los actores-bailarines para poder abordar la escena. Allí, Pricco señala los distintos aspectos y aportes mediante los cuales este libro configura una mirada abierta, múltiple e inquisidora, y por los que resulta una valiosa contribución al campo de los estudios de las artes escénicas

Finalmente, en la sección *Investigación* Fabian Castellani, director y docente de la Facultad de Artes y Diseño (Universidad Nacional de Cuyo) nos comparte su trabajo "*Teatro maquinaria-Teatro organismo ¿Es el espectáculo máquina un ejercicio de colonialidad?*" donde expone los conceptos y posibles dicotomías entre un espectáculo *maquinaria* que se ajustaría a un pensamiento mecanicista y un espectáculo *organismo* a un pensamiento sistémico o complejo y desde una lectura abierta del paradigma que propone el pensamiento ambiental latinoamericano, se pregunta y nos pregunta: ¿Es el espectáculo maquinaria un ejercicio de colonialidad? ¿Nos permite el espectáculo organismo permear realidades más cercanas a nuestro contexto?.

MARIANA DEL MÁRMOL

Es licenciada en Antropología por la UNLP y doctora por la UBA. En su tesis doctoral estudió las construcciones de cuerpo y afectividad en los procesos de formación de actores y actrices en el teatro independiente platense. Actualmente indaga los procesos de trabajo y autogestión en ese mismo circuito. Ha participado como organizadora y expositora en diversos encuentros dedicados a la investigación sobre el cuerpo en las artes escénicas y performáticas. Es docente de Etnografía I en la carrera de Antropología de UNLP y de Metodología de la Investigación en Artes en el Profesorado en Danzas Folklóricas de la EDTA. Se ha formado en danza contemporánea, teatro y expresión corporal y ha participado de diversas actividades y proyectos vinculados a la creación y producción en artes escénicas.

VÍCTOR GALESTOK

Es actor y profesor egresado de la Escuela de Teatro de La Plata y de la Universidad de las Artes (UNA) Desarrolla actividades de investigación en Educación Teatral. Escritor de los diseños curriculares de educación secundaria básica/teatro DGC y E. Coordinador para la escritura de núcleos de aprendizaje prioritarios (NAP) y marcos de referencia educación artística, Ministerio de Educación de la Nación. Es docente en el profesorado de Teatro en la UNA en la cátedra de Juegos Teatrales. Se desempeñó como Supervisor de Educación Artística y Asesor de la Dirección de Concursos de la Dirección General de Cultura y Escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Referente de la Red Nacional de Profesores de Teatro "Dramatiza".

PILAR MANITTA

Actriz y docente de Teatro egresada de la Escuela de Teatro de La Plata.

Actualmente dicta clases en escuelas secundarias, talleres para infancias y forma parte de la cátedra de Práctica Docente I de la ETLP como docente generalista.

Se formó en dirección teatral, dramaturgia y danza contact-improvisación en La Plata y CABA. Desde el año 2014 hasta la fecha es miembro del Colectivo Rústico donde desarrolla su labor como actriz, participando en diferentes producciones.

Se encuentra cursando una Diplomatura en Gestión Educativa en la FLACSO y finalizando la Especialización en Lenguajes Artísticos en la Facultad de Artes de la UNLP.

NOELIA PEREYRA CHAVES

Actriz y Profesora de Teatro. Nace en Neuquén. Se forma académicamente en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza. Actualmente investiga sobre pedagogía artística y el arte como trabajo (Infod, ETLP, EDCLP). Ha participado en producciones Independientes y oficiales como actriz/performer y música, tomó clases y talleres con diversos profesorxs tanto en el perfeccionamiento e investigación de Teatro, Danza, Performance y Circo, así como Capacitaciones Docentes Pedagógicas de manera permanente. Se ha desempeñado como docente de Teatro en educación Primaria, Secundaria y Educación Estética en el distrito de La Plata. En el nivel Superior es profesora de las cátedras de Metodología de la Investigación en Arte para el Profesorado de Expresión Corporal en la EDCLP, Profesora de la práctica docente del profesorado de Teatro de la ETLP, Análisis de la Literatura Dramática II y Análisis del espectáculo en la Tecnicatura en Actuación. Se desempeña como Jefa de área en la ETLP. Es estudiante de la FDA de la UNLP en la Carrera de Grado Música Popular y Doctoranda del Posgrado Doctorado en Arte.

MARIANA SÁEZ

Es bailarina y antropóloga. Desarrolla actividades de investigación, creación, gestión y docencia en el campo de las artes escénicas. Formada en Danza Clásica y Danza Contemporánea en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, y como licenciada y doctora en Antropología (UNLP-UBA), actualmente se desempeña como becaria posdoctoral del CONICET y es docente en las cátedras de Etnografía (FCNyM-UNLP), Trabajo Corporal (FDA-UNLP) y Metodología de la Investigación en Artes (Escuela de Teatro de La Plata). Integra las compañías Aula 20 (FDA-UNLP) y Proyecto en Bruto. Es parte del equipo organizador del festival DANZAFUERA, el ECART y el Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas.

GABRIELA WITENCAMPS

Actriz y profesora de teatro egresada de la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Realizó trabajos actorales y se desempeñó como docente en escuelas primarias en la ciudad de La Plata. Ayudante de cátedra en la materia Metodología de la Investigación en Artes en la carrera de Profesorado de Teatro en la ETLP (2019-2021). Colaboró como productora y conductora en el Proyecto de Periodismo en Artes Escénicas “El Vodevil”, programa radial emitido en Radio Universidad FM 107.5 hasta 2019. Participó como columnista de Artes Escénicas en los programas “Rápido y Mal” y “Vamos Viendo” en la misma emisora. Invitada a varios festivales nacionales e internacionales como asistente de prensa entre ellos Aúra, Festival de Artes Escénicas (La Plata, 2016-2017), Convención de Circo y Artes del Palo (La Plata, 2016 y 2017), 1ª Convención Nacional de Circo (Rosario, 2018), Festival Nacional de Teatro de Rafaela (Santa Fe, 2018-2019), Festival Provincial de Teatro de Pergamino (Buenos Aires, 2018), Encuentro de Biomecánica (Mendoza, 2019), Janeiro de Grandes Espectáculos (Recife, Brasil 2019), Festival de Teatro de Las Oprimidas (Río de Janeiro, 2022), Festival Provincial de Teatro de Mendoza (2022). Actualmente reside en Bahía, Brasil donde desarrolla una investigación sobre danzas afro brasileras y técnicas de entrenamiento actoral desde una perspectiva decolonial.

ILUSTRADORES**VICTORIA VANNI**

Nací en el exilio en Río de Janeiro el 30 de marzo de 1977. Actualmente vivo en La Plata donde estudié y me recibí de Profesora y Lic. en Artes Plásticas con especialización en Dibujo. Desde hace cinco años vengo trabajando distintos proyectos sobre el exilio, produciendo obra individual y colectiva. A través de escritos, ilustraciones y fanzines cuento mi vivencia y la de mi familia en el exilio.

RAFAEL LANDEA

Es licenciado en Artes Plásticas graduado en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. En el año 2011 recibió un subsidio otorgado por San Francisco Arts Commission para la producción de la instalación Maps of Silence; que se exhibió en el Exploratorium Museum of Art, Science and Human Perception y que luego formó parte de los proyectos promocionados por Our Radar; Creative Capital New York. Algunas exhibiciones individuales incluyen Grace Cathedral Gallery 1055, San Francisco, CA, Museo Malvinas en el ex predio de la ESMA, Museo de Arte y Memoria, La Plata, Argentina y Galería Archimboldo en Buenos Aires, Argentina. Algunas de las más destacadas exhibiciones colectivas incluyen Performance; en Gensler Design, Glass Door Gallery, en San Francisco, CA. Sus trabajos están incluidos en colecciones públicas y privadas y han sido exhibidos en varios países incluyendo EE.UU., Italia, País Vasco, Chile, Brasil y Cuba. También trabajó en ilustración, diseño de escenografía para grupos independientes y realización de escenografía para producciones comerciales, cine y publicidad. Como muralista, su último trabajo fue subvencionado por Artery Project y la Ciudad de San Francisco; también trabajó en los últimos dos años en colaboraciones en Torino y Genova, Italia. En el 2017 presentó “1930” instalación en el Museo del Holocausto de Buenos Aires y realizó dos murales en la ciudad de La Plata: Facultad de Arquitectura UNLP y Biblioteca del Colegio de Abogados La Plata.



El teatro que nos juntó

Grupalidad, ensayos, cuerpo, actuación. La vuelta a casa, la vereda del anexo. La inundación. El tiempo en el que fuimos *primero turno noche*.

Compartimos nuestros textos por un grupo de WhatsApp. “Amiga, me pusiste rocio rubaran”. Nos reímos. Jiuli manda fotos. Estábamos jóvenes, divertidos, amuchades.

Pasaron más de diez años y escribimos sobre nuestras Primeras Clases, allá por el 2013 en la Escuela de Teatro de La Plata. En los textos se repiten palabras como huellas, revoluciones personales y aprendizajes grupales.

En tiempos de individualismo, crueldad y mercado, reivindicamos al teatro y a la construcción colectiva del saber y del estar; defendemos a la educación artística, pública, gratuita y de calidad que nos reunió.

El teatro agrupa, cuenta, milita y salva por Rocío Zubarán

Corría el año 2013. Si tenía certeza de algo es que no iba a ser opacado en lo absoluto. La inundación se había llevado todo pero había dejado lo más importante: las ganas de actuar. Recuerdo caminar subiendo las escaleras de la sede de 2 y 49 con decisión. “Chicos, está sobrepasado el cupo”. Cada año solía pasar lo mismo en la cátedra de Juan Pablo. Todos estábamos en silencio. Por dentro pensaba que de ahí no me movían.

La clase arrancó probando ritmos al caminar. “Siento el deseo, frunzo las zonas bajas, me paro como un boxeador. Me río, me río mucho, me río como un vampiro. Elijo un punto y voy.” Afuera se escuchaban las peleas de los trapitos, los colectivos que pasaban, las risas de los otros alumnos, pero nada de eso irrumpía el clima que se generaba en el aula de teatro del segundo piso. “Me miro a los ojos. Tiempo. Escarbo en la profundidad de la mirada del otro, ¿en cuántos niveles sensitivos puedo estar?”

Recuerdo las tensiones de esos cuerpos tirados en el piso al final de una clase, intentando bajar después de tanta adrenalina.

En tu segundo año de carrera creés que hasta el mismísimo Marlon Brandon querría compartir escena con vos. Spoiler alert: cuando terminas, te das cuenta de que tenés más dudas que certezas. El teatro agrupa, cuenta, milita y salva.

Prefiero perder con mis amigos, que ganar con los indeseables

por **Jiuliano Cabrino**

Siempre fui una persona impulsiva, reflexionando poco las cosas y tomando decisiones rápidas y abruptas. A mí favor, siento que en las importantes tomé la mejor decisión, pero a veces entender esa decisión me llevaba tiempo.

Me vine a vivir a La Plata en busca de otro Jiuliano, y me encontré a Jiuli, en la Escuela de Teatro. Mis dos primeros años fueron un sacudón enorme a mí pasado, a mí cuerpo, viviendo un éxtasis diario en cada clase gracias a mis compañeros y docentes. Siempre fui más del hacer y poco del estar, y esa ficha me cae cuando Juan Pablo Thomas en primer año me dice: “Entre errores y aciertos siempre intentaste, y en el último día entendiste de que se trata esto. El año que viene Alicia te va a disfrutar y vos también vas a poder disfrutar del teatro.” Y no se equivocó.

De mí primera clase volví caminando a casa, 20 cuadras a las 12 de la noche, llorando de alegría, hablando por teléfono con mi vieja diciéndole que encontré la felicidad... No me equivoqué.

Gran responsable de este recorrido fue la grupalidad, las amistades que construimos. Recuerdo horas de charla, de estudio, de ensayo, de cenas y vino, de ensayo y vino, del frío del tren y el calor humano de las aulas. Y desde un principio entendí que la clave está ahí, en los vínculos que forjamos, y que después se ve qué roles ocupamos o de qué trata la obra que construimos. Esa fue la gran enseñanza de Juan Pablo Thomas en el primer año.

“Prefiero perder con mis amigos, que ganar con los indeseables.”

Mi mundo estaba ahí

por **Pilar Manitta**

Habían pasado unos días de la inundación del 2 de abril. Mi casa, que además de llenarse de agua se tiñó de negro por el hollín (había quedado prendida una vela cuando salimos, ya con el agua por la cintura) todavía estaba destruida e íbamos acondicionándola junto a amigxs, familiares y vecinos. Desencajada, llegué a la Escuela de Teatro, a lo que sería mi primera clase de actuación. Me acuerdo de aquella ronda inicial en un aula del Anexo en donde Juan, quien iba a acompañarnos como docente durante ese año, habló de su casa también inundada, del bote del vecino, de su bebé de unos pocos meses, de los muertos que cada vez eran más. Su mirada conmovida y esas primeras clases de poner el cuerpo a pesar de todo, fue lo que inauguró un tiempo de trabajo, aprendizajes y grupalidad al mango.

Algunos llegábamos de la Escuela de Arte, otrxs de los diferentes turnos, otras volvían a cursar el primer año. Confluimos el gran *Primero Turno Noche* y al cabo de unas clases ya andábamos “haciendo puerta”, armando jodas, coordinando ensayos. Juan Pablo nos contagió rápidamente el entusiasmo y habilitó con generosidad su conocimiento sobre el teatro y algo más.

Me acuerdo un ejercicio en dónde buscando cierto registro de actuación para una escena, él que se había enterado que yo militaba en la Juventud Guevarista, se acercó y me susurró: “Es esa la mirada, son los ojos del Che...” Y entonces algo pasó. Mi mundo estaba ahí. De qué iba la escena no sé, pero no tenía que “sacarme” nada para actuar. Esa invitación a generar conexiones sensibles valorando lo singular de cada cuerpo, de cada imaginario, de cada experiencia fue un gesto y una enseñanza para siempre. Y que el mundo de unx es siempre un mundo compartido, signo y señal de una época, memoria e identidad, territorio común, potencia colectiva.

Primero turno noche fue grandioso porque estuvimos ahí, siendo junto a otros. Actuando mucho y cuidándonos. Una banda de amigxs que nos sentimos a salvo.

Todo era cuerpo, ir para adelante

por Diego “Pipin” Bezzi

Esas primeras clases me marcaron mucho. Fueron tan reveladoras a un punto tal que me encontré conmigo. Yo que andaba muy perdido, que no sabía quién era, lo que quería. Nada me llenaba o mejor dicho, me sentía vacío, sin un rumbo.

Cuando empecé a cursar Actuación en la Escuela de Teatro, en el primer año turno noche con Juan Pablo Thomas, supe que el camino era por ahí. Quería estar ahí. Terminaban las clases y quería que pase el tiempo rápido para volver. Me acuerdo que me iba en bicicleta, re manija, pensando en todos los ejercicios, en la información que me caía, en la potencia que generaba en el grupo y la energía que corría. Era alucinante. Llegaba a mi casa, me acostaba y no me podía dormir. Me quedo con muchas cosas de ese tiempo. Por nombrar algunas: la autonomía de la actuación, la libertad de pensar y la poética individual de cada actuante que es única.

Todo esto con el diario del lunes. Hoy lo pongo en palabras, pero en ese momento era todo cuerpo e ir para adelante.

Quizá también es parte de ese aprendizaje, que con el tiempo uno lo puede poner en palabras.

Primer y segundo 1°

por Camila Paz Ballesteros

Contra todo pronóstico de mi historial académico, durante el primer cuatrimestre en la Escuela de Teatro mis notas de las materias troncales de Actuación y Voz fueron tan bajas que los docentes me recomendaron recurrar las dos materias, por ende, debía también recurrar Movimiento, la tercera materia troncal. La avalancha de angustia e incertidumbre que esto me generó en su momento fue profunda, no solo a nivel personal, ya que había venido a estudiar a La Plata desde el interior y trabajaba a la par de la Escuela (con todo el estrés que eso conlleva), sino interpersonal: tenía que cambiar de grupo.

Entiendo que muchxs actuantes pueden trabajar desde la individualidad, independientemente del grupo en el que se encuentren, sea en la escuela o trabajando por fuera con un elenco. Armar grupo en teatro, para mí lo es todo, y eso fue lo más terrible de pensar en su momento: perder un grupo y cruzar los dedos para que el nuevo sea mínimamente aceptable. Por suerte, mi segundo grupo fue una experiencia hermosa y trascendental, que me llevo en el corazón para siempre. Hoy trataba de decidir de cuál primer año hablar y me di cuenta que no podía elegir uno de los dos, porque ambos en su conjunto fueron una experiencia completa de aprendizaje. Recursar fue clave para mi propio proceso. El tiempo es relativo, lo que alguien puede incorporar en un año a otro puede llevarle seis meses o cinco años. Y está perfecto. Obviamente en su momento no lo tomé así, pero ahora estamos con el diario del lunes. Camila del primer 1° subía a escena y se congelaba de terror. El silencio de lxs compañerxs espectadorxs era como un millón de dagas en mis oídos, se me ponía el estómago duro como piedra y no podía respirar. Era tan consciente de que estaba siendo observada que no podía meterme en el juego, tenía miedo de hacer algo mal o quedar expuesta y pasar vergüenza. En todas las clases me repetían que no se me escuchaba la voz y eso era imposible. Yo, el vozarrón más sonoro e insoportable de toda mi familia, tenía el volumen al mínimo y aunque en serio lo intentaba, no lograba subirlo. Cuando se definió que iba a repetir el año (solo habiendo cursado 4 meses) le pedí a Juan Pablo Thomas, nuestro profesor de actuación, si me dejaba continuar asistiendo a sus clases en modalidad de oyente, para seguir compartiendo el proceso con lxs que se habían

vuelto mis amigxs y familia. Por suerte no tuvo ningún problema y creo que eso fue fundamental para mí: seguía en el espacio en el que quería estar, en contacto con la rosca teatral, llevaba mi cuaderno y anotaba los ejercicios y mis propias reflexiones, veía como mis compañerxs avanzaban en sus procesos, como “metían goles” o estallaban en crisis, incluso alguna que otra vez hacía preguntas o daba alguna devolución, alentada por el mismo profesor. Ese segundo cuatrimestre me ayudó a comprender muchas cosas que no estaba pudiendo incorporar. Necesitaba frenar la pelota, observar, entender, acompañar, escuchar.

La Camila del segundo 1° andaba como pez en el agua. Cada ejercicio o improvisación que el año anterior habían significado bloqueos, pesadillas, angustias dolorosas -incluso la terrible pregunta de todo estudiante: ¿Habré elegido bien la carrera?-, ahora eran diversión absoluta. Mi voz por fin volvía a resonar, fuerte y segura como bocina de camión de bomberos. Tal vez lo imaginé, pero creo que ese año alguien me dijo que parecía brillar en escena. Elijo creer que fue real, porque así me sentía yo. Podría decir que todo esto fue solamente obra del tiempo, que cayeron los “veinte” que debían caer, que los melones se acomodaron en el carro o los patitos finalmente estaban en fila, pero quiero insistir en la importancia del grupo.

Mis compañerxs del segundo 1° superaron mis expectativas con creces. Cada clase era una fiesta de sentido. Las cuatro horas gloriosas de actuación no eran suficientes: teníamos que quedarnos rosqueando afuera de la escuela por horas hasta que se hacían las 2 de la mañana y había que volver a la realidad. Imagínense veinte personas de aspec-



to variopinto, en la esquina del Anexo hablando a los gritos, riendo a carcajadas, discutiendo sobre teatro con una seriedad ridícula, tocando la guitarra y gastando los pocos billetes en cerveza (ay, la juventud!). Incluso, varixs compañerxs de mi primer 1° comenzaron a sumarse y la ronda se hacía por momentos tan grande que no entrábamos en la vereda. Y como eso tampoco era suficiente, los fines de semana nos juntábamos en alguna casa para ensayar los trabajos de la escuela y crear nuevos. Alquimistas de la escena, buscábamos inventar códigos propios de improvisación y aprender dramaturgia para bajarlo todo al papel. Nos pasábamos libros de teoría teatral para luego debatirlos y comparar anotaciones, convencidos de haber descubierto oro. Y nadie puede decirnos que no fue así: de la mezcla de estos dos grupos salió lo que hoy conocemos como Colectivo Teatro Rústico. Pero ese es otro capítulo.



Cuando pienso en mi primer año todo esto se me viene a la mente. En particular porque fue la primera vez que me enfrenté a una frustración tan grande que parecía imposible de superar. No sólo lo superé, sino que vinieron cosas mejores y luego volvieron frustraciones similares y volví a salir adelante. Cuando unx empieza una carrera cree que la acumulación de conocimientos es progresiva y lineal. Bueno, pues no. Menos si hablamos de Teatro, porque hay una guía que podés encontrar en los libros, en las clases, en los profesores, pero hay otra que solo la podés encontrar adentro tuyo. Y en tus compañerxs. Si me piden que le dé un consejo a alguien que está empezando el primer año en una carrera de Teatro, solo podría decirle: abróchense los cinturones que va a haber turbulencia, pero la vista desde arriba es maravillosa.



ROCÍO ZUBARAN

Nació en Rawson, Chubut. Estudió actuación y se recibió de Actriz en la Escuela de Teatro de La Plata. Se formó y participó de varios talleres de actuación con docentes como Rosario Alfaro, Pollo Canevaro, Juan Pablo Thomas, entre otros. Fue integrante del Colectivo Teatro Rústico y participó en obras como *Sueño de una noche de verano* y *Sacco y Vanzetti*.

JULIANO CABRINO

Nació en 1990. Es actor, director y docente de teatro. Se recibió de la Tecnicatura en Actuación y el Profesorado de Teatro en la Escuela de Teatro de La Plata. Se formó con Ricardo Bartís, Mariano Saba y Mariano González. Actuó en más de 10 producciones y dirigió 2 obras ganadoras de certámenes y festivales. Realizó giras por 8 provincias desde el 2015, dando seminarios y funciones

PILAR MANITTA

Actriz y docente de Teatro egresada de la Escuela de Teatro de La Plata. Actualmente dicta clases en escuelas secundarias, talleres para infancias y forma parte de la cátedra de Práctica Docente I de la ETLP como docente generalista.

Se formó en dirección teatral, dramaturgia y danza contact-improvisación en La Plata y CABA. Desde el año 2014 hasta la fecha es miembro del Colectivo Rústico donde desarrolla su labor como actriz, participando en diferentes producciones y realizando giras nacionales.

Se encuentra cursando una Diplomatura en Gestión Educativa en la FLACSO y finalizando la Especialización en Lenguajes Artísticos en la Facultad de Artes de la UNLP.

DIEGO BEZZI

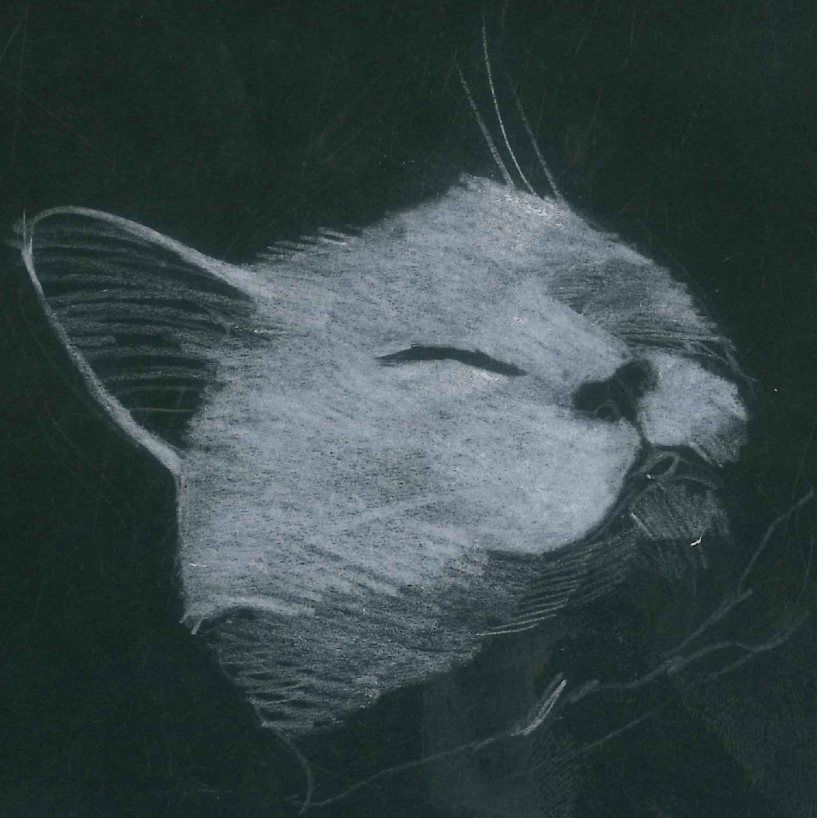
Actor. Egresado de la Escuela de Teatro de La Plata. Se formó en el Sportivo Teatral con Ricardo Bartis y Mariano Gonzalez, y con Juan Pablo Thomas, Guillermina Andrade, José Pollo Canevaro y Federico Aimeta. Trabajó como actor en las obras *Los pirañitas el lado oscuro de la revolución*, *Circo no está*, *Rieles de la patria*, *Triste campero*, entre otras. Dirigió *El bostezo* y trabajó como asistente técnico en la obra *Mala Madera* de Diego Cremonesi. Formó parte del grupo de trabajo y gestión de la sala platense Área Chica.

Trabajó y se formó con el Colectivo Teatro Rústico participando como actor y director en obras, dictando seminarios y realizando giras por el país. Formó parte como ayudante de la cátedra de Actuación II de la ETLP.

Filmó cortos para la carrera de cine de la Facultad de Artes de la ciudad de La Plata. Actualmente vive en la ciudad de Lincoln. Se encuentra dictando un taller de entrenamiento y producción teatral en GIDI y filmando una película local.

CAMILA PAZ BALLESTERO

Marplatense. Estudió actuación y se recibió de docente en la Escuela de Teatro de La Plata. Es Instructora de Yoga formada en el Sistema A.B.Y. (Asociación Bonaerense de Yoga) y da clases hace tres años. A lo largo de los últimos diez años ha participado en diferentes proyectos teatrales, tanto en el rol de actriz como de coordinadora/directora. Ha dado talleres para adultos de Introducción al Teatro y de creación de Monólogos. Entre otras ramas artísticas exploró la danza, así como la música y el canto en diferentes proyectos musicales. Además estudió Dramaturgia Teatral y escritura creativa.



Victoria Vanni

Investigar siendo actriz y docente: hacerle lugar a la experiencia

¿Qué es hacer teatro en la escuela?

Un abordaje desde las experiencias situadas de profesores de Teatro en escuelas primarias y secundarias de la ciudad de La Plata.

A comienzos del 2023 empecé a escribir el trabajo final de una Especialización en Lenguajes Artísticos. Balbuceando palabras como *deseo*, cuerpo escolar, *producción teatral*, *comunidad*, *quietud*, *movimiento*, *cuerpo poético*, *experiencia*, *subjetividad*, decidí investigar sobre el Teatro en la escuela.

Siendo el Teatro una disciplina que se incorporó a la educación obligatoria hace menos de dos décadas, muchas de las reflexiones e investigaciones en torno a la enseñanza teatral en las instituciones educativas giran en torno a su didáctica específica. Lxs docentes buscamos desesperadamente ejercicios que funcionen, juegos que se puedan adaptar a los formatos áulicos, a la cantidad de estudiantes, a los tiempos escolares. Bastan los grupos de whatsapp de profesores como prueba de ello, explotando de mensajes durante los primeros meses del año.

“Holasss, alguien tiene en mente una actividad para tres años?”

“Ey, podemos hacer un doc compartido donde hagamos lluvia de cosas, juegos, actividades que ya hicimos”

“Chicxs, ¿qué actividades les funcionaron con pre adolescentes? La mitad está subida a un pony y la otra mitad ni habla jajaja”

Durante los meses de clases, paso horas frente a los cuadernos y a los archivos de word donde armo las planificaciones. Secuencio clases, armo proyectos, pienso ejercicios (todos con sus respectivos Plan B). Merodeo entre lo deseable y lo posible.

¿Pero qué es lo deseable y qué es lo posible? ¿Qué queremos hacer los profesores de teatro en el aula? Bueno, probablemente queremos hacer teatro. Pero, ¿qué es hacer teatro en la escuela? ¿Qué expectativas tenemos cuando llegamos? ¿Cómo nos asociamos a ese nuevo territorio? Nosotrxs que venimos hablando el lenguaje del cuerpo, los sentidos, la acción, la presencia, la metáfora, lo forma, el juego, lo colectivo rápidamente nos vemos capturadxs por las planificaciones, los contenidos, la evaluación, los ejercicios “que funcionan”, la representación.

Un abismo se arma rápidamente entre el artista que desea y experimenta y el docente que busca recetas aplicables y eficientes.

¿Y cuándo es que algo funciona? ¿Cuáles son las verdaderas experiencias significativas dentro del aula? ¿En pos de qué armamos y desarmamos una estrategia de enseñanza? ¿Qué resultados estamos esperando? ¿Qué pistas podemos encontrar en medio del caos?

Tentada por la búsqueda de un lenguaje que pudiera contener a mi ser artista y mi ser docente empecé a escribir. Mariana, una de las directoras del Trabajo, me dio una pista fundamental: acudir a la experiencia. A la propia y a la de lxs colegas. Escuchar, observar, confiar en eso que está. Nos propusimos entonces realizar entrevistas a profesores de Teatro que se encontraran dando clases en instituciones públicas y privadas de la ciudad de La Plata y recuperar mis propias anotaciones docentes. El foco de la investigación estuvo puesto en la pregunta por el cuerpo y su lugar en los procesos de enseñanza, de interpretación y producción artístico-teatral en el espacio del aula.

*

*

*

Esther Trozzo (2016) dice que en un lugar en donde el cuerpo está obligado a estar disciplinado, el teatro trae el permiso para tener cuerpo en el aula. El teatro es arte aurático por excelencia y remite a un orden ancestral. No somos los mismos en reunión en tanto se establecen vínculos y afectaciones conviviales, algunos incluso no percibidos, que multiplican la afectación grupal (Dubatti, 2010). Pero tener cuerpo en el aula, movilizar el deseo, apostar al encuentro no es algo que ocurra sin que se activen temores, tensiones y padecimientos. Las diferentes violencias materiales y simbólicas que se viven en diversos sectores sociales, los discursos de odio que se validan y reproducen desde el Estado en la actualidad, el bullying y las distintas formas de disciplinamiento de la vida contemporánea -asociadas a su vez a los avances tecnológicos- impactan en la cotidianeidad escolar y afloran aún más cuando se invita a los cuerpos a abandonar un lugar pasivo y de mera obediencia. A lo largo del trabajo de investigación fuimos desarrollando el modo en que la noción de cuerpo como territorio de afectación, de encuentro y de producción poética atraviesa nuestras formas de producir teatralidad en la actualidad y adquiere una importancia fundamental en nuestra formación disciplinar. A su vez, la destotalización y el carácter “abierto” de la disciplina aparece como otra característica del teatro en estos tiempos. Al mismo tiempo, observamos también que al interior del campo educativo no parecieran estar claros algunos criterios, miradas o definiciones acerca del teatro, sus anclajes conceptuales y metodológicos. Es en este contexto y cargadxs de este bagaje de valores, orientaciones y lineamientos heterogéneos, que llegan lxs docentes a enseñar teatro a la escuela.

*

*

*

En un principio y luego de realizar las entrevistas, la primera sensación fue la de desazón. Las dificultades que lxs docentes mencionaban parecían capturarlo todo.

Entre ellas pudimos distinguir algunos núcleos o conjuntos de dificultades que se encuentran íntimamente vinculados entre sí pero que nos pareció productivo separar para poder analizar:

las vinculadas a lo *afectivo-vincular* y a todo lo que moviliza correr los cuerpos del lugar de quietud que suele otorgarles la escuela y convocarlos a un espacio de creación poética que pone en juego un conjunto de afectos que no siempre son primariamente positivos;

aquellas que tienen que ver con lo *espacial*, fundamentalmente con falta de espacios adecuados para el desarrollo de la clase de teatro (necesidad de trabajar en pasillos o dedicar tiempo a correr mesas y sillas) pero también las que surgen de lo que provoca en los estudiantes la salida a un espacio más abierto en el que hace falta generar nuevos acuerdos o con la interferencia de otros actores del ámbito escolar que atenta contra la creación de un clima propicio y un espacio seguro;

las que tienen que ver con lo *temporal*: las trayectorias discontinuas de algunos estudiantes, la carga horaria acotada de la asignatura y la presencia aislada de la materia lo largo de la trayectoria escolar, que dificultan la aproximación y familiaridad de los jóvenes con el lenguaje.

Al mismo tiempo, advertimos también que en los docentes entrevistados existe una comparación directa entre sus experiencias como actuantes -lo que ellos pasaron por el cuerpo a lo largo de su formación disciplinar o sus prácticas artísticas- y lo que sucede con sus estudiantes. La experiencia como actuantes pareciera actualizarse y muchas veces rige como parámetro, siendo este otro de los aspectos que influyen a la hora de reflexionar y valorar sus clases como fallidas o insuficientes. Si bien, en un primer momento, la referencia a las limitaciones nos parecía estar muy en primer plano, las aproximaciones sucesivas a los relatos docentes nos hicieron notar que allí también se hacía referencia a una serie de movimientos tácticos que evidenciaban múltiples zonas de posibilidad.

*

*

*

A partir de las entrevistas identificamos que los docentes elaboran diferentes estrategias para aproximarse a lo teatral en el contexto del aula.

Por un lado, la construcción de escenas más vinculadas al teatro convencional (teatro dramático) que privilegia los elementos de la estructura dramática y el “contar una historia”. Esto les permite “ordenar”, “cuidar el cuerpo” y lo encuentran más factible en un contexto como el áulico. Por otro lado, lo que ellos valoran como experiencias significativas suelen estar más asociadas a la construcción de proyectos de investigación que devienen en producciones, modos de aproximación al acontecimiento teatral por fuera del teatro más convencional y más ligadas a las formas del teatro liminal (teatro ciego, de teatro ritual, de estatuas vivientes, instalaciones, teatro de títeres, entre otros). Estas experiencias que los docentes recuperan no tienen que ver tanto con una puesta en juego de la corporalidad y afectividad ligada a su formación profesional como actuantes y vinculada a sus primeras expectativas, sino a la concreción de proyectos que suelen tener en común algunas características como la apertura a un público (espectadores que suelen ser otros miembros de la comunidad educativa y/o

familias), la articulación con otrxs docentes y/o entre niveles, la salida del espacio del aula lo que permite habitar y resignificar espacios comunes y la participación en proyectos institucionales o regionales.

*

*

*

Tanto en el germen como en el recorrido del trabajo estuvo presente la noción de *deseo*, disparando algunos interrogantes que tomaron distintas formas, que se fueron desplazando y que habilitaron nuevos hilos de donde tirar. ¿Qué relaciones se tejen entre el artista y el docente? ¿Cómo se pone en juego la propia experiencia del actuante a la hora de enseñar teatro? ¿Cómo activar el deseo de saber en nuestrxs estudiantes, que en el caso de nuestra disciplina está asociado a la voluntad de ser, de producir poiesis corporal y de existir junto a otrxs? ¿Es posible hacer teatro sin eso? ¿Es posible hacer teatro sin deseo? Si lxs estudiantes no eligieron el lenguaje, ¿no hay experiencia contundente o transformadora posible? Se vuelve indispensable estar atentxs a las pequeñas emergencias del deseo, amplificarlas, abandonar ideales que nos distancian del territorio que habitamos junto a nuestrxs estudiantes (que es geográfico, histórico, cultural y corporal), como también de las recetas tranquilizadoras que no nos conmueven y responden a un único canon. ¿Qué podemos enseñar si no tenemos ninguna pasión para compartir? O mejor dicho, ¿la vamos a dejar ir en el camino? Muchas de las experiencias que lxs docentes entrevistadxs han recuperado como significativas no responden a cumplir sus expectativas iniciales de trabajar la actuación con sus estudiantes, con cuerpos disponibles, deseantes, atentos, afectados, poéticos. Pero cuando aparece el diálogo con otrxs actores institucionales, los distintos modos de hacer en comunidad -tanto en el proceso de construir los proyectos como en los acontecimientos que se producen como resultante de estos procesos-, cuando aparece la experimentación, los cruces, la prueba, la acumulación, algo de eso se va construyendo y emergen -tanto en lxs estudiantes como en lxs docentes- nuevas formas del deseo propias del territorio escolar.

PILAR MANITTA

Actriz y docente de Teatro egresada de la Escuela de Teatro de La Plata.

Actualmente dicta clases en escuelas secundarias, talleres para infancias y forma parte de la cátedra de Práctica Docente I de la ETLP como docente generalista.

Se formó en dirección teatral, dramaturgia y danza contact-improvisación en La Plata y CABA. Desde el año 2014 hasta la fecha es miembro del Colectivo Rústico donde desarrolla su labor como actriz, participando en diferentes producciones y realizando giras nacionales.

Se encuentra cursando una Diplomatura en Gestión Educativa en la FLACSO y finalizando la Especialización en Lenguajes Artísticos en la Facultad de Artes de la UNLP.



Omar Sánchez



Omar cuenta que llegó a La Plata desde Tres Arroyos en el año 1975 para estudiar arquitectura. Dice que en ese momento era muy difícil decir que uno quería estudiar teatro, porque no estaba legitimado como profesión y eso resultaba complejo para una familia que confiaba más en las profesiones tradicionales y que tenía que costear los estudios de uno de sus integrantes. Cuenta que lo que le entusiasmaba de la arquitectura tenía que ver con una búsqueda más social, ligada al acceso a la vivienda, y sin embargo ese enfoque se perdió por completo en la carrera a partir del golpe del 76.

Relata que un día, yendo para la Facultad por calle 51, encontró un cartel que decía “Escuela de Teatro de La Plata”, se metió a ver qué era y se inscribió. Y que luego de dos años de hacer convivir las dos carreras, se quedó con el teatro para siempre.

Se recuerda a sí mismo como un flacucho alto, caminando inseguro, que encontró en la Escuela de Teatro un lugar diferente, con unas formas de aproximarse a la realidad distintas a las que había conocido en otros espacios y con propuestas y herramientas que cambiaron sustancialmente el vínculo con su cuerpo. Recuerda especialmente a Isabel Etcheverry como una de las docentes que más influyeron en su trabajo posterior como actor, director y docente, permitiéndole descubrir el cuerpo como forma de comunicación y como puerta de acceso a un mundo expresivo, metafórico, y simbólico riquísimo.

Otro docente que lo marcó fue Yirair Mossian, quien lo introdujo en el apasionante mundo de Chéjov. Recuerda que en sus clases, Mossian los conectaba con Chéjov con las estaciones, con el paso y las particularidades de cada una de las estaciones. Con “esos personajes rusos que vivían el paso del invierno, el verano, de la primavera” y a partir de ahí les proponía todo un trabajo de la piel, que les llevó a descubrir un montón de potencias que les aproximaron a un mundo perceptivo distinto.

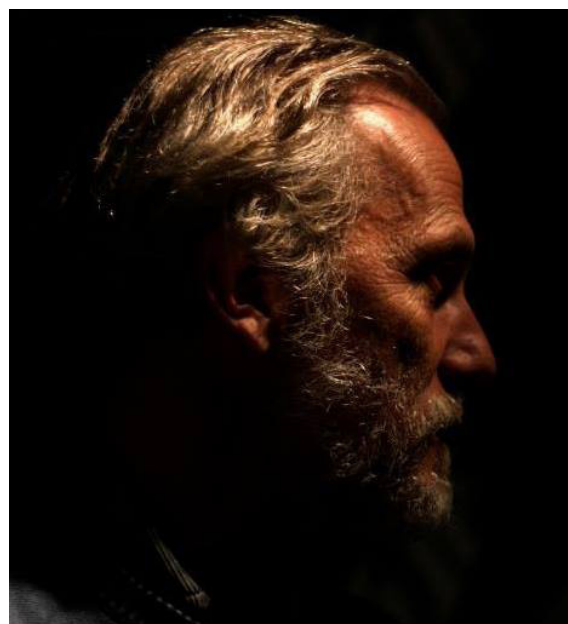
Pero no sólo sus docentes lo marcaron durante su formación, sino también sus pares. Entre ellos menciona especialmente a Nora Oneto, a quien Omar le propuso dirigirla en un unipersonal sobre *Fuenteovejuna*. Cuenta que ensayaron esta obra dos años seguidos cuatro horas por día en una piecita en la que corrían los muebles y que lograron todo un desarrollo expresivo del cuerpo. Eran los últimos tiempos de la dictadura y la obra contaba la historia de un pueblo que no estaba, que había desaparecido y que había que ir a buscarlo.

Habla de los 80 como una década muy interesante a nivel teatral. Marcada por la búsqueda de una expansión cultural y de una participación muy fuerte. Señala que en los 70 era tal la necesidad de denuncia que el teatro era “casi un panfleto político”, mientras que en los 80 aparece el desarrollo de un lenguaje propio, centrado en el trabajo del actor y con el cuerpo del actor. Una década dónde se contaron historias colectivas.

Además dice que fue la década en la que él “salió al ruedo”. Recuerda que viajaba mucho a la ciudad de Buenos Aires, donde participaba activamente de “la movida teatral” que allí se estaba gestando y donde compartió espacios con “las Gambas, con los Melli¹, con Bartís, con

¹ Se refiere a las *Gambas al ajillo*, grupo humorístico formado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás y Laura Markert, y al dúo *los melli*, formado por Damian Dreizik y Carlos Belloso. Dos de las propuestas que emergieron del Parakultural, un centro artístico multidisciplinario que entre mediados de los '80 y principios de los '90 se convirtió en un icono de la cultura alternativa y el *underground* porteño.





todo un montón de gente que hacía teatro en ese momento y buscaba formas distintas de hacer teatro” y había una diversidad muy rica.

Dice que también fue un tiempo de muchos festivales internacionales de teatro en los que “todo se ponía en discusión: el teatro, el actor, todo”. Esos fueron grandes espacios de formación para Omar y lxs teatristas de su generación. Recuerda especialmente el Festival Latinoamericano de Teatro realizado en 1984 en Córdoba, en el que participó la *Fura dels Baus*. Y su participación en estos festivales internacionales, y en eventos que se realizaban en torno a los mismos, con obras como *Tragedia de una familia guaranga* y *Fuenteovejuna*.

Paralelamente, su búsqueda por potenciar los recursos expresivos de los cuerpos se siguió profundizando, tanto a partir de la lectura de teóricos como Kantor, Brecht, Le Boulch, Barba y Savarese como a partir de su formación en diferentes técnicas corporales. Cuenta que a principios de los '90 se formó en Contact Improvisación con Alma Falkenberg, y que de los cinco años que estudió con ella dos estuvo gateando en el piso y descubriendo principios como la fuerza de gravedad, la localización del centro y la recuperación del peso.

Todo este recorrido le dio un sello distintivo a su tarea como actor y como director, pero también a la labor docente que durante tres décadas desempeñó en su querida Escuela de Teatro en la que luego de graduarse fue ayudante, profesor, vicedirector y director.

En paralelo a su participación como público, actor y director de lo que le gustaba llamar el circuito teatral alternativo (“porque independientes no somos de nada”) y a su compromiso con la educación pública, Omar dejó también su huella en la historia de la producción cultural estatal con *Tragedia de una familia guaranga*, obra con la que se inauguró, a fines de los 80, la Sala B de la Comedia Municipal, localizada en el Pasaje Dardo Rocha de La Plata, y que marcó un antes y un después en la construcción de la poética teatral de nuestra ciudad.

A la vez, participó en la creación y coordinación de dos importantes espacios culturales. Entre los 80 y los 90 fue uno de los impulsores de La Rosa de Cobre, un espacio paradigmáti-



co dentro de la historia teatral de la ciudad, que creó y coordinó junto a Víctor Galestok, Nora Oneto y Laura Valencia. Dos décadas más tarde, junto a Alejandro Santucci, quien fuera su alumno y se convertiría en su gran compañero, construyó y sostuvo Saverio Bar, un espacio localizado en el barrio Meridiano V que poseía una sala de teatro y un bar en el que se realizaban obras y otro tipo de espectáculos. Gran parte del relato que da forma a este recorrido surge de una conversación que tuvimos con Omar en ese espacio en 2013, entre el humo de sus cigarrillos y el olor a los cafés que iba preparando.

Su participación en la escena teatral platense no se apagó nunca, siempre andaba haciendo teatro, viendo teatro, pensando teatro.

A inicios de este año participó del estreno de *Entremedio*, una película de factura platense en la que compartió elenco con queridxs colegas locales y que vió girar por el Cine Gaumont, varias salas platenses y espacios en distintos puntos de nuestro país.

Cuentan sus amigxs y su familia que con unxs y ortxs tenía proyectos y deseos, que seguro poco a poco se irán materializando, mostrando que su huella seguirá viva en el teatro de nuestra ciudad.



Omar Sánchez, la memoria tejida entre bambalinas

Para completar este recorrido, lxs invitamos a leer la nota escrita por Gustavo Rádice para el medio local 0221 <https://www.0221.com.ar/la-plata/omar-sanchez-la-memoria-tejida-bambalinas-n90141>



Rafael Landea

“Cuando se hace teatro se están moviendo los hilos de algo que no se sabe bien qué es”

Entrevista a Omar Sánchez

A fines de 2013 le pregunté a Omar si podía entrevistarlo como parte del trabajo de campo que me encontraba realizando para mi tesis doctoral. Me recibió en Saverio, el bar cultural que había construido en una esquina del barrio Meridiano V. Era una siesta calurosa de noviembre y entre cafés y cigarrillos hablamos durante más de dos horas. No se trataba de una entrevista pensada a priori para su publicación, sino de una instancia de encuentro y conversación. Él lo comprendió al instante y se prestó con generosidad y agrado a perderse en el devenir del pensamiento, a hilvanar ideas sobre la marcha, a compartir el saber y el recuerdo, pero también la inquietud y la duda. Transcribimos aquí algunos momentos de esa charla en la que Omar habla sobre el teatro local y sus devenires a lo largo de las últimas décadas. Yendo y viniendo desde la reapertura democrática hasta la actualidad. Habla de las tendencias que cree que marcaron cada época y de aquello que trasciende. Les invitamos a navegar en su relato.

Mariana: ¿Crees que hay una identidad del teatro platense?

Omar: No sé, hay mucho... mucha producción acá en La Plata, hay como 30 espectáculos por fin de semana, mucha producción. Yo no sé si hay una identidad particular, como movimiento. Creo que no, que está recortado en teatros íntimos por un lado, otros tipos de teatro por el otro, como... un teatro que intenta hacer manifestaciones propias de cada uno, de autores y de directores y de creadores particulares, no se si hay un sentido que lo una. O si lo hay no lo sabemos... yo no lo encuentro. Hay una referencia también a gestionar obras con dramaturgias propias, que eso es muy interesante, que antes de pronto en el teatro mal llamado independiente, porque independientes no somos de nada, ¿viste? Pero ese teatro alternativo a veces copiaba modelos que habían funcionado en el teatro comercial o de Buenos Aires, acá me parece que no, que eso ya en los 90 se rompe y se abre una búsqueda también de crear dramaturgias propias, obras propias de acá de La Plata, hechas por directores que a veces asumen la condición de autor también y eso creo que sí, que se instaló, entonces hay muchas escenas colectivas, muchas obras de autores y de directores de acá de La Plata, de grupos que intentan hacer su propia producción, que pueden tomar modelos o no de otros autores de teatro o directores, pero que buscan ser propias.

M: ¿Y eso te parece que es un fenómeno de La Plata?

O: No, no, pero acá se ve fuertemente. Y también tiene que ver con todo un cambio en la producción, con un cambio en la incorporación del teatro en la sociedad. Porque a partir de los 80 se empiezan a laburar contenidos de teatro en las escuelas, entonces el teatro empieza a

ser un lenguaje obligatorio en las escuelas primarias, entonces también se genera como otro acercamiento al teatro, otra forma, hay otra discusión del teatro que antes no estaba, todo eso también tiene que ver con cómo fue cambiando la posición del teatro.

M: Y este movimiento histórico que relatás, ¿creés que fue cambiando la forma de trabajo y de organización de los grupos?

O: Sí, sí, totalmente. Hay más experiencia. Lo que pasa es que estaba muy separada la producción económica de la producción artística y ahora hay grupos que toman la idea de producción económica como parte del trabajo. Jóvenes con otra cabeza, con otra manera de pensar, cómo lo hacemos, cómo lo producimos. Eso es un fenómeno nuevo de gestión cultural. Yo creo que está cambiando eso y para mejor, porque empieza a haber otra información. También está ligado a la búsqueda de más subsidios, de poder acceder a otras cosas que antes no había.

M: ¿Vos decís que ahora hay más conciencia y más preocupación por el financiamiento?

O: Sí, y hay gente que está estudiando gestión cultural, cómo manejar un grupo, se enseña también a producir en las escuelas. El tema de la producción empieza a ocupar un lugar también importante, tomando la producción como abarcativa del proceso de creación artística. Antes era como que se hacía una obra de teatro y después vemos cómo se hace y cómo se produce. Ahora hay como un intento de estudiar eso y de abarcarlo como parte del proceso, a diferencia de antes que estaba primero el proceso y después eso aparecía como un apéndice.

M: Y en la Escuela de Teatro, ¿qué cambios viste en estos años?

O: Cambios históricos de las producciones y de las políticas que hubo. Fueron cambiando los paradigmas de educación. Algunas cosas para bien, otras cosas, me parece a mí, para mal. En un momento ha cambiado la concepción de lo que es un personaje, en un momento el actor tiene que construir, como único trabajo, un personaje, eso estaba ligado muy a la realización de un teatro... un realismo psicológico. Y después, las nuevas tendencias lo que incorporan es que el actor tiene que realizar una acción interesante, y si esa acción interesante, como parte de su trabajo, es componer un personaje también lo compone. Se hacen más borrosos los límites entre el actor y el personaje, entonces, hoy por hoy, hay un teatro ahora casi biográfico donde el actor y el personaje es como que se confunden. El actor trae datos de su biografía para poder realizar ese trabajo, con lo cual, hay en principio una búsqueda de involucrarse más, de hacer ese acto más osado y más auténtico.

M: ¿Y vos ves que eso trajo un cambio en la Escuela?

O: En las formaciones... Sí, cambios que han hecho que se hagan más borrosos los límites del personaje con el actor. Pero a su vez, de pronto a veces ha ido en detrimento de la obra de autor, precisamente porque pareciera que no hay recursos para poder apropiarse del texto de otro y la obra de autor va a seguir estando. De hecho, cualquier trabajo actoral, vos lo que necesitás hacer es una obra de autor, un trabajo pago, ¿no? En un trabajo pago de actuación seguramente te van a pedir que hagas un texto de autor, no te van a pedir que vos crees el

texto. Entonces tenés que tener recursos para poder hacerlo. Cómo te apropias de eso, cómo lo haces propio, eso es toda una técnica que tenés que adquirir.

La idea del vínculo del maestro con el alumno también ha ido cambiando todo el tiempo, la idea de la enseñanza. En los 90, de alguna manera, algunos alumnos me planteaban “no aprendemos porque no nos enseñan bien” y yo pensaba, en el pasado nunca se planteó esto, uno trataba de aprender de todos lo que podía, tomar todo lo que podía, siempre estás aprendiendo de alguna manera. Pero a la vez ellos reivindicaban una cosa muy verticalista, como si fueran una tabla rasa que alguien los iba a llenar de conocimiento, entonces era... es como... contradictorio lo que pasaba, ¿no? Porque la formación del actor requiere que uno se haga cargo de su aprendizaje y no que deposite todo arriba de una enseñanza que le va a venir.

M: ¿Y hoy en día te parece que eso ha cambiado?

O: Sí, claro, me parece que esto está cambiando, que los estudiantes se empiezan a hacer más cargo de la formación. Y otras cosas han cambiado. Ha cambiado también la idea de sacralización del teatro, eso es bueno también, es más irreverente ahora. Hay también un cambio en cuánto a las técnicas y los aprendizajes, antes había escuelas que se formaban en torno a determinadas técnicas y ahora me parece que se hace más heterodoxa la formación. Uno apela a un montón de técnicas de distintos lugares para poder producir algo, sabiendo que cada obra te demanda a lo mejor el uso de técnicas especiales, particulares, distintas a otra obra que hagas. Entonces eso también ha cambiado. Antes era como más “las escuelas”, ahora me parece que se ha roto la idea de las escuelas y ya no hay tanta ortodoxia.

M: Claro, te iba a preguntar justamente, si podías identificar ahora, o en algún momento, que haya habido escuelas marcadas.

O: Sí, acá hubo una escuela marcada que fue la serranista, que tiene que ver con esto de las acciones físicas; hubo una escuela marcada que fue la barbista, que tiene que ver con el trabajo corporal y con el estudio del cuerpo; después había varios que daban el método de las acciones físicas pero eran totalmente distintos; había una formación más strasbergiana, que era la que daba por ahí Agustín Alesso. Y después bueno, está Bartís que la rompe y dice bueno, yo voy a enseñar cosas que en algunas escuelas se desperdician, por ejemplo, el trabajo con la tensión del actor, porque otros dicen que tiene que estar relajado y eso yo lo logro con la tensión. Eso es algo que lo basa en el campo de la expresividad él claramente, al utilizar otras cosas que las escuelas sentían que eran las que no se pedían o que las desperdiciaban en el trabajo con el actor. Creo que también hay una influencia muy fuerte de la danza también en el teatro, que también hace un uso distinto del cuerpo. Cuando viene Pina Bausch acá con la danza ella rompe los esquemas: la danza, el teatro ¿dónde están los límites? Entonces ahí me parece que se empieza a generar cierta controversia: estamos acá separándonos cuando en realidad el movimiento formó parte siempre del trabajo actoral, no solamente de la danza.

M: ¿Y esas escuelas que me nombras llegan a La Plata? ¿Se hacen cargo personas?

O: Sí, sí. Por ejemplo, Serrano, a través de Febe Chaves. Bartís llega a través de varia gente que ha ido a estudiar con él, Canevaro estudió con él, hay varios que han estudiado con él, con

Bartís, Pompeyo es otro, sí, hay varios dando vueltas. Yo no reconozco a nadie en particular, es como si hubiera podido tomar distintas influencias.

M: Y estas dos posibilidades que vos distinguís, la búsqueda de un cuerpo relajado en oposición a esta otra idea de un cuerpo más en tensión, ¿vos crees que las dos sirven?

O: Yo creo que se salvó de alguna manera porque antes se hablaba de relajación y ahora se habla de un cuerpo movilizado, no relajado. Igual la relajación para algunos niveles de actuación, o en teatro o en el cine te sirven como técnica. Lo que pasa, como todas las técnicas, es que cuando llevan a ultranza sus términos no funcionan. Eso pasa por ejemplo con Strasberg, se lo da vuelta, se lo aplica mal.

M: ¿Eso también llegó a La Plata?

O: ¿Strasberg? Y... Carlos Lagos tenía una cosa más strasbergiana en la formación. Hay actores muy buenos formados por Carlos Lagos acá en La Plata, fue un maestro bueno. Otro maestro de esa época fue Yiair Mosian, que también tenía unas técnicas más impresionistas pero también manejaba Strasberg, manejaba Stanislavski, no tan conscientemente pero lo hacía, él manejaba estas cosas.

M: Algunos alumnos actuales de la Escuela me señalan la presencia de docentes que son más stanislavskianos y docentes que son más...

O: Heterodoxos

M: ...que ponen el cuerpo en un lugar más central.

O: Si... Yo creo que hoy nadie puede ignorar a Stanislavski, pero porque es el primer tipo que empieza a poner, bueno no es el primero, es uno que en el siglo XX empieza a sintetizar...

M: Sí, es el primero que escribe un método.

O: Hay anteriores, Diderot escribe la paradoja del comediante. Hay trabajos anteriores a ese, pero Stanislavski tiene una preocupación: si el teatro es el arte de repetir, ¿cómo hago para repetir algo?. Y él vive obsesionado con grandes actores de la época que él los iba a ver en las funciones y decía cómo logran en cada función producir la misma situación, las mismas emociones. Y después, su vínculo con Chéjov da cuenta de que todo método se desarrolla a partir de los materiales que tiene que expresar, la técnica no es independiente de lo que yo quiero contar. Chéjov le propone algo diferente y entonces tiene que trabajar la acción física. De ahí surge la propuesta de laburar partes en las que no se habla, sin embargo, hay mucha acción, pasan cosas, entonces ya no era el tema cómo apoyarse en el texto, cómo decir un texto, tenía que descubrir la acción... No, Stanislavski es un tipo interesante en esas cosas, y está muy ligado a un tipo de teatro realista, naturalista, a cierta psicología. El problema de eso es que en un momento dado se aplica de un modo muy lineal.

La idea de representación, por ejemplo, sabemos que viene de Aristóteles y que la toman mal los del Renacimiento cuando confunden la mimesis de la realidad con la copia de la realidad. Y lo que se estaba diciendo era tratar de crear un mundo, de representar el mundo real de otra forma. Y eso, bueno, el oriente lo entendió muy bien siempre. De alguna manera, nada

del teatro del oriente tiene que ver con lo real, lo real en cuanto a que te encontrás con situaciones que son fantásticas, que lo que te presentan es extracotidiano. Acá el realismo, bueno, el realismo siempre fracasó, ya poner dos personas ahí arriba de un escenario, de hecho, ya no es realista. Entonces, eso siempre estuvo trucho, por más que se quieran hacer las cosas bien realistas y todo lo que vos quieras. Y bueno, nuestra historia sigue en una historia de teatro... el teatro nuestro es rico, es muy rico, con muchos cambios, venimos de géneros muy ricos, del año 30, el sainete, el grotesco, el desarrollo que ha tenido el teatro es interesante. Y las nuevas tendencias. Todo lo que emerge con el tiempo se tiende a oficializar, entonces, de alguna manera las escuelas han oficializado lo que antes era under, alternativo. Y son esos los cambios que se ven. Los cambios han sido también esas rupturas con los géneros. Antes una obra de teatro era una comedia, era un drama. Bueno, ahora los géneros se rompen, ya no hay géneros marcados por más que algo de esto se conserve también de forma distinta. Es como que han ampliado esa diversidad para presentar, ya no son tan esquemáticos.

M: ¿Y en cuanto al público? ¿Qué ves en la actualidad?

O: Y el público, viste, el público es como misterioso. ¿Cómo te puedo explicar? Yo pienso que el teatro, y esto me lo dijo un docente, nació en la crisis y vivirá en la crisis.

M: ¿Qué docente te dijo eso?

O: Mosian, nació en la crisis y vivirá... Hay pocos momentos históricos donde vos decís: hubo un teatro nacional, nacional no en términos de una temática, sino de que hubo un autor, un actor y un público que lo hizo masivo. Acá en el año 30 en Argentina, en Grecia con el teatro clásico, en el teatro clásico francés, con el teatro isabelino, en España con el teatro barroco, el teatro del siglo de oro español... Y acá fue en el año 30 dónde realmente... después vienen otros medios masivos como son el cine, la televisión, la radio, que al teatro lo recortan a una experiencia de vida muy particular que es irremplazable al mismo tiempo. Porque el cine no puede reemplazar la experiencia del teatro, esa experiencia perceptual viva, directa que ocurre ahí, la radio no la puede reemplazar y la televisión tampoco, entonces el teatro goza de salud. Entonces la experiencia del teatro es única, no te va a pasar en una fiesta, en ninguna vida cotidiana como acontecimiento vas a tener el teatro. O sea que el teatro como acontecimiento goza de salud porque es, una identidad propia tiene, lo que ocurre ahí... Si nosotros como productores lo tuviésemos más en cuenta me parece que más vivo sería el teatro, encarna la posibilidad de hacer algo que es único como acontecimiento cultural. Por ahí hay experiencias que las ha tomado ahora más la música, hay espectáculos musicales que tienen cada vez más dramatizaciones, más teatralidad en los espectáculos, más danza. Pero bueno, nosotros tenemos que ver cómo nos movemos. A mi me parece que hoy por hoy el teatro como lenguaje es fuerte y produce cosas fuertes, no en lo inmediato, pero en lo inmediato de las personas sí. Esto que te decía hoy de que uno ve un mundo del cual se sentía alejado y después... Eso sería una modificación, el teatro tiene la posibilidad de modificar al otro. De todos modos, no sé si me interesa el problema del público en un sentido de cuantificador. Me parece más importante que haya una ceremonia con un público, íntima. Todavía sigo reivindicando esta posibilidad de un teatro íntimo, un teatro en el cual uno pueda reflexionar, con un encuentro muy cercano con el público, este tipo de cosas.

Por otra parte me parece que ampliar el público tiene que ver con ampliar el compromiso del estado en una política, porque solos no lo podemos hacer eso. Si hubiese un concurso provincial un concurso municipal de cinco grupos de teatro o de danza, no se, contratados para que las escuelas vayan a verlos o que vayan ellos a las escuelas, generaría hasta otro tipo de concesión y de producción en los espectáculos de alguna forma. Más que una intención de convocar público, abrir las puertas. Tenemos que buscar cómo nosotros reclamamos al estado o participamos nosotros elaborando políticas para que el estado pueda producir más.

M: Claro. Y en relación con eso, ¿has participado de algún tipo de asociación o agremiación de actores?

O: No, estuve alguna vez, pero no. He participado alguna vez en movimientos de elaboración de, en el 81, 82 la saga de Teatro Abierto. Se hizo un Teatro Abierto acá en La Plata, de ese tipo de organización he participado más que nada. Ahora participo en la noche de los teatros.

M: ¿Cómo fue eso de Teatro Abierto acá en La Plata?

O: A partir de la experiencia de Teatro Abierto que se hace en Buenos Aires en el 81, en el 82, 83 se crea acá un Teatro Abierto. Con la gente que estaba haciendo teatro en plena dictadura, se busca hacer una manifestación parecida acá en La Plata y se logra. Se hace en el Ópera y fue un trabajo interesante. Nosotros participamos también con una obra y hay una piba que viene de Buenos Aires que plantea el tema de los desaparecidos, a través de un texto de Boris Vian y bueno, se intentaba hablar y destapar. Otros estaban laburando con La Fuerza, una obra que había hecho un grupo norteamericano interesante sobre lo que era una sociedad militarizada. Hubo un movimiento así que trajo público con unas ganas de participar, porque teníamos ganas de que se fuera la dictadura y buscábamos la manera de empezar a salir. Entonces fue un momento de expansión del teatro, de discusión, de salir, de participar y de abrir la vida social. Sí, el 80 fue una década interesante en ese sentido. Al mismo tiempo que nos ilusionamos con la democracia, pero se hablaba mucho de la democracia, mucha gente hablaba de la democracia como un gran cambio y veíamos que había una salida elegante para los milicos, así que paralelamente a eso también había una desilusión. Pero hubo, en la década del 80, también la búsqueda de una expansión cultural, una búsqueda de la participación fuerte, y en los 90 creo que se restringe todo mucho más...

En los 70 había mucha preocupación por hablar de un tema, era muy grave todo, entonces el teatro era casi un panfleto político. En los 80 lo que aparece es el desarrollo de un lenguaje propio, el teatro tiene un lenguaje propio, ¿cuál es ese lenguaje propio? Y ahí se empieza a laburar con el trabajo del actor, con el cuerpo del actor. Después, vienen los 90 y la sociedad de consumo y ya no hay tiempo para preparar un actor y el cuerpo del actor entonces se estabiliza otra vez en el texto.

M: ¿Y hoy? ¿Y qué te parece que se está contando hoy?

O: Hay quien describe al teatro como una gran fantasía social, y a mí me gusta mucho esa idea. Como si el teatro pudiera en un momento dado dar cuenta del imaginario, de la fantasía social. Y Peter Brook, que es un autor de teatro, dice que los indios no conocían la rueda porque había una famosa maldición de que cuando giraba la rueda se acababa el mundo, pero

sin embargo los juguetes tenían ruedas, o sea que ellos cuando jugaban no sabían lo que movían. Y en el teatro me parece que pasa eso, que cuando se hace teatro se están moviendo los hilos de algo que no se sabe bien qué es, cuáles son las fantasías que se ponen en juego, las fantasías sociales. Y Luppi dice una cosa que para mi es interesante: este país tiene una producción de ficción más interesante que su propia política o sea que con la ficción hemos dado cuenta de mundos que algunos han resultado, otros no han resultado. Roberto Arlt, en el año 30, cuenta una revolución que quiere hacer con un astrólogo para provocar odio para que vengan los milicos, y después se da el golpe de los milicos o sea, la ficción, la imaginación, ha abordado cosas que se han dado después en la realidad de una manera muy fuerte. Qué hilos estamos moviendo, eso es fantástico de pensar, qué hilos estamos moviendo.

Nuevos desafíos para la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires

Entrevista a la directora, Profesora Silvana Nicolini

El 28 de febrero de este año 2024, la Profesora Silvana Nicolini asumió como nueva Directora de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, sucediendo en su cargo a Daniel Fabián. Nicolini tiene 23 años de trayectoria en el ámbito educativo. Inició su labor en su Chascomús natal, y desde el 2009 ejerció la docencia en el distrito de Lobos en Primaria, Secundaria y Superior. Luego fue directora de la Escuela de Artística y, desde el 2019, Inspectora de la rama en Lobos y Roque Pérez.

Desde El Anzuelo, nos acercamos a conversar con ella sobre los desafíos que enfrenta su gestión y las perspectivas y propuestas para abordarlos. La entrevista se realizó en su oficina, en la Torre 1, piso 11, un espacio rodeado de obras plásticas bi y tridimensionales producidas en las Escuelas Artísticas y en instituciones de los diversos niveles. Un mapa de las regiones educativas da cuenta de la extensión de la provincia de Buenos Aires y de la complejidad de su organización territorial.

Compartimos a continuación un extracto del diálogo mantenido.



Víctor: ¿Cómo sería una presentación tuya? ¿Cómo te presentarías vos como mujer, artista, docente?

Silvana: Dependiendo del periodo que me encuentre, voy cambiando.

Pero hay algo que no cambia nunca, que es que yo me siento hija de la escuela pública. Y esa es una primera carta de presentación, que tiene que ver con que yo hice la escuela en una escuela pública, la escuela primaria, la secundaria también, y la formación superior en la escuela de cerámica de Chascomús.

Si no hubiese sido así no hubiese podido hacer mis estudios. Y ese es el primer lugar desde donde yo me defino.

Entiendo también que eso deviene en decir que soy docente. Y ese es un segundo lugar para pensar otro campo que me define, que es la docencia artística como una posibilidad de haber encontrado un lugar donde yo me sentía yo. Que no hubiese sucedido de otra manera. Yo llegué a la educación superior porque era gratuita, porque estaba en el distrito, no sabía que se estudiaba para ser docente de artística, no se me ocurría que hubiera profesorado específicos para eso. Así que la primera definición que se me ocurre es, una docente hija de la escuela pública. Y también la maternidad. Pero no viene a definirme, me parece: no la niego pero no me define. En un momento también tuve esa sensación de decir madre, esposa, y después saqué todo eso de mis redes y hasta en un momento también me considero militante de los derechos humanos, que eso es más reciente, pero también es un concepto que me apropié, así que me siento también una militante en las causas relacionadas con los derechos humanos.

Víctor: ¿Y ahora en este flamante rol?

Silvana: Y en este flamante rol, no lo siento tan flamante porque son dos meses que no son nada en tiempo, pero fueron tan vertiginosos que te diría que uno siente que se te escurren los días... Vos sabes que tengo la sensación de que no hay nada nuevo y al mismo tiempo suceden cosas que digo pero cómo puede ser posible que lo estemos haciendo así, sí en la escuela sucedía de otra manera. Me parece que todo el recorrido que tuve en las escuelas como docente, después como inspectora de la modalidad y ahora en este cargo, me sirvieron para pensar que en algún momento algo se desconectó entre la dirección y el territorio y hay un montón de cuestiones que la experiencia hoy puede venir a traer luz. Cuestiones que tienen que ver con cómo nos han sucedido, con las creaciones de las obras de artística a nivel inicial, pensar que hay que acompañar a esos docentes que no tuvieron práctica en el nivel inicial y hoy tienen carga horaria en los jardines de infantes rurales y en los jardines de inicial que no es innato, el solo hecho de tener las horas creadas no da por consiguiente

que esa práctica pedagógica va a ser artística y no una copia de lo que siempre renegamos de los niveles.

Víctor: Es interesante porque esa caracterización que vos haces o diagnóstico que tenés, la dirección artística divorciada de las instituciones o del territorio, es algo que hay que trabajar.

Silvana: Sí, como la sensación de ser pensados por nosotros mismos y no por otros. Yo quizás creo que hoy, provenir del territorio, de la inspección artística y hasta hace poco haber sido colega de mis inspectores, de hecho a veces lo hablamos con algunos, es la sensación de que podemos empezar a pensarnos desde nosotros mismos. Creo que al ser egresada también de las mismas instituciones que dependen de la modalidad y no de la facultad, también es otra la mirada acerca de un terciario de la modalidad que hoy está entre las tres escuelas de cerámica de la provincia de Buenos Aires.

Sigue siendo una escuela de modalidad, con un perfil de egresado que podríamos repensar de todas las instituciones, que eso también creo que me permite pensar el venir del territorio. Es eso, uno no niega también el crecimiento que ha tenido la modalidad en estos años y el camino difícil de querer decir que somos un campo de conocimiento y al mismo tiempo quizás en alguna escuela encontrarse un profesor que está pasando música en un acto que pasa hasta el día uno antes de venir. Pero bueno,

en ese recorrido de empezar a posicionarse como un campo de conocimiento, traer experiencias y poderlas pensar desde la dirección y que impacten en toda la provincia de Buenos Aires, no solamente genera vértigo sino que es una responsabilidad que voy a asumir.

Víctor: Y en especial algunas acciones que te parecen necesarias, aunque nombraste el acompañamiento a los docentes, pero algunas acciones que has pensado más allá, que se pueden realizar o no, porque sabemos lo que implica estar en el sistema y demás, y los límites y posibilidades que eso da. ¿Qué acciones te parecen ponderar? Imagino que hay muchas, porque hay diversidad en la modalidad, hay diversidad en niveles y en lenguajes o disciplinas. ¿Podrías compartir algunas?

Silvana: Ahí aparece eso que vos me decís, de lo que se puede, de los límites. Uno cuando está en territorio siente que todo es posible, que quizás es una cuestión de, ¿pero cómo esto no pasa? Y todo demanda más tiempo, más relaciones, más mesas de trabajo, más actores involucrados, límites hasta bastante confusos de qué hace una dirección y qué hace otra. Hasta encontrar ese lugar, el ideal está siempre.

Lo real está, que es el relevamiento de datos, información que nos está faltando. Saber cuántas escuelas tenemos de modalidad lo sabemos, lo que no tengo, y por esta segmentación de direcciones, es cuántos módulos tenemos en los niveles. Ese relevamiento que hacen nuestros inspectores en esta época del año queda fraccionado en las direcciones, entonces

estamos viendo esta posibilidad de encontrarnos con la información para saber la real dimensión.

Hoy te puedo decir que de las 75 escuelas de artística tenemos, con los datos del año pasado, 22.000 alumnos. Ese es el dato concreto. Ahora, esos alumnos también están en las escuelas de nivel y seguramente yo pudiera decirte, por lo que sucedió años anteriores, que tenemos un docente de artística y alumnos de todas las escuelas de la provincia teniendo artística.

En todas las instituciones de la provincia de Buenos Aires, como mínimo, tenemos un alumno y un docente. Eso me parece que es una línea a trabajar en cuanto al diagnóstico de la información.

O sea, el relevamiento está, pero está en oficinas separadas.

Nuestra intención, o por lo menos la mía, y estamos en ese rumbo, es poder posicionarnos con ese diagnóstico de territorio. Que eso nos permita también saber otras cuestiones. En algunos distritos tenemos la oferta educativa completa en cuanto a niveles y modalidades, en otros no.

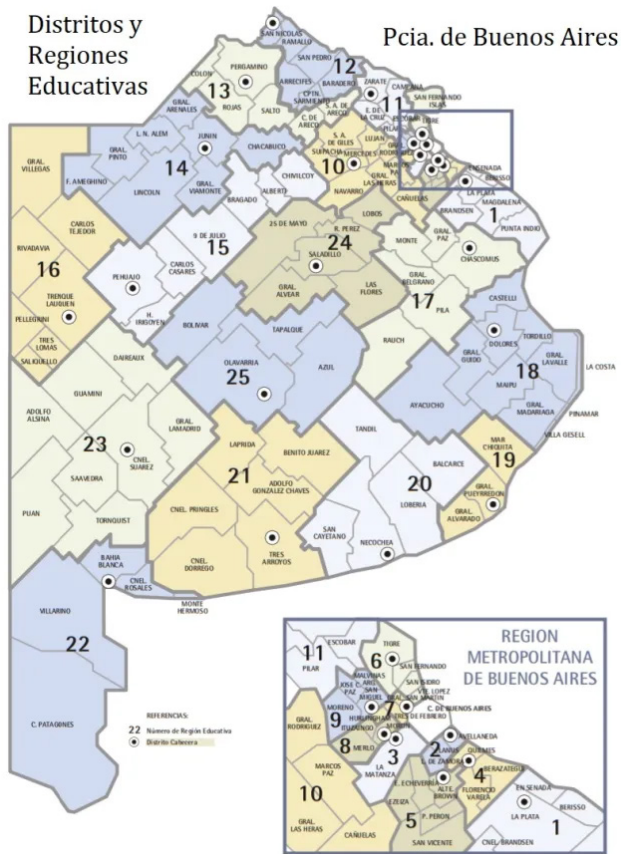
Quizás tenemos escuelas de artística en distritos donde no tienen cercanía a la formación de docentes de la modalidad y eso tenemos que verlo. Pienso en distritos chicos, que tienen escuelas de artística, pero de manera cercana no tienen profesorado superior o un CEPEAC (Centro de Producción y Educación Artístico Cultural) tan siquiera para que se formen esos docentes que están formando a nuestros alumnos en escuelas de modalidad. Bueno, quizás en esa lectura más macro, bueno, es un trabajo a mediano o largo plazo, pero que está funcionando ahora.

Otra de las cuestiones tiene que ver con ese fortalecimiento de lo que hablábamos hoy, del arte como campo de conocimiento. Nuestra puerta de llegada a los directores es a través de los inspectores, así que es muy importante fortalecer ese rol del inspector en territorio.

Víctor: ¿Pero hablas de directores de nivel y modalidad?

Silvana: Exactamente, sí. Nos está pasando también que tenemos escuelas primarias de jornada completa con profundización en arte y no se está notando la diferencia entre un egresado de una primaria completa profundizada en arte y un egresado de otra orientada. Ese perfil de alumno que se va a construir en la escuela, con ese director que va a pensar una propuesta institucional, que la pensó cuando pidió la orientación, pero que quizás la pensó de acuerdo a los recursos que tenía disponibles o porque consideraba que determinada persona iba a hacer eso. Bueno, hay que apuntar a fortalecer a nuestros inspectores para que eso se transforme en motivos de visita.

+



Víctor: Y ya que estamos en esto del fortalecimiento en cuanto a capacitaciones, a ligazones con otras instituciones o universidades, ¿se han planteado alguna acción, algún eje de capacitación continua o cómo ves esa cuestión?. Digo por esto de que los directores de nivel y modalidad, de otros niveles y modalidades, no tienen porqué tener un conocimiento del arte como campo de conocimiento y de alguna manera hay que acercarles esa profundidad, ese alcance. A veces no es suficiente. Hay docentes que sí lo hacen en cuanto a poder charlar con el director y ponerlos en el momento de valorar, o por lo menos en lo que es los profesorados, se ha hablado, incluso los que he estado yo, de que un docente que va a una escuela primaria tiene que hacer escuela en cuanto a la comprensión de la acción docente artística que tiene su profundidad, su alcance, a dónde lleva. ¿Cómo podría insertarse en esa escuela, si no es valorado en su justa dimensión? Hay un concepto del arte en esa escuela muy acotado. ¿Qué te parece a vos?

Silvana: Tenemos varias líneas. Por un lado, el rol de enseñante, que no debería desaparecer de ninguno de los roles que ocupamos, y eso también es constante acá.

Yo encontré también un personal bastante fortalecido en cuanto a lo que hacía, pero también con un desconocimiento de su impacto en territorio. El llamado de la dirección artística a través de cualquiera de las personas que trabajan en la dirección es muy valorado en el territorio. O sea, que se ha llamado para acompañar, que se ha llamado para invitar a una reunión de trabajo.

En ese sentido, había algunas desconexiones también con otros espacios. Por ejemplo, vos hablaste de la formación continua, y a través del CIIE (Centro de Capacitación, Información e Investigación Educativa) en territorio tenemos Equipos Técnicos Regionales (ETR) que están trabajando con propuestas que nosotros no supervisamos, que tienen títulos que seguramente vamos a coincidir en algo de lo que está en esos contenidos, pero no hay una supervisión conjunta de cuál es el perfil que nosotros esperamos. Quizás la reunión ya está pautada para mañana, pero tenemos también alguna fortaleza. que la misma docente que trabaja en la dirección también es ETR en un distrito, entonces también hay vinculaciones con las direcciones que se van a propiciar, con las personas que van a funcionar como puentes. A veces la información tiene esa posibilidad. Y ya sucedió, está sucediendo. Y la formación continua también tiene capacitaciones que dan puntaje a docentes que están en nuestras escuelas. Entonces lo que vamos a hacer es tratar de pensarlos en conjunto o poder validar esas propuestas de alguna manera un poco más articulada. No quiere decir que antes no haya sucedido, sino que quizás hubo un trabajo por otras vías, cada uno por un recorrido.

Víctor: Es tan grande el sistema y son tantos los docentes de artística en actividad, y que a su vez van moviéndose y demás, que a veces es difícil.

Silvana: Y también hay muchas cuestiones que no se dan en las direcciones, pero sí se dan en territorio. Otra de las situaciones que se había relevado tenía que ver con dificultades en las planificaciones de los docentes de artística. Se hace mucho más de lo que se escribe, y eso también es parte de una evaluación que hay que hacer, entonces desde la gestión anterior se habían gestionado dos momentos al año

para hacer jornadas de planificación distrital. La idea fue muy atinada de parte de Daniel Fabián (anterior director de educación artística), pero le faltaba un después: qué hacer con esa información y cómo la recuperaba la dirección para volcarla en un documento. Porque si sabemos que tenemos dificultades en algunos componentes, por ejemplo, en componente de evaluación, pero si desde la dirección después eso no vuelve en un documento de acompañamiento sobre instrumentos y criterios, no nos sirve.

Víctor: Falta la acción transformadora.

Silvana: Exacto. Así que en este momento estamos fortaleciendo eso que a mí me parece que sirvió, pero retomando esa información, recuperándola en este momento para que vuelva en algo concreto. Es un insumo para un componente como evaluación, y que el inspector en territorio -o en el caso de que no esté el inspector, el distrital a cargo- pueda tener un material, aunque sea de lectura, que circule entre los docentes.

Víctor: Ahí voy, miremos al origen, los profesorados. Se me ocurre en esa planificación de esos docentes y su dificultad en ponerla en acción in situ, en un aula o en una institución,

Silvana: Hay varias cosas, puede ser esa una. La otra puede ser también que no sucede en los distritos grandes, pero sí en los chicos del interior del país, que muchos docentes están dando clases sin haber terminado su carrera docente porque pueden acceder a un 108 o a una difícil cobertura o un listado de emergencia. Entonces tenemos docentes que con sostenerse con alguna materia anual son alumnos regulares y eso los mantiene. Y quizás es la única posibilidad en el territorio. Entonces ahí tenemos que repensar de vuelta la formación, quizás, dónde creamos o no creamos las escuelas, los CEPEAC o los anexos de alguna institución. La formación continua, que el solo hecho de tener el título de grado no garantiza. Lo sabemos todos los que salimos y vimos que la primera práctica no era práctica, ya era clase. Le vamos a dar un lugarcito a la pandemia, en cuanto que algunos docentes se formaron e hicieron su residencia virtual, vamos a darle un mínimo, es un mínimo, pero está. Tenemos dos cohortes de profesores que ingresaron con la residencia en pandemia, que fue virtual y que automáticamente estaban dando clase con chicos reales, que esa era realmente su práctica. Y tenemos esto que vos decís, que hay que revisar la práctica docente situada y que, en algún momento, en los institutos de formación, el contacto es desde el primer año y en las universidades, quizás, es en el cuarto. Que también hay ahí algo para mirar. No es nuestro, pero en esto que he hablado hoy, ya tenemos conversación con la Facultad de Artes. Tuve una reunión con su decano, con Daniel Belinche, y hay una propuesta de pensar especializaciones para nuestros docentes en territorio.

Y con el CIIE para fortalecer también. Porque la llegada del CIIE en territorio es inmensa, y está sucediendo. En esas jornadas de planificación distrital, la impronta de pensar el trabajo con los CIIE la tuvo el territorio, eso sucedió en territorio y no sucedió desde las direcciones. Así que también es una evaluación para recuperar eso que sucedió. Estábamos viendo en el relevamiento que la mayoría de los inspectores tuvieron una instancia de trabajo en articulación con los ETR del CIIE de manera, digamos, instintiva, artesanal. Se produjo ese encuentro que no se pensó desde la dirección. Y que también es una llamada de atención para la direc-

ción de que están sucediendo más cosas de las que se proponen, o están siendo reclamadas algunas cuestiones que no suceden.

Víctor: Hay necesidades que no vienen desde la dirección, sino que se van saldando en el territorio.

Silvana: Y las tenemos que recuperar. Bueno, ese relevamiento que está recuperando información está dando cuenta de eso.

Víctor: ¿Qué te parece la situación en cuanto a los documentos, los diseños curriculares?

Todos los documentos que implican, si uno los suma, un paradigma, una postura histórica y cómo fue evolucionando la educación artística en la provincia de Buenos Aires, que es una de las más importantes del país. ¿Cómo ves vos esos documentos? ¿Cómo ves la posibilidad de construir documentos nuevos, diseños, curriculares nuevos? Si hay algo pensado, si te parece necesario o por ahí con lo que hay, diríamos, uno podría pensar que está bien.

Silvana: Lo sorprendente que tienen las escuelas, nuestras escuelas, es que muchas veces son las que activan los cambios antes de que suceda en la norma. A veces, un poco para corregir, pero generalmente están sucediendo. Y esto que vos decís, yo desde el principio te dije que quiero hablar del arte como campo de conocimiento y puedo ir a un plan de estudio del año 99 y saber que "Traje I", ya no sería una cátedra que dé cuenta de eso para alguna carrera de nivel superior.

Sí, hay que hacer una revisión de diseños curriculares completa. Y en los casos en los que se hicieron y quizás haya algunos cambios, acompañar con esos documentos.

El documento salda a veces alguna situación entre un diseño y otro o salda a una cuestión que fue no mirada en algún momento. Pero sabemos que la prescripción que ofrece el diseño curricular y la posibilidad de pensarlo tarda también en instalarse. Ahora, venimos a esa densidad que tiene la dirección que ni siquiera se le imagina dentro del rol de inspector. Uno cree que yo pondría, sacaría, yo haría tal cosa, si yo fuera directora, haría esto. Bueno, no era tan fácil como yo pensaba. Está la revisión de la revisión de la revisión, y en todo eso también impacta que nosotros somos transversales a todo un sistema educativo con un montón de otras direcciones con las que hay que establecer acuerdos necesarios. Y ahí aparece esto de pensarnos con otros. Hay mucho, mucho por hacer y mucho en camino.

Estos documentos hoy que te nombré son documentos que van a dar un sentido a lo que ya está, pero hay que profundizar más. Estamos trabajando con Asuntos Docentes también en algunas resoluciones que salieron el año pasado acerca de cambios de lenguaje transitorio y de difícil cobertura que eran pertinentes, pertenecen a la época en la que suceden porque de los 135 distritos, 79 necesitaron cambios de lenguaje transitorio este año. Entonces, eso sucede porque no tenemos los recursos de territorio o porque estamos formando disciplinas que quizás ya están saturadas y hay que pensar en ciclos cerrados. Hay que hacer esa evaluación. Al mismo tiempo, eso también nos permite pensar en esto de actualizar todo lo que es la normativa, los regímenes académico. Secundaria los está actualizando y superior también

y eso va a traer un poco de oxígeno para este momento. Y también va a traer algunas resistencias que vamos a tener que ir acompañando. Sacaremos un documento cada vez que haya alguna resistencia.

Ahí aparece ese trabajo, lo grande de la dirección de artística como modalidad. Y que situaciones que suceden en inicial atravesamos inicial, suceden superior, más nuestras escuelas de modalidad primaria, bueno, mucho hay por trabajar. Así que, sí, son revisiones. Todos los diseños curriculares de las escenoplásticas se actualizaron, pero falta la implementación y para que tengan validez también es un trabajo del después que lo estamos haciendo. Es muy cambiante. Y pensar la educación artística de acá a 10 años es bastante desafiante. Pero vamos a intentar dar un horizonte de qué pretendemos que sea la formación de nuestros docentes hoy y de esos docentes que todavía no lo son pero que son alumnos de nuestras escuelas de artística o que son alumnos también de las orquestas escuelas.

¿Cómo podemos pensar a esos alumnos en una continuidad que les sirva en el nivel superior? Hoy, por ejemplo, un alumno egresado en la escuela de artística que transite desde los 5 años hasta los 18 sale con certificaciones de final de ciclo pero que no le dan posibilidad de continuar en un nivel superior. Ingresar a un superior artístico con las mismas posibilidades que un egresado de una institución sin ningún recorrido artístico. Bueno, tenemos que replantear ese paso porque tienen una formación en un sentido que hay que validar. Lo mismo con las orquestas escuelas.

Víctor: Hay acuerdos puntuales ahí con algunas instituciones con respecto a escuelas de artística, pero por fuera de una norma.

Silvana: Hay una resolución conjunta que los habilita, pero nosotros tenemos que darle un marco legal y de organización provincial a todo eso que sucede y que no sean cuestiones que sean arbitrarias, de que suceda en un distrito y en otro no. Mucho por hacer, muchísimo.

Víctor: Muchas aristas, ¿no? Capacitación, construcción de documentos, lograr conexiones con el territorio, identificar la cantidad de instituciones y alumnos, ver qué cosas realiza el territorio que son valoradas como para poder multiplicarlas.

Silvana: Y mucho que sucede y de muy buena calidad. Tenemos una fortaleza, al mismo tiempo que tenemos debilidades en cuanto a planificar y a cubrir, tenemos una fortaleza que son los docentes que trabajan.

Víctor: Porque nosotros tenemos en la educación artística la fortaleza de que se produce. Que por ahí no es el objetivo en sí, pero realmente se produce. Se producen hechos artísticos.

Silvana: Y está sucediendo y sucede a niveles que son para elogiar. Bueno, ahora en nuestras redes hay como dos canales de comunicación. Si es alguna propuesta diaria, las escuelas nos pueden etiquetar, los inspectores pueden etiquetar y se ven las historias. Siempre con una restricción de parte de la dirección en cuanto a qué sí y qué no. Y si son propuestas que están sucediendo como congresos pedagógicos, propuestas de trabajo en articulación, nos envían la información al asesor en comunicación y le damos difusión a través de nuestras páginas. Eso está sucediendo ahora por esta intención de poder retroalimentar lo que sucede en territorio que muchas veces excede las posibilidades que la dirección tendría si lo

quisiera planificar. Si quisiéramos pensar en una jornada de congresos de artística en toda la provincia sería mucho más inabarcable que lo que está sucediendo que se reúnen dos o tres distritos o regiones.

De todas maneras, para sistematizar eso, tenemos dos momentos. Antes del receso de invierno, un programa que se llama *Enlaces*, que es esto que está sucediendo, que nos estamos conectando con las direcciones, está dentro de ese programa. Y después del receso de invierno, como para ponernos lógicas de tiempo abarcables, tenemos una propuesta para las escuelas de artística que tiene que ver con esas prácticas que suceden en las escuelas de artística para poderlas difundir y otra con el resto de las instituciones que las vamos a llamar *Buenas prácticas* con nombres metafóricos. Una se llama *Programa Hilvanando Metáforas*, es el primero, y el otro es *Prácticas Situadas*. Con la intención también de que antes, que también sucedía que todo parece posible hasta que alguien dice ¿pero cómo van a identificar las buenas prácticas si de repente en tal escuela estaban haciendo esto? Que era la copia. Entonces también nos replantea pensar si todos estamos entendiendo a qué nos referimos cuando hablamos de buenas prácticas, y si no, lo tendremos que escribir.

Víctor: Claro, realmente se está construyendo constantemente en lo artístico, porque lo artístico evoluciona, entonces no es fijo, no hay un dogma, diríamos. En realidad es un continuo construir porque siempre se corre hacia otro lugar porque el arte va construyendo realidad de alguna manera o la realidad construye el arte, ponemos una ida y vuelta. Entonces, probablemente el trabajo de una dirección docente es muy arduo en el hecho de poder identificar qué está ocurriendo con las manifestaciones artísticas en el territorio de la educación. Imagino, primero que cada territorio tiene su identidad, después que hay diversas posibilidades de tomar lo nuevo. ¿Qué sería la buena práctica o que sería lo contemporáneo?

Silvana: Y lo pensé en dos programas, porque las escuelas de Artística este año están implementando un nuevo diseño curricular, y acompañarlo con ese relevamiento también va a permitir que si hay algo que está repitiendo viejas lógicas poderlo modificar ahora.

Y esto que vos decís en cuanto a lo nuevo que aparece, de repente en las redes nos etiquetan y veo que la escuela de Artística de Henderson, en región 15, estaban trabajando con el celular en una en una propuesta de artística en la escuela, en un pueblo chiquitísimo, haciendo proyecciones como si fueran holograma. Y estaba buenísimo que suceda. Acompañemos a ver cómo hacemos para que eso sea arte, para que eso no se transforme en solo la experiencia con el celular, porque como pasó con las nuevas tecnologías, que el alumno use el celular no garantiza que la propuesta pedagógica sea buena solo por la plataforma. Pero igual me parece que es una puerta de entrada, hoy casi todos usan el celular, está la resolución de uso de celular en las escuelas

Víctor: Cómo se usa, para qué se usa, cómo eso se registra y cómo se multiplica.

Silvana: Cómo hacemos para poder ordenar las prácticas deseables y las disciplinas. Que algunos dejan una obra en concreto. Por ejemplo, yo que provengo de las artes visuales, el final de un trabajo podría ser una escultura. Ahora el que está trabajando con danza, con expresión corporal, con música, donde la buena práctica puede ser también ese recorrido,

esa secuencia didáctica, en la que quizás el docente tuvo que tomar algo que dijo el alumno y lo resignificó.

Víctor: Hay allí una cuestión del registro, que funda a la revista *El Anzuelo*, el hecho de que si no se registran las buenas prácticas, no se reflexiona sobre eso, si no hay un texto, se pierden, principalmente en las Artes Escénicas.

Silvana: Es cuando aparece el cuerpo como portador de sentido.



Rafael Landea

Pensar la Investigación en artes en Institutos de Formación Artística Terciarios

Algunas líneas para el desarrollo de los Proyectos de Investigación Escénica de los Terceros años de la Tecnicatura en Actuación de la Escuela de Teatro de La Plata

Este documento se está construyendo en el marco de la división de carreras -Profesorado de Teatro y Tecnicatura en Actuación- de la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Hasta el 2023, ambas carreras compartían los mismos espacios curriculares. Diferenciándose en el tramo pedagógico y algunas materias específicas de la Tecnicatura. Sin embargo, a partir del año pasado comenzó un proceso que implica separar ambas carreras, de modo tal que quienes se forman como docentes y quienes se forman como actuantes tengan un abordaje específico en cada caso, en función de las particularidades de cada trabajo.

Sistematizar el perfil de lxs egresadxs de la Tecnicatura implica pensar -desde la concepción del arte como campo de conocimiento- la formación de artistas investigadorxs, como sujetxs críticos y comprometidos con lo social y político, a partir de un posicionamiento respecto a la concepción del arte en el mundo contemporáneo. En este marco, este documento pretende ser una herramienta, un facilitador, una configuración de apoyo construida desde la pluralidad de conocimientos del equipo docente de los terceros años de la Tecnicatura en Actuación y la Jefatura de Área de la carrera.

Documento marco para el desarrollo de los Proyectos de Investigación Escénica de los Terceros de la Tecnicatura en Actuación

¿Por qué hablamos de Investigación en Nivel Superior Terciario?

La resolución 175/11, como documento prescriptivo de Educación Artística Terciaria, afirma que en la formación de grado se deben *sentar las bases para que el futuro docente -actuante en nuestro caso- pueda investigar en aquellos temas que le interesan y aporten al interés común.*

Para poder escribir sobre un tema, se deben conocer las estrategias para recopilar información, realizar trabajos de campo, encontrar constantes y variables, desarrollar re-

cursos analíticos y luego reconstruir la totalidad de esta investigación, en un material escrito que se pueda dar a conocer.

Si bien esta normativa pertenece específicamente al Profesorado nos ofrece un enfoque para el nivel al respecto.

La Normativa específica de la formación Técnica Terciaria Ley N° 26.058, nombrada en el artículo 50 de la resolución 111/10 establece que “la Educación Técnico Profesional promueve en las personas el aprendizaje de capacidades, conocimientos, habilidades, destrezas, valores y actitudes relacionados con desempeños profesionales y criterios de profesionalidad propios del contexto socio-productivo, **que permitan conocer la realidad a partir de la reflexión sistemática sobre la práctica y la aplicación sistematizada de la teoría.**” Estos postulados, constituyen un marco pertinente a la formación profesional artística. Son estos paradigmas prescriptivos los que orientan nuestras prácticas.

Nuestro proyecto institucional propone entonces para la formación, la **investigación en arte desde la materialidad de la escena.** Que seamos, quienes poblamos las aulas de los institutos superiores de artística, quienes escribamos las prácticas escénicas pedagógicas y de investigación de nuestro tiempo.

La filosofía de la praxis artística construye un pensamiento impar en todos los planos de su ejercicio: en el análisis de los procesos y las estructuras, en las dinámicas de relación con el campo institucional y los públicos, en el armado de archivos, etc. Al mismo tiempo que este vasto campo de conocimiento disciplinar se construye, ellos y ellas deconstruyen un pensamiento colonial para permitir la reconfiguración de nuestras culturas artísticas y sociales, de modo tal que la sistematización y el cuestionamiento, tanto de trabajos propios como ajenos está sentando las bases de las futuras teatralidades latinoamericanas (Dubatti y Lora: 2021:13).

Entonces, ¿qué entendemos por investigación?

La práctica investigativa en Arte, en el marco de la Formación Técnica Superior Artística de la ETLP, es entendida como el proceso de producción de obra y supone, desde esta propuesta:

1- Producción de obra/acontecimiento escénico ante un público, construida a partir de una pregunta de investigación o hipótesis de trabajo.

2- La documentación, conceptualización y sistematización reflexiva de los procesos de producción poética y/o de materiales escénicos.

3- La construcción de archivo

4- Su circulación en el contexto formativo y socio-cultural.

Se propone pensar un campo de investigación que conlleve la producción de obras, acompañada de una producción discursiva que dé cuenta, (además de la poética, la técnica y los marcos conceptuales que generaron dicha producción) de sus objetivos y su impacto social, validando también a cada una de ellas, en los circuitos de circulación correspondientes (las obras por medio de las funciones e intervenciones públicas y los escritos como ponencias, exposiciones, desmontajes, papers, etc.) (García y Belén pp. 7: 2013).

Concebimos entonces a la práctica como EJE y al proceso de producción como el trabajo de campo de la investigación. Así, como al investigador científico lo orienta su concepción del método de la ciencia, al artista le guía su poética, concebida como el proceso que produce la obra. Estas discusiones incluyen el debate para pensar las concepciones de “metodología” y “procedimiento”. El procedimiento, como las formas de trabajar con las diferentes herramientas, materiales, ideas, operaciones retóricas, células más pequeñas que pueden ser parte de una metodología. En este sentido también establecimos debates acerca de la diferenciación entre la metodología de la investigación, la metodología pedagógica y la metodología de producción escénica.¹

El discurso artístico constituye una producción de conocimiento realizada por los artistas que posibilita un acercamiento a la obra y al mundo en el que se inscribe (García y Belén 2013 p. 21).

Se sugiere que parte de los análisis y sistematización de los materiales producidos en la “EX-PERIMENTACIÓN”² que se desarrollan en las materias troncales³ y sus respectivas integraciones, puedan ser desarrollados también en el marco de

¹ Estas discusiones siguen en curso, puestas a prueba en las prácticas. Registraremos su seguimiento en los próximos avances de este documento

² Nos referimos al trabajo escénico, a la aplicación y desarrollo de los contenidos de los espacios curriculares del Campo de Formación Específica que invitan a salirse del perímetro de lo ya conocido a explorar fuera de la línea de lo ya sabido en materia de producción escénica. Registrar los hallazgos, reflexiones y conclusiones.

³ Actuación III, Movimiento III y Voz III.

los otros campos de formación y en diálogo con los contenidos de esas materias.⁴

Un estilo transdisciplinar de investigación puede sólo emerger si la participación de las personas expertas interactúa en forma de discusión abierta y de diálogo aceptando cada perspectiva como de igual importancia y relacionando las diferentes perspectivas entre ellas (Romero-Giménez, 2012: p. 54).

En este sentido se propone viabilizar las formas de comunicación interna, conocimiento del proyecto común y sus avances por todas las partes para la construcción colectiva. Las reuniones Intercátedras en el marco del CRONOGRAMA (Anexo I al final del Documento) y la reunión anual de Proyectos de Investigación y Prácticas Profesionalizantes, serán en principio los espacios de encuentro e intercambio. La figura de los estudiantes y el trabajo con su bitácora en los distintos espacios será también primordial en la articulación así como el registro de las prácticas y circulación de éstos entre las partes.

El tema de Investigación tiene que ser un problema de actuación

¿A qué nos referimos con problema de investigación?

Proponemos que el problema de investigación en el trabajo de producción escénica esté anclado en los **modos de producción de materiales escénicos**. El problema de investigación se define a través de preguntas de investigación. **Es un interrogante que se responderá desde la actuación y la praxis escénica.**

Entonces, el problema de investigación NO ES LO MISMO QUE EL TÓPICO o la TEMÁTICA o ESTÉTICA/GÉNERO con la que decidamos trabajar: por ejemplo 40 años de democracia, lo siniestro, la comedia del Arte... etc. Es decir, el problema de investigación no son los 40 años de democracia, si no, que construimos el problema mediante nuevas preguntas vinculadas a este tópico. Por ejemplo: ¿Cómo construimos metáfora escénica sobre los 40 años de democracia? ¿Cómo influye en la corporalidad de la actuación trabajar con recur-

sos vinculados a la democracia o la falta de la misma? ¿Cómo se construye ficción a partir de hechos reales? ¿Qué procedimientos constructivos de la escena resultan favorables a la hora de trabajar con la memoria colectiva? ¿Cuál es el lugar de la idea de democracia hoy en el contexto socio político y como influye en las corporalidades y las escenas?

También podemos vincular preguntas referidas al tópico con la resolución de problemas escénicos. Si decidimos trabajar procedimentalmente en todo el edificio escolar, no solo en la sala, y priorizar la utilización del espacio como disparador del trabajo escénico en el desarrollo de la temática podemos organizar preguntas como: ¿Qué tipos de cuerpo y situaciones habitan cada espacio? ¿Con qué elementos de la temática o relatos históricos puedo vincularlos? ¿Cómo se utiliza la voz y la proxemia en los diferentes escenarios propuestos en la obra? ¿Cómo se vinculan las escenas con el público en cada espacio y su diversidad?. Entre otras.

Si pensamos en el ejemplo de la Comedia del Arte como tópico de trabajo, el problema no radica en indagar SOBRE la Comedia del arte, sino construir preguntas de ACTUACIÓN vinculadas a esta estética: ¿Que procedimientos corporales utilizan en la construcción de personajes de la Comedia del Arte? ¿Qué técnicas implican a un cuerpo que trabaja con máscaras? ¿Qué influencias actorales y de procedimientos posibilitan los arquetipos de personajes de este movimiento? ¿Cómo se vinculan esos arquetipos con la actualidad socio político cultural? ¿Qué dramaturgos trabajaron esta estética y que artistas actuales la desarrollaron? ¿Qué diferencias de abordaje proponen diferentes referentes clásicos y contemporáneos (Moliere, Chame Buendía, Barba, Marcelo Savignone) y cómo se aplican en la producción propuesta?

Por supuesto que una vez elegida la temática de trabajo, el tópico y el problema, va a ser necesario construir conocimientos acerca de los mismos, reunir antecedentes y proponer un marco desde el cual se van a desarrollar los análisis. Lo que se desea dejar expresado con claridad es que el problema de investigación será un problema de actuación, de indagación escénica.

¿Cómo construimos un tópico de trabajo? En primera instancia se piensa en hacer preguntas sobre lo común, pensar sobre lo que nos impacta en este momento como colectivo artístico.

⁴Las instancias de integración de troncales implican clases compartidas de ACTUACIÓN-MOVIMIENTO y VOZ. Se propone que la sistematización y análisis suceda en estas instancias y también en el desarrollo reflexivo sobre el trabajo de campo en otros espacios curriculares, en vínculo con los contenidos pertenecientes a los otros campos de formación.

¿Qué poéticas hablan de lo que nos pasa como sociedad en este tiempo? Y a partir de esta búsqueda ir al encuentro de referencias, por ejemplo, textos como disparadores: Casa Tomada (cuento de Cortázar), La invasión, el destierro, el despojo, la quita de espacios construidos, de derechos, lo absurdo...

¿Qué obras son representativas de este tiempo?, ¿qué estéticas?: (Ej: Circo del Horror, La ironía, lo bizarro...)

Como nombramos anteriormente, **construir conocimiento sobre el tópico, nos va a ampliar el universo de recursos para TRABAJAR DESDE LA ACTUACIÓN.** Nos brindará un acopio de materiales y referencias, desde las cuales desarrollaremos los procedimientos de construcción escénica. Esto implicará relevar y recopilar, imágenes, músicas, personalidades, modas, discursos políticos, sucesos históricos, colores, olores, sonidos, simbolismos, artistas, bibliografías, etc.... vinculados al tópico.

Una pregunta orientadora general puede ser, por ejemplo: ¿Qué procedimientos de construcción de materiales escénicos vamos a proponer para desarrollar la idea? Por ejemplo: Improvisaciones/exploraciones/ejercicios a partir de los diversos disparadores relevados (textos, imágenes, sonidos, objetos, espacios, vestuario como objeto...etc.).

Modos de sistematización

En la medida en la que se desarrolla el proceso de producción y su registro, comienzan a evidenciarse hallazgos y preguntas. El registro del proceso va a estar enfocado en los problemas de actuación, es decir, en los procedimientos constructivos de la escena. Para esto proponemos el uso de la BITÁCORA como instrumento sintetizador de los procesos que cada estudiante desarrollará y para que pueda ser usado como nexo y material común en los diferentes espacios curriculares intervinientes y como dispositivo de evaluación para los docentes.

(...) el hecho de registrar, analizar e incorporar los mecanismos que constituyen la escena, reconocerlos y administrarlos es observar también las múltiples interconexiones y funciones que la habitan y esto mismo posibilita pervertirlos, intercambiarlos y transponerlos. Como en el decir de la voz de Ro-

mero y Giménez, se crean "sistemas relacionales que desbaratan la parcelación del conocimiento, privilegiando la retroalimentación, la interacción, y la interconectividad en un complejo entramado asignado por la multi-dimensionalidad" dando lugar a "vacíos posibles" entre elementos que al ser explorados, sacuden la escena o sus fragmentos y comienzan a desdibujarse los gérmenes o puntos de partida previos (imágenes o situaciones de referencia, textos de autorxs, etc.). (Donnantuoni y Andrade en: Dubatti y Lora [coord.] 2021:24)

Herramientas para el registro del proceso de producción poética

Las 4 Ventajas de la bitácora

- Conocimiento/Autoconocimiento
- Archivo
- Sistematización
- Metodología (Procedimientos, disparadores, referencias, Selección y Composición)

Escribir, registrar, es entrenar la reflexividad encarnada, porque está situada en la experiencia. Permite construir una mirada panorámica. Separarse del objeto de investigación

En la bitácora es donde se articulan pensamientos, reflexiones y emociones (de la/le) artista, la gestión de su proyecto y sus reflexiones sobre el proceso, según las fuentes que incorpora. Además del registro de la práctica artística, la bitácora puede incorporar los siguientes elementos:

- El uso de otras herramientas de registro, fotografías, fichas, grillas, cuestionarios
- Intuiciones
- Conversaciones privadas
- Métodos creativos, visuales, sonoros y discursivos
- Entrevistas, notas de observación
- Participación a través de actividades, dinámicas y experiencias

Otros formatos para el registro

Durante la investigación, se puede echar mano de diversos formatos y tecnologías que nos permitan registrar y dar cuenta del proceso creativo y reflexivo. Dibujos, audios, referencias audiovisuales, escritos poéticos...

Es importante diferenciar **la bitácora general como diario de trabajo** y el instrumento a presentar como sistematización y síntesis de esas experiencias registradas. Es decir, la producción discursiva de la investigación.

escribir es componer. (...) el proceso de escritura nada tiene en común con la linealidad que uno observa en el texto ya escrito. Escribir no es producir un texto linealmente ni mucho menos volcar en un papel algo que uno ya tiene en la cabeza. Cuando uno empieza a escribir lo que menos tiene son certezas y continuidades, todo lo contrario, la escritura es un proceso lleno de huecos, de espacios vacíos que es nuestra tarea ir llenando como si armáramos un rompecabezas a cuyas piezas tenemos que ir dando forma nosotros mismos y del cual no tenemos modelo alguno (del Mármol: 2013:4).

Este instrumento -la bitácora- estará modelado por el problema de investigación. Una posible organización sistemática de ese diario de trabajo podría ser:

Ejercicio/exploración/experimentación/consigna/actividad del ensayo.	Recursos y procedimientos	Observaciones, hallazgos y Vinculaciones con el tópico. Selección de materiales posibles.	Referencias Imágenes personales/recuerdos/asociaciones
<p>Exploración con saco</p> <ul style="list-style-type: none"> -Corporal poner y sacar. -Manipular, tirar arrastrar -exploración táctil y sensorial -construirle una historia al objeto -Manipular al objeto como si fuera otro sujeto. 	<p>Saco y música El saco tu trinchera, tu casa. Ejercicio de La Mochi. Mocchi & Fernando Cabrera - Ejercicio La tela , textura como posibilidad espacios, metáforas. OTHELO - Termina Mal. (Trailer 1) De Gabriel Chame Buendia Trabajo Simultáneo Alternado.</p> <p>Desarrollo Individual y grupal</p> <p>Variaciones temporales.</p> <p>Exploración de la acción con Diversos entornos sonoros...</p>	<p>Por ej. Si trabajamos con los 40 años de democracia:</p> <p>El saco que oculta objetos</p> <p>El saco que oculta al sujeto.</p> <p>Desaparecer adentro del saco.</p> <p>varias personas adentro un saco...</p> <p>El saco como elemento de poder.</p> <p>Y todos los materiales que seleccionen de las Exploraciones...</p>	<p>Kantor La clase muerta. Película. Teatro Cricot 2</p> <p>Veronese y el periférico de objetos. "Máquina Hamlet" por el grupo "Periférico de Objetos"(4).mp4</p> <p>Otelo termina mal Chamé OTHELO termina mal</p> <p>Imágenes personajes con saco. https://www.instagram.com/reel/CmriHfBBQpY/?igshid=MDJmNzVzMjY=</p> <p>Son referencias generadas a posteriori del trabajo y que pueden ser utilizadas para próximas incursiones. Así mismo estas referencias constituyen un marco para ser desarrollado e investigados en los otros espacios curriculares en la dinámica dialógica de retroalimentación.</p>

REPETICIÓN-REGISTRO-SELECCIÓN Y COMPOSICIÓN

¿Qué se hizo? ¿Cómo hice lo que hice? ¿Qué camino recorrí para realizar la escena? ¿Qué operaciones sucedieron en mi práctica, y con los otros? ¿Qué se logró y qué dificultades aparecieron? ¿Se construyeron metáforas de los conceptos y temas en danza en las preguntas de investigación? ¿Cuáles? ¿Cómo se construyeron? ¿Qué materiales las componen?

Entonces, investigar no se trata solo de acopiar registros, sino de tener preguntas de investigación o hipótesis de trabajo que orienten nuestra búsqueda; una metodología de trabajo que serán nuestros procedimientos de construcción de materiales escénicos; su registro selección y composición, todas decisiones vinculadas al tópico y al problema planteado; su evaluación con criterios definidos y el arribo a una conclusión que será el aporte a la construcción de conocimiento al interior del lenguaje, y es en este aspecto que es una investigación. Se propone que al finalizar la cursada y las muestras de las Producciones se pueda llevar a cabo un encuentro en formato Congreso/Mesas de Trabajo para presentar la sistematización de estos trabajos y las conclusiones provisionales desarrolladas. Sobre estos aspectos seguiremos trabajando de manera colectiva en el avance de esta nueva etapa de la Escuela de Teatro de La Plata.

Bibliografía

- Azzaretto, C. [comp.](2017) *Investigar en Arte*. Cap.I El trabajo del artista, el trabajo del investigador. La Plata. Edulp
- Belen, P. y Garcia, S. (2013) *Aportes epistemológicos y metodológicos de la investigación artística*. Tercera Parte. Págs. 39-50. Alemania: Editorial Académica Española.
- Consejo Federal de Educación. (2010). Resolución 111/10 La Educación Artística en el Sistema Educativo Argentino.
- del Mármol, M. (2013). Ser y estar entre. Tres notas breves sobre algunos cruces, vínculos y paralelismos de la danza y el teatro con la antropología. In M. L. Sáez, M. del Mármol, G. Magri, A. S. Mora, M. Provenzano, & J. Verdenelli (Eds.), *Ni adentro ni afuera. Articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*. La Plata: Club Hem Editorxs.
- Dirección de Educación Artística (2011). Resolución 175/11 Diseño Curricular para el profesorado de Teatro. Buenos Aires. D.G.C y E.

Dirección de Educación Artística (2016) Aportes para una Educación Artística desde la concepción de las artes integradas. D.G.C y E. Buenos Aires Hace Escuela.

Dirección de Educación Artística (2016) El arte como conocimiento. Evolución Histórica: de disciplina accesoria a auténtico campo del saber. D.G.C y E. Buenos Aires Hace Escuela.

Dubatti, J. y Lora, L. coord. (2021) *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Tomo II. Lima. Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Sobre la Institución:

La Escuela de Teatro (ETLP) es un institución de Educación Superior, dependiente de la Dirección de Educación Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires, que brinda formación profesional docente y Técnica especializada en Artes / Teatro. Fue creada en 1948 por el entonces Coronel Domingo Mercante con el nombre de Conservatorio de Música y Arte Escénico.

Actualmente, la ETLP tiene una matrícula aproximada entre 650 y 700 estudiantes, y ofrece cinco carreras: Profesorado de Teatro, Tecnicatura en Actuación, Tecnicatura en Escenografía, Tecnicatura en Vestuario, Tecnicatura en Maquillaje y una oferta para la formación en Teatro para Adolescentes.

La Escuela de Teatro de La Plata ya tiene 75 años de historia en la formación específica del lenguaje teatral y un lema: «ARTE COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO Y EDUCACIÓN COMO HERRAMIENTA DE DESARROLLO»

<https://etlp-bue.infod.edu.ar/sitio/>

Formación docente en teatro

¿Cómo se vincula la reflexión de la práctica de los formadores de profesores de teatro con el perfil del egresado?

La reflexión sobre la práctica docente se ha consolidado hace tiempo como un territorio a observar dentro de la ciencia de la educación. Es fácil encontrar material que contemple los interrogantes y las innovaciones que surgen en la agenda de la pedagogía, así como también que indague sobre las formas de enseñar ya instaladas en nuestras aulas. Sin embargo, la reflexión sobre las prácticas pedagógicas en formación docente transita en la agenda educativa con cierta tensión. Por un lado, es fácil reconocer la necesidad de esta reflexión en la teoría. Por otro, pareciera que no se logra incorporar en la praxis a la mesa de análisis dentro de los profesorados, en particular, en la discusión sobre las prácticas por parte de los docentes y directivos que conforman los espacios de formación docente en institutos superiores y universidades.

¿Cómo se vivencia esta tensión en los profesorados de teatro y, sobre todo, qué impacto tiene sobre el perfil de los egresados? Me interesan tres primeras preguntas que nos permiten ubicarnos dentro de este territorio mencionado anteriormente ¿Qué temas debemos y necesitamos discutir sobre la Formación Docente en Teatro? ¿De qué hablamos cuando hablamos de formación de formadores? ¿Cuáles son las representaciones con respecto a la enseñanza de la disciplina teatral que aún subsisten en el Nivel Superior?

En mi tesis de maestría cito una primera problemática que nos permite ubicarnos dentro de este territorio. Referentes como Chapato y Dimatteo (2014) dan cuenta de la devaluación teórica y metodológica que existe en los profesorados, la cual no logra cerrar la brecha entre la Formación Artística y la Formación Pedagógica. Esto se relaciona intrínsecamente con el estudio de campo que realiza Bertoldi (2019; 2021), que evidencia que los discursos presentes en la formación inicial, donde prima lo disciplinar sobre lo pedagógico, se contradicen con las lógicas de trabajo que tienen las instituciones escolares, lo que afecta directamente al perfil del egresado. Asimismo, destaca la importancia de analizar la interpretación curricular que realizan los profesores de teatro al momento de diseñar sus propias propuestas de enseñanza, porque permite rastrear qué marcos y qué recursos teóricos se pueden adquirir durante su formación inicial (Muzzio, 2024).

En la investigación realizada, se logró identificar que en la asignatura Didáctica Especial del Teatro I la cual se dicta en el tercer año del profesorado de teatro (Diseño Curricular de la provincia de Buenos Aires), recaen ciertas problemáticas que se supone tendrían que abordarse en años anteriores. Las conclusiones de esta investigación nos permitieron dar cuenta de que es posible que las asignaturas del plan de estudio del profesorado no trabajen de manera conjunta y que no vinculen sus contenidos con el perfil del egresado. Se hace presente

la poca articulación de saberes entre asignaturas y escaso anclaje pedagógico de las materias con los contenidos teatrales y el rol docente (Muzzio, 2024).

Chapato (2013) se pregunta qué necesitan saber y saber hacer los docentes de teatro, y si habría que ofrecer una formación pedagógica como un trayecto adicionado o yuxtapuesto a la formación artística teatral o, compartiendo principios formativos, articularla y ensamblarla a lo largo de toda la formación, entendiendo ésta como una propuesta integral. Esto se relaciona directamente con lo que Alliaud (2011) propone con respecto a la visión totalizadora de la formación docente.

Las reflexiones de directivos y docentes que fueron tenidos en cuenta en la investigación, dan cuenta de la falta de lectura e interpretación del Diseño Curricular de Teatro por parte de los docentes que llevan adelante los otros espacios curriculares en el profesorado de teatro. Recae la responsabilidad completa de formar un docente en las últimas materias de la carrera, las cuales remiten a la especificidad de la didáctica teatral y a las prácticas de residencia (Muzzio, 2024). Esto responde a nuestra pregunta ¿de qué hablamos cuando hablamos de formación de formadores? ¿Contamos con avances académicos que respondan a estos interrogantes sobre las prácticas de los docentes formadores? ¿Qué espacios destinan los profesorados de teatro que permitan vincular a los docentes de toda la carrera con la reflexión y análisis de sus propias prácticas y el anclaje de cada contenido con el perfil del egresado?

En esta búsqueda, pude observar que ciertas representaciones con respecto a la disciplina teatral que aún subsisten en el Nivel Superior, remiten a que solamente las asignaturas del plan de estudio para los profesorados de la provincia de Buenos Aires¹ relacionadas a lo pedagógico didáctico específico, parecen vincularse con el perfil del egresado. Mientras que las asignaturas relacionadas al campo disciplinar artístico o generalista de la educación, simplemente se entienden como un complemento del futuro profesor de teatro. Las instancias destinadas a la revisión y reflexión de la propia práctica docente suelen delegarse únicamente en las materias destinadas a las residencias o práctica profesional en territorio (Muzzio, 2024).

Hay ciertas asignaturas del campo de la Formación Específica como ser Actuación, Análisis del Texto Dramático y Espectacular, Historia del Teatro, entre otras; que vinculan sus contenidos con la especificidad de la disciplina teatral. Estos contenidos debe luego el docente de teatro trabajarlos en los otros tres niveles del Sistema Educativo. Esto quiere decir que los estudiantes del profesorado de teatro tienen que aprender en estas asignaturas cómo enseñar estos contenidos a sus estudiantes de los diferentes niveles. Estas asignaturas no son un complemento en la formación, a pesar de que estén enunciadas dentro del campo de la Formación Específica (Muzzio, 2024).

El recorrido para dar respuesta a estos interrogantes iniciales, me permite abrir otro espacio de preguntas: ¿Con qué herramientas cuentan los docentes para reflexionar pedagógicamente sobre sus prácticas de enseñanza?

Si bien son muy pocos los espacios que están destinados a la investigación y revisión de las prácticas pedagógicas en teatro, es posible que un docente pueda capacitarse y actuali-

¹ El plan de estudios para el Profesorado de Arte en Teatro de la provincia de Buenos Aires organiza sus asignaturas en campos de formación específica (Actuación, Trabajo Corporal, Maquillaje, etc), formación general (Didáctica General, Psicología, etc) y formación en práctica profesional (Práctica Docente)

zarse en el campo de la Educación Artística y en la disciplina teatral para luego abordar sus prácticas pedagógicas en el Nivel Superior. Se hace necesario que la Formación Docente en Teatro comience a generar sus propias reflexiones sobre las prácticas pedagógicas.

¿Qué problemáticas enfrenta la Formación Docente en Teatro actualmente? ¿Cómo se autopercebe como institución formadora? ¿Hay una revisión constante de las prácticas docentes y del proyecto institucional? ¿De qué herramientas se valen los profesorados? Estos interrogantes que surgen me invitan a seguir investigando sobre los profesorados de teatro, en particular sobre la praxis de los formadores de futuros docentes y el vínculo que sostienen con el diseño curricular y el perfil del egresado.

Prácticas pedagógicas, formación docente en teatro : tensiones entre el discurso pedagógico y las prácticas de enseñanza en los CePEAC de la provincia de Buenos Aires (2018-2019)

La tesis completa de Melina Muzzio puede consultarse en el repositorio institucional de la Universidad Nacional de Quilmes: <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/4500>

Fuentes de consulta

- Alliaud, A. (2004) "La biografía escolar en el desempeño profesional de los docentes noveles" Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Alliaud, A. (2014) "El Campo de la Práctica como instancia privilegiada para la transmisión del oficio de enseñar" Jornadas sobre el Campo de la Formación para la Práctica Profesional. InFOD. Ministerio de Educación de la Nación.
- Alliaud, A. (2017) "Los artesanos de la enseñanza: acerca de la formación de maestros con oficio" Editorial Paidós. Buenos Aires.
- Alliaud, A. (2010) "Experiencia, saber y formación" Revista de Educación 1(1) Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata
- Alliaud, A & Antelo, E. (2011) "Los gajes del oficio. Enseñanza, pedagogía y formación" Editorial Aique Educación. Buenos Aires
- Alliaud, A & Antelo, E. (2008) "Sentidos perdidos de la experiencia escolar: angustia, desazón, reflexiones" Ediciones Noveduc. Buenos Aires
- Bertoldi, M. (2019) "Teatro diseño curricular y diseño de la enseñanza. Prácticas de interpretación curricular de los Profesores de Teatro" [Tesis de maestría aún no publicada] Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Carmona, A. (2018). Práctica Docente Teatral: un espacio en (des)construcción. Foro de educación musical, artes y pedagogía 3 (4)
- Chapato, M.E (2013) "La Educación Artística hoy: nuevas concepciones epistemológicas y pedagógicas, nuevos sujetos y nuevas prácticas" Memorias del Encuentro en Pedagogía Teatral. Editorial CITRU. Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes. Centro Cultural del Bosque. México
- Chapato, M.E (2013) "La pedagogía teatral como campo de especialidad. Delimitación y problemáticas actuales" Editorial CITRU. Centro de Investigación, Documentación e Infor-

- mación Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes. Centro Cultural del Bosque. México
- Chapato, M.E (2013) "La investigación en el campo de la educación artística: dimensiones y abordajes metodológicos" Editorial CITRU. Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes. Centro Cultural del Bosque. México
- Chapato, M.E (2013) "¿Qué enseña el teatro a niños, adolescentes y jóvenes? Un abordaje integral" Editorial CITRU. Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes. Centro Cultural del Bosque. México
- Chapato, M.E (2014) "Una mirada multidimensional sobre las prácticas de los profesores de teatro" Facultad de Arte Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Chapato, M.E (2014) "Educación Artística para el Siglo XXI ¿Qué docentes necesitamos?" Revista Trayectorias (1) Facultad de Arte Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Davini, Ma. Cristina (1995) "La formación docente en cuestión: política y pedagogía" Buenos Aires, Paidós.
- Instituto Nacional de Formación Docente, Ministerio de Educación (2009). Serie Recomendaciones para la Elaboración de Diseños Curriculares "Profesorado de Educación Artística".
- Rodríguez Martínez, Z. (2013) "Relatoría del taller: La pedagogía teatral en el campo de la educación superior" Editorial CITRU. Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli. Centro Nacional de las Artes. Centro Cultural del Bosque. México
- Trozzo, E (2012) "Aprendizajes. Didáctica del teatro para la educación superior" Universidad Nacional de Río Negro.

MELINA MUZZIO

Es Profesora de Arte en Teatro (UNA) y Magíster en Ciencias de la Educación (UNQ). Se desempeñó como profesora de teatro en nivel inicial, primario y secundario en la provincia de Buenos Aires. Actualmente se dedica a la investigación en el campo de la formación docente en educación artística, en especial en la disciplina teatro.



Ser o no ser... docente de Teatro, esa es la cuestión

Formación docente

Históricamente la Escuela Pública ha tenido que vivir resolviendo contingencias de diversa índole. Sabemos que no siempre ha habido políticas públicas que la sostengan y, que a pesar de haber sido tan vapuleada, quienes las habitamos cotidianamente, siempre hemos buscado, encontrar los modos de sostener los vínculos pedagógicos. Es en estos contextos de luchas históricas que el colectivo docente ha ido conformando su identidad como trabajadorxs intelectuales de la cultura y la educación. Esta vehemencia, casi como un defecto, ha sido una constante -por necesidad- de la escuela para garantizar -por derecho- el hecho educativo.

En esta clase les proponemos a lxs estudiantes de 1er año del Profesorado de Teatro, algunas herramientas teóricas para comenzar a pensar la construcción de la identidad profesional docente como un proceso histórico, colectivo y permanente, fundante de modos particulares de SER y ESTAR en la escuela.

Nos parece importante que como docentes en formación inicial puedan reconocer en el TRABAJO una dimensión constitutiva y fundante de esa identidad, producto de las luchas y conquistas de lxs colectivos docentes organizados a lo largo de la historia.

TÍTULO DE LA CLASE:

ser o no ser... esa es la cuestión
perspectivas para empezar a pensar la identidad profesional docente como proceso fundante, colectivo y permanente, determinante de nuestros modos de ser y estar en la escuela

[...] No se trataría entonces sólo de ocupar un lugar, TENER un cargo de maestrx. Sino de SER maestrx. De pensar cómo habitamos ese lugar, del modo en que toma encarnadura, nombre, pasión..., cada día y en cada pequeño gesto, nuestra decisión de ser. Ser para otros maestrx no es algo que se pueda planificar, ni imponer, ni controlar técnicamente.

Puede ejercitarse, como opción entre otras, uno va siendo, se es siendo... Ejerciendo y ensayando ese lugar, aprendiendo a ser maestrxs al tiempo que aprendemos a vivir... ofreciendo un modo de sostener la mano, el desafío de una aventura intelectual a compartir, un tiempo para pensar, un sitio donde crecer... Porque ser maestrx es ser capaz de habitar una pregunta, de saborear una experiencia, ser unx mismx invitación al movimiento de tras-lado...y tanto más. Y más... Y ,más!!

Carina Rattero.

Cuando lo cotidiano se vuelve mágico.

A propósito de Ser y tener de Nicolas Philibert

PALABRAS CLAVE:

ESCUELAS - DOCENTES - IDENTIDADES - TRABAJO - PROFESIÓN - COLECTIVO

PROPÓSITO DE LA ACTIVIDAD:

Brindar herramientas teóricas para comenzar a construir la identidad profesional docente como un proceso histórico, colectivo y permanente, fundante de modos particulares de SER y ESTAR en la escuela.

OBJETIVOS

Reconocer en el TRABAJO una dimensión constitutiva y fundante de esa identidad, producto de las luchas y conquistas de lxs colectivos docentes organizados a lo largo de una historia.

Hacer explícitas las re-presentaciones que se tienen acerca de lo que significa SER DOCENTES, indagando en los referentes conocidos y en el material aportado por la cátedra, para construir progresivamente un posicionamiento propio -político y sensible- con respecto a la profesión elegida.

PAUTA:

Para ir desentrañando los temas de esta clase les proponemos ir al encuentro de los siguientes materiales que nos ofrecen la posibilidad de pensar LA IDENTIDAD DOCENTE COMO CONSTRUCCIÓN COLECTIVA E HISTÓRICA.



ENLACE AL VIDEO DE SILVIA VÁSQUEZ: [CLIC ACÁ](#)

a.2. Sumar al visionado la lectura de los siguientes textos:

1º TEXTO

FICHA DE CÁTEDRA: FORMACIÓN SINDICAL DOCENTE: Una Temática Escasamente Desarrollada.

Para acceder al enlace: [CLIC ACÁ](#)

2º TEXTO

Reflexiones de una trabajadora de la educación: RECONSTRUIR EL SENTIDO DE LA EDUCACIÓN. Repensar la identidad del docente. Entre el desaliento y el desafío de SER docente

Para acceder al enlace: [CLIC ACÁ](#)

a.3. Recuperar del video de SILVIA VÁSQUEZ y los textos propuestos aquellos aspectos que resultaron determinantes en la constitución de la identidad docente, entendida como proceso histórico, a partir de la contextualización y caracterización de los perfiles propuestos. Desarrollar cada uno tomando como referencia el video y la bibliografía propuesta.

DOCENTE COMO APÓSTOL:

DOCENTE COMO PROFESIONAL:

DOCENTE COMO TRABAJADOR:

a.4. Elaborar un texto breve a modo de conclusión y buscar y seleccionar tres **imágenes-memes-fotografías** situadas, que guarden algún tipo de relación con estas construcciones o rasgos identitarios. Pueden extraerse de la web, artículos periodísticos, obras de arte, blogs,

revistas, fotos familiares, entre otros o bien construirlas y capturarlas. Incorporarlas a la conclusión y fundamentar su elección.

a.5 **PUBLICAR** las imágenes y el escrito correspondiente a los puntos a.3. y a.4 en el **espacio de trabajo**.



Portada del Libro *Tejiendo historias del magisterio*



Antonio Gasalla y su personaje NOELIA la maestra



Meme extraído de Twitter

6. INDICADORES DE EVALUACIÓN:

Es presentado en tiempo y forma

Respeta la estructura pautada (en sus componentes y organización)

La producción se enmarca en el propósito que orienta la actividad

Da cuenta de un proceso de lectura y reflexión en torno a los textos y a los temas que aborda la clase.

Selecciona 3 imágenes y fundamenta su selección en continuidad de sus reflexiones acerca de los materiales propuestos.

Establece relaciones entre los materiales teóricos y con la propia formación.

7. ENLACE A LA BIBLIOGRAFÍA DE LA CLASE:

VÁZQUEZ, SILVIA. APÓSTOLES, PROFESIONALES, TRABAJADORES ¿VOLUNTARIOS?

Una conversación sobre el trabajo docente. Campus Suteba. Secretaría de Educación y Cultura. SUTEBA 2017. Enlace al recurso: [ACÁ](#)

FICHA DE CÁTEDRA: [FORMACIÓN SINDICAL DOCENTE: Una Temática Escasamente Desarrollada](#)

STRAUCHLER, SUSANA y POZYMOK, MARCELA. Reconstruir el sentido de la educación. Repensar la identidad del docente. | Discusiones públicas desde el trabajo docente en el marco del XVI CONGRESO PEDAGÓGICO 2011. UTE - CTERA 2012.

NOELIA PEREYRA CHAVES

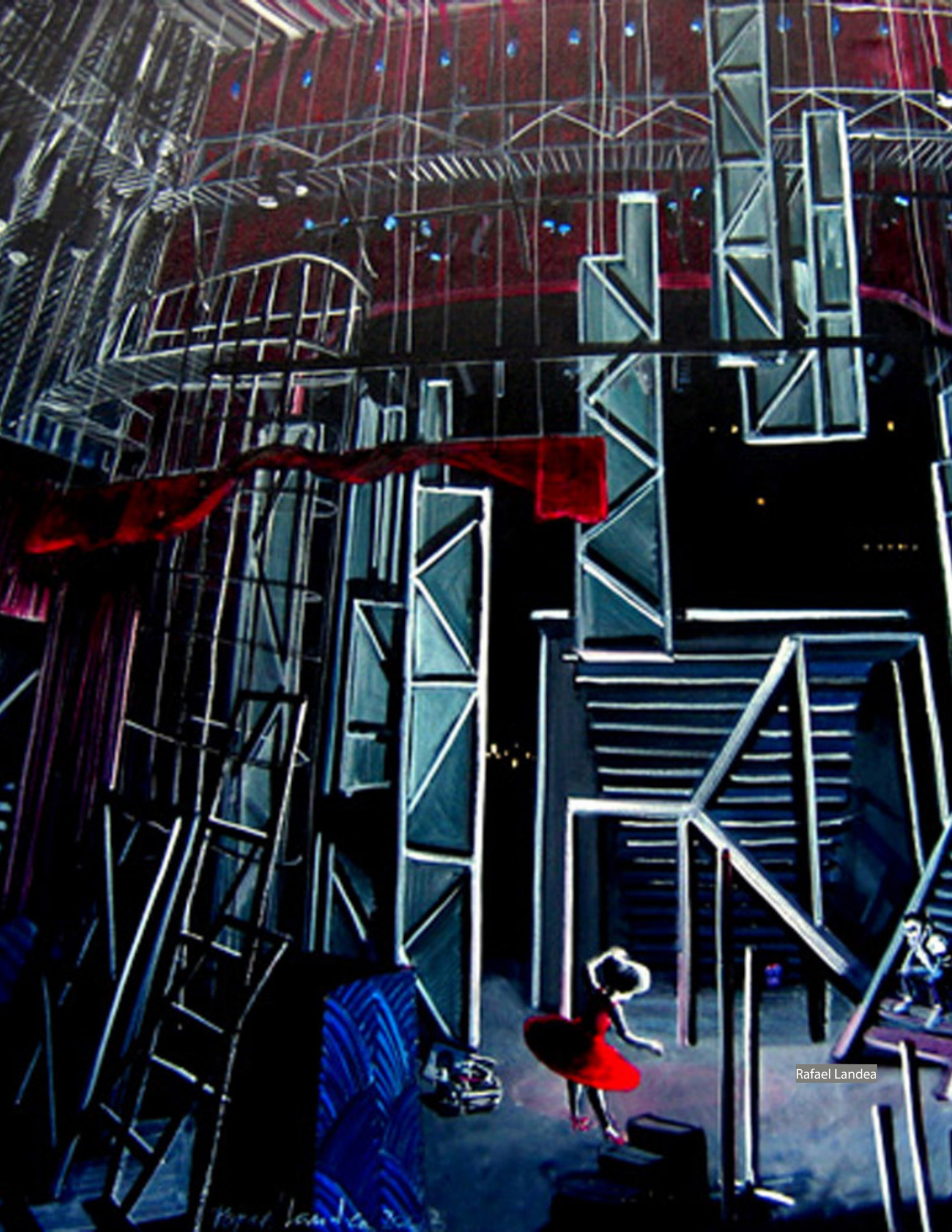
Actriz y Profesora de Teatro. Nace en Neuquén. Se forma académicamente en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza. Actualmente investiga sobre pedagogía artística y el arte como trabajo (Infod, ETLP, EDCLP). Ha participado en producciones Independientes y oficiales como actriz/performer y música, tomó clases y talleres con diversxs profesorxs tanto en el perfeccionamiento e investigación de Teatro, Danza, Performance y Circo, así como Capacitaciones Docentes Pedagógicas de manera permanente. Se ha desempeñado como docente de Teatro en educación Primaria, Secundaria y Educación Estética en el distrito de La Plata. En el nivel Superior es profesora de las cátedras de Metodología de la Investigación en Arte para el Profesorado de Expresión Corporal en la EDCLP, Profesora de la práctica docente del profesorado de Teatro de la ETLP, Análisis de la Literatura Dramática II y Análisis del espectáculo en la Tecnicatura en Actuación. Se desempeña como Jefa de área en la ETLP. Es estudiante de la FDA de la UNLP en la Carrera de Grado Música Popular y Doctoranda del Posgrado Doctorado en Arte.

GABY DIAZ

Actriz y profesora de Arte Dramático formada en la Norpatagonia, ha integrado numerosos grupos y elencos y desarrollado su actividad artística, tanto en ámbitos oficiales como en el circuito teatral independiente. Fue seleccionada y becada por el Instituto Nacional de Teatro para desarrollar estudios de dirección y puesta en escena. A partir del año 2010 se traslada a la ciudad de La Plata en la que profundiza su actividad como Escenógrafa y Vestuarista dedicándose a la creación de espacios y dispositivos escénicos, el diseño y la realización de Vestuario Teatral en diversos espectáculos. Actualmente se desempeña como docente de las carreras de Escenografía y Profesorado de Teatro en la ETLP. Paralelamente se desempeña como Directora de la Escuela de Educación Estética N° 2 de La Plata, y forma parte del equipo de trabajo de la Dirección de Educación Artística de la DGyE de la Pcia. De Bs As.

FLORENCIA URDANIZ

Profesora en Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora en Danza (Orientación en Danzas Folklóricas) por la escuela Superior Artística de la provincia de Buenos Aires. Maestranda en Educación por la Universidad Nacional de La Plata. Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, se especializa en las áreas de la Educación Artística y de la formación docente en Danza, y Danza Folklórica. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo del Centro Interdisciplinario Cuerpo, Educación y Sociedad; y el Colectivo de Estudios sobre Política, Educación y Cuerpo (ambos radicados en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales UNLP-CONICET). Se desempeña como docente en espacios de formación docente de la Dirección de Educación Artística Provincial y como parte del equipo técnico pedagógico en la misma dirección. Ha participado en diversos colectivos de danza, como ILLA, y ha realizado talleres de formación en danza, teatro, literatura. Se desempeña como tallerista en diferentes espacios socioeducativos de la región educativa 1 de la provincia de Buenos Aires. Ha publicado artículos en revistas científicas y capítulos de libros y asistido a congresos, festivales y otros eventos de intercambio artístico y académico del ámbito nacional e internacional.



Rafael Landea

Fiesta Provincial del Teatro, Mendoza 2023: Teatro es democracia

Las fiestas provinciales de teatro tienen como misión generar un espacio de encuentro anual y festivo del teatro de cada provincia, en el marco de una cogestión con los estados provinciales y otras instituciones para propiciar el intercambio de saberes, necesidades y experiencias de formación y compartir sus producciones con el público. Asimismo, se seleccionan el o los espectáculos que participarán en la Fiesta Nacional de Teatro realizada cada año por el Instituto Nacional del Teatro. En el 2023, *El Anzuelo* estuvo presente en la Fiesta Provincial de Teatro de Mendoza organizada por el Instituto Nacional de Teatro en conjunto con el Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia. Esta edición 2023 fue enmarcada en la conmemoración de los 40 años de democracia ininterrumpida en el país, por lo que llevó el lema "Teatro es Democracia", y en los 25 años de la promulgación de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800, acontecimiento trascendental para la cultura del país que dio origen a la creación del Instituto Nacional del Teatro como organismo encargado de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio nacional, y que impulsa que cada provincia cuente con su propio desarrollo escénico.





Para la convocatoria fueron recibidas 76 propuestas, entre las cuales fueron seleccionados 15 espectáculos de diferentes géneros y formatos: teatro de títeres, danza-teatro, clown, teatro de sombras, pantomima, teatro físico y múltiples narrativas y estéticas de la escena contemporánea. La programación estuvo así compuesta por los siguientes espectáculos: *Mandato Cumplido* (comedia) de Diego Nogara, *Sine con S de Sonido* (comedia educativo/cinematográfica) de Sebastián Casciani y Rocío Pereiro, *El caso Belacür. Serena Poema y el detective certificado* (comedia/policial/mimo) de Nacho Sánchez, *Malditas* (Teatro-danza) de Celeste Álvarez y Daniela Funes, *De la mano de Belgrano* (comedia) de Emanuel Gauna y Matías González, *Los 4 cubos ¿quién tiene el poder?* (teatro físico) de Daniela Funes, *Blasfemia* (drama) de María Vílchez Aruani, *Fuera de este mundo* (teatro de sombras) de Longo, *Con todo el amor del mundo* (drama contemporáneo) de Juan Francisco Barón, *Mi amigo Lorca* (teatro documental) de Agustín Díaz, *Niña Ninja* (teatro de Títeres) de Mau Funes, *Clasiclown* (clown) de Érica Gómez, *¿Qué pasó, qué pasó!* (humor y biodrama) de Víctor Arrojo, *Wakaka La Ramona* (teatro de títeres y objetos) de Adolfo Lanzavecchia y Ailín Lanzavecchia, *La Lechera* (comedia) de Carlos Correa y *La siesta del carnero* (danza contemporánea) de Sol Gorosterrazú.

La apertura se realizó en el Teatro Independencia con una intervención artística a cargo de músicos, mimos y zanquista para luego dar inicio al acto oficial donde estuvieron presentes autoridades nacionales y provinciales como Gustavo Uano, director ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro (INT); Sacha Barrera Oro, representante del INT Mendoza; Fabián Samael director de Estrategias Culturales del Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia; Florencia Ríos, coordinadora del Teatro Independencia; y Gianfranco Manino, coordinador del Espacio Cultural Le Parc, espacio sede de la mayoría de los espectáculos. En relación al lema "Teatro es Democracia", que atravesó toda la temática de la Fiesta, Sacha Barreira Oro, representante del INT en Mendoza, señaló: "Para mí es muy importante que esta fiesta tenga ese nombre porque el teatro es una construcción colectiva, como la democracia. Esa construcción colectiva depende de todos. Que el teatro sea más inclusivo, sin mensajes de violencia, que sea un teatro que nos pueda llevar a una mejor calidad de vida, a una mejor calidad humana, que nos haga crecer".

Hay 2 imágenes que tiran error y no se pueden importar

En la misma sintonía, el titular del INT, Gustavo Uano, apuntó: “En todo el país está sucediendo esto de tomar el lema ‘Democracia Siempre’. En todas las fiestas provinciales nos damos este espacio de reflexión e invitamos a tener una participación mucho más activa con el teatro. Con los aportes, con la crítica constructiva, con lo que sea necesario para mejorar nuestras instituciones, pero defenderlas porque son públicas y las tenemos”.

Por su parte, Fabián Sama, director de Estrategias Culturales del Gobierno provincial hizo hincapié en la fiesta como un gran homenaje a todos los hacedores culturales del teatro independiente y resaltó: “El teatro ha sido una pieza fundamental de expresión, contestataria, de reclamo, de poder advertir. De gente que dejó la vida, que desapareció, diciendo lo que tenía que decir en aquellos momentos tan oscuros de la historia argentina. Por lo tanto hoy, viviendo en democracia, el teatro es el gran decir de las comunidades. Quienes están en el escenario, fortalecen, construyen y mantienen la democracia”.

El jurado estuvo integrado por Marcos Acevedo (Tucumán), en representación del Instituto Nacional del Teatro por ser Jurado Nacional de Calificación de Proyectos; Nuria Atencio (Mendoza), en representación del Ministerio de Cultura y Turismo de la provincia; y Cristian Coria (Mendoza) en representación de los elencos participantes. Las obras seleccionadas para representar a Mendoza en la 37° Fiesta Nacional del Teatro 2023 fueron *La siesta del carnero* de Sol Gorosterrazú y *Fuera de este mundo* de Pablo Longo. Además, el jurado resolvió elegir como suplentes los siguientes espectáculos en orden de mérito: *De la mano de Belgrano*, *Mi amigo Lorca*, *Blasfemia* y *Clasiclown*.

La siesta del carnero es una obra de danza contemporánea que conjuga diversos lenguajes estéticos. Consolida una unidad narrativa que propone al espectador/a una experiencia liminal donde todo es transformación constante. La obra construye un ecosistema de fantasía que atraviesa lo animal, lo monstruoso y lo humano. A la vez, lo simbólico, lo femenino y el misterio desarrollan esta trama. Por su parte, *Fuera de este mundo* se trata de una versión en animación y teatro de sombras del clásico de la literatura universal *El extranjero*, del premio Nobel Albert Camus.

A su vez, se otorgaron las siguientes menciones:

Dramaturgia original: Emanuel Gauna y Matías González (*De la mano de Belgrano*), y Agustín Díaz (*Mi amigo Lorca*).

Vestuario: Claudio Dilello y Mirta Giménez (*De la mano de Belgrano*).

Música original: Fernando Scollo con colaboración de Agustín Barrancos y Martín Robaldo (*Los 4 cubos, ¿quién tiene el poder?*) y Ramiro Sánchez y Nicole Grimberg (*Con todo el amor del mundo*).

Por la disposición y entrega actoral: María Paula Monty (*Blasfemia*) y Catalina Romero (*Con todo el amor del mundo*).

Dirección actoral: Pablo Díaz (*La lechera*).

Escenografía: Rodolfo Carmona (*Con todo el amor del mundo*).

Actuación en conjunto: Gabriel Vázquez, Florencia Manino, Mauro Winckler, Giuliana Matiazzo, Agustín Díaz y Clara Furlán de Paz (*Mi amigo Lorca*).

Trabajo vocal y poética sonora: *Sine con S de sonido*.

Música en vivo: Sebastián Millán (*¿Qué pasó, qué pasó!*), y Paulo Amaya, Franco Galbani y Fernanda Matilla (*La lechera*).

2° Encuentro Provincial de Profesores de Teatro de Dramatiza en Pergamino: semillero y espacio de intercambio

Casi todas las imágenes tiran error y no se pueden importar

La Red de profesores de Teatro DRAMATIZA sigue creciendo como espacio de intercambio y semillero para quienes trabajamos en la educación artística. En 2023 el encuentro provincial de Buenos Aires se realizó en la ciudad de Pergamino desde el día 30 de junio hasta el domingo 2 de julio con el objetivo de ofrecer capacitación pedagógica a docentes y alumnos con talleres, ponencias, conversatorios y producciones teatrales.

Los talleres proponían distintas temáticas en relación a la pedagogía, teoría y praxis teatral y estuvieron a cargo de profesoras locales como Luciana Cruz con «Teatro Inclusivo (conceptos, herramientas y experiencias)», Eugenia Gattelet con «Entre Máscaras: Confección de máscaras con distintos métodos y procedimientos», Mirka Duzevich con «Creatividad en movimiento». También hubo talleres coordinados por docentes de otros puntos de Buenos Aires y Córdoba, como Julia Rososzka (Morón) con «Impro, Teatro y Tecnología», Cecilia Martin (Mar del Plata) con «La Práctica áulica en foco: planificar e implementar secuencias didácticas», Victoria Depetris (Córdoba) con «Técnica de Clown para el abordaje de la currícula vigente en el ciclo orientado», Martín Rosso (Tandil) con «La Máscara: Inspiradora y Transformadora de las posibilidades expresivas del cuerpo», Martín Rosenzvaig (CABA) con «Tadeusz Kantor: El Teatro de la muerte y Técnicas del teatro contemporáneo» y Ariel Soto (San Nicolás) con «Introducción al teatro de animación. Títeres, Objetos y otras formas animadas, en perspectiva didáctica.»



En los conversatorios, «Estéticas y Técnicas en el Teatro contemporáneo» a cargo de Martin Rosenzvaig (CABA), «Teatro y Discapacidad» con Marta Lere, Nerme Carengo y Luciana Cruz, quienes hablaron de su trabajo con actuaciones especiales en el Espacio Gae de Pergamino, y también estuvo presente nuestra querida Elsa Chapato con «Una mirada sobre la enseñanza del teatro en el nivel inicial». En el marco de las actividades especiales tuvimos el agrado de presentar el nuevo número de nuestra revista digital, la 6ª edición de *El Anzuelo, educación e investigación en Artes Escénicas*, con la participación de algunos de los colaboradores como Mercedes C. Santoro y María Paula Susperregui. Otras de las presentaciones incluyeron el libro *Estrategias de poder en el cuerpo del actor bailarín* de María José Sesma, que también se reseña en este número de nuestra revista. Por último, Norma Sotelo (CABA) presentó su ponencia «Lo Poético es Político», trabajo que fue publicado en el citado N° 6 de la revista El Anzuelo y se encuentra disponible en nuestro blog.

Entre las producciones teatrales, la programación abarcaba desde creaciones colectivas como «Tilo» de ISFD y TN° 8034 de Escobar y «La carta más triste que he escrito en mi vida» de Junín, hasta obras locales como «Esperando la carroza» del grupo de actores especiales de Espacio Gae, y «El cruce de la Pampa» de Los veleros producciones, de Pergamino. Como parte del cronograma también se realizaron actividades sobre la organización interna de la Red DRAMATIZA como la Plenari y Reunión de delegados y referentes de los nodos de la provincia y la Entrega del libro de Actas a la nueva sede para el 3º Encuentro Provincial.



18° Edición del Festival de Teatro de Rafaela

El crecimiento de la ciudad en la apuesta cultural

Si hay algo que ha quedado en evidencia en esta 18° edición del Festival de Teatro de Rafaela, es el efecto de la fuerte apuesta a la cultura en la ciudad, hecho que demuestra que hay una generación influenciada por el festival a nivel artístico y una comunidad fuertemente interesada y entusiasmada por las propuestas año tras año. De una totalidad de 33 obras, 8 fueron las propuestas rafaelinas, incluyendo las producciones de los laboratorios de creación escénica, incorporados en el 2021 con el objetivo de ofrecer espacios de formación con reconocidos docentes y directores convocadxs desde distintos lugares del país. Este notable crecimiento en la producción de artistas locales va conformando un nuevo panorama escénico y no es un dato menor teniendo en cuenta que Rafaela fue declarada “Capital Provincial del Teatro”, a través de un proyecto de ley presentado en el Poder Legislativo de Santa fe y aprobado por unanimidad en ambas Cámaras en el año 2010.

Los laboratorios fueron las propuestas que abrieron y cerraron el festival, cada uno con distintas formas de abordar la creación escénica. *Jardín fantástico* fue un recorrido site-specific para jóvenes realizado en Arboretum Takku y dirigido por Agustina Luz López donde el espacio fue el dispositivo para trabajar sobre la adolescencia y la fantasía como marco de otras realidades que permitieran plasmar conceptos sobre la amistad y el amor. La experiencia resultó interesante para comprender la transición entre la infancia y la adolescencia desde una mirada sensible y poética de los jóvenes protagonistas.



El laboratorio de Teatro I, titulado *Las Cosas* a cargo del dramaturgo y director cordobés Luciano Del Prato, propuso una puesta minimalista sobre teatro de objetos en el aula C del C.C del Viejo Mercado donde el objeto cobraba relevancia a partir de su eficacia puesta en el modo en que éste fue utilizado para construir dramaturgias posibles y no como signo meramente arbitrario. Desde esta perspectiva, la obra como tal se constituyó a partir de la resignificación de su propio proceso dramático no desde un formato sino desde la posibilidad de ir construyendo juntxs a partir de la libertad creativa que el objeto habilitaba como dispositivo para construir teatralidad.



A su vez, el Laboratorio de Teatro II con dirección de Juan Parodi, nos sorprendió con *Secretos y Manifestaciones*, otro formato en site-specific que estuvo centrado en el trabajo con la materialidad encontrada en un espacio recientemente inaugurado en Rafaela: el Centro Recreativo Metropolitano La Estación. El recorrido invitaba a los espec-actores a ser parte de diferentes situaciones propuestas por lxs intérpretes tanto en el interior como en el exterior del edificio. Cada situación permitía entrever la pregunta sobre la existencia de teatralidad o sobre lo que creemos que es teatro (pregunta que también se encontraba proyectada en las paredes) y la eficacia del dispositivo se podía encontrar en la posibilidad de mundos y evocaciones generados desde la multiplicidad de puntos de vista. El conejo y Alicia, de la famosa novela de Lewis Carrol eran algunas de las referencias que aparecían, junto con algunos personajes chejovianos, para guiarnos e introducirnos en este recorrido, lleno de estímulos para re-pensar otras formas expresivas de ficción.

También el circo tuvo su lugar en el laboratorio *Un poco más*, que cerró el festival con toda la magia y alegría. Dirigido por Ana Gurbanov y conformado en su mayoría por artistas callejeros rafaelinos, el resultado final fue una fiesta donde las distintas disciplinas artísticas estuvieron al servicio de una puesta de circo al mejor estilo contemporáneo, con el potencial de la música en vivo que creó un clima de festejo de un público que llenó el Cine Teatro Manuel Belgrano.

Imaginación, lo que más amo de ti es que no perdonas, fue otra de las joyitas rafaelinas de Luisina Valenti, estrenando su primera obra como directora. Interesante montaje donde la metateatralidad aparece como recurso para construir el universo de tres obreras textiles que

en su plan de acabar con la tiranía del reloj de fichadas nos remiten hacia el imaginario de las primeras revoluciones anarquistas con una poética llena de metáforas construidas sobre retazos, telas y botones.

Decir sí, de Griselda Gambaro con dirección de Paula Boero, se nos presenta como una breve pieza de humor negro donde las relaciones de poder son el eje central. La marca de la irrupción en el cuerpo a través del trabajo físico de los intérpretes, Danilo Monge y Mariano Patania, se vuelve el sello de la obra. Continuando en la misma línea temática, la obra *El último, diatriba de amor por mensaje de audio*, de Marcelo Allasino, nos invita a transitar la historia de dos personajes interpretados por Marcelo Gieco y Agustín Keller, que con sus carencias y distintas formas de ver el amor, visibilizan los aspectos más salvajes del deseo atravesado por la violencia en un sector de la sociedad marginalizado, donde no hay lugar para víctimas ni victimarios, sino un replanteo

de cómo nos vinculamos afectivamente desde distintos roles de poder. La puesta conmueve por la intensidad del conflicto que plantea y por la belleza de su estética influenciada por el homoerotismo y el neorrealismo italiano.

Dentro de los espectáculos para toda la familia, *Algo que contar* fue realizado al aire libre, con la dupla rafaefina formada por Lucía Larramendi y Lisandro Aimino, artistas que con su búsqueda dentro del género de la murga uruguaya contaron historias tomando recursos como el humor y el canto para reflexionar sobre temas cotidianos como los vínculos amorosos, la tecnología y el consumo.

Tiburón XXL, fue otra de las obras para toda la familia de la mano de la compañía teatral La Gorda Azul, de la provincia de Santa Fe. El circo rosarino también estuvo representado por la *Familia Sarrasani*, que se presentó en el desfile de apertura dirigido por Ariel Fanchini, y por la compañía Lumiere que trajo la novedad en materia de circo contem-



poráneo con el espectáculo *Universonoro*, con dirección de Tato Villanueva e Irene Ortín . *Los Cielos de la diablo*, nos emocionó con la gran interpretación de la actriz rosarina Vilma Echeverría

Desde Córdoba las producciones seleccionadas fueron *La Sapo*, de Ignacio Tamagno, trabajo que fue presentado en la edición anterior del festival como un work in progress; *La Celestina*, *tragicomedia de Lita*, con la actuación de Julieta Daga, quien siempre nos sorprende y divierte traspasando los límites del clown y el género bufonesco; *El aviador*, De Damián Costa, espectáculo para toda la familia; *El Aviso desoido*, por Kika Producciones Teatro de Río Cuarto; y *Desastres* de Cirulaxia Contra Ataca.

La capital porteña, siempre representada en la mayoría de las obras que conforman la programación de cada edición del festival, se caracterizó esta vez por el excelente nivel en la dirección femenina en trabajos como *Aire de Montaña* de Pilar Ruiz, *Antivisita*. *Formas de entrar y salir de la ESMA* de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz, *Shamrock* De Brenda Howlin y *Limítrofe*. *La pastora del sol* de Bosco Cayo con dirección de Florencia Bendersky. También se presentaron *Gaviota* de Juan Ignacio Fernández, *Conurbano*, *cotidiano* de Santiago Gobernori, *De la mejor manera* de Jorge Eiro, Federico Liss y David Rubinstein, *El vuelo de Basilio* de Ad Astra, *Lingua ignota* de Mateo de Urquiza, *Lorca*, *el teatro bajo la arena* de Laura Paredes y Mariano Llinás y *No hay banda* de Martín Flores Cárdenas. Desde el conurbano bonaerense: *Casi*



bache de Camila B. Mosuar y Gerónimo Waldemar Forte (La Plata), *Ensalada mágica* de Jonas Volman y Mariano Bassi (3 de Febrero) y *Mundo Bilina* de Cristian Palacios (Villa Ballester).

Por último, y no menos destacable, es la labor de *Los Santos* de Claudio Inferno y Eleazar Fanjul, otras de las joyitas de la Provincia de Neuquén, dejando su huella en representación del teatro en nuestra Patagonia.

Es importante mencionar que cada año el Festival cuenta con las rondas de devoluciones, espacio donde cada elenco tiene la posibilidad de tener un desmontaje de cada producción a cargo de periodistas que integran la prensa de varios medios a nivel nacional. En esta edición, Roberto Schneider, reconocido periodista de la crítica teatral argentina, fue homenajeado con una mención especial por su trayectoria y su participación en el Festival.

Y así, compartimos el abanico de espectáculos nacionales que conformó esta edición 2023 y que nos dejó como legado el gran valor y el lugar otorgado a lxs artistas rafaelinos y la importancia del festival como motor de creatividad e inspiración para la comunidad en el área de las artes escénicas en estos 18 años de crecimiento.



Reseña del libro **Estrategias de poder en el cuerpo del actor-bailarín**, de **María José Sesma**

Luego de una primera edición europea publicada en 2019, en 2022 la editorial Rosarina CR ediciones, reedita para el público local este ensayo de María José Sesma que analiza la preparación realizada por los actores-bailarines para poder abordar la escena. Compartimos a continuación, a modo de reseña, el prólogo de Aldo Rubén Pricco.

Para muchos de quienes pretendemos ejercer no solo la disciplina teatral sino de reflexionar sobre ella, resulta notable el hiato y la tensión abierta entre la producción propiamente dicha y las especulaciones investigativas. La academia y sus instituciones (la universidad en primer lugar) vienen trabajando últimamente para acercar ambas dimensiones y visualizar de qué manera pueden una a otra prestarse un servicio y poder pensar un camino menos contradictorio entre la *episteme* y la *poiésis*. Si bien se trata de dos instancias de índole diversa, es una suerte que haya gente remando en aguas difíciles e intente –con una sólida preparación y una singular pasión– atar cabos, formular atajos, proponer túneles en los que es posible acercarse a comprender las razones del universo de la emoción, de las lógicas de la creación, de las estructuras de la creatividad. Es afortunado, entonces, que María José Sesma, incansable actriz e investigadora de nuestra ciudad, que conduce con talento e inteligencia una tradicional y casi centenaria institución educativa de danza y arte escénica, haya decidido dar a luz este libro que nos llena de preguntas y de inquietudes, como corresponde a toda publicación dispuesta a dar amable y tenaz batalla contra la oscuridad.

Hace ya un tiempo que las artes performáticas vienen reclamando y construyendo un estatuto propio de esas disciplinas

en el intento de emanciparse del peso excesivo de las especulaciones sociológicas, antropológicas, semióticas y otras que han prestado sus campos y puntos de vista para abordar un

fenómeno complejo. En ese sentido, y en la inevitable hibridez epistemológica que aquella empresa implica, este trabajo recurre a diversas fuentes que se proponen dar cuenta de las tensiones entre subjetividad y conocimiento, entre experiencia y saber científico y entre individuo y esfera pública. En eso consiste indagar y publicar, en hacer partícipes a los demás, en divulgar y democratizar el saber. Y eso, nobleza obliga, se agradece.

En aquella brecha, por un lado, han sido los artistas, quienes suelen ejercer una reticencia a ser interpelados e indagados académicamente (en el teatro de Argentina hasta puede advertirse un cierto orgullo por permanecer “oscuros” y resistentes a eventuales explicaciones y/o interpretaciones de su disciplina), quienes se resisten; por otro, la academia, tantas veces en la creencia ciega en la razón y desapropiándose del cuerpo, en sentido de totalidad de experiencia, para dejar asentada la primacía de la *ratio*, aun sabiendo que hay “algo” que las indagaciones y escrituras no revelan del todo.

Si el cuerpo “sin cabeza” y la cabeza “sin cuerpo” no han terminado de dirimir su disputa, trabajos como el de Sesma se empecinan en afianzar territorios de solidaridad y complementación

entre ambos excesos para ahondar y ampliar –de manera lúcida y astuta– el repertorio de preguntas acerca de la naturaleza y política del poder, del cuerpo y de las técnicas que habilitan esa comunión tan compleja entre quienes actúan y quienes de manera activa y participativa procesan y experimentan desde su rol de espectadores.

Para llevar a cabo su itinerario, Sesma se vale de diversas nociones instrumentales que van desde las categorías de cuerpo, presencia escénica, preexpresividad y entrenamiento hasta las de teatralidad y performance, en las que intuye apropiadamente la isotopía de la captura de los sentidos de los espectadores como componente nuclear de las artes conviviales en las que el actor-bailarín ejerce su presencia, seducción y poder. Cabe consignar, por ende, que esta publicación no escatima esfuerzos en intentar reunir en puntos de convergencia la antropología teatral, la teoría teatral, la filosofía general y la del teatro para estar en condiciones de acechar un objeto de estudio construido desde una conjetura fenomenológica en la que se advierte la considerable relevancia del “gobierno de sí” que todo cuerpo escénico requiere.

Un necesario recorrido histórico sobre las consideraciones, representaciones y reflexiones sobre el cuerpo humano oficia de punto de partida panorámico a los fines de proponer una corporeidad constituida por una organicidad en la que confluyen no solo los condicionamientos fisiológicos, culturales y antropológicos sino también las circunstancias del movimiento, la semiosis, la emoción y la empatía con los eventuales espectadores. En ese sentido, desde Aristóteles, Cicerón y Spinoza, pasando por epicúreos y hedonistas, las hipótesis recurren a los presupuestos, especulaciones y propuestas de Merleau-Ponty, Delsarte, Laban, Weber, Meyerhold, Decroux, Stanislavski, Artaud y, más cercanamente, de Grotowski, Barba, Tambutti, Valenzuela, Brook y Argüello Pitt.

En las páginas siguientes la ética de subjetivación de los actores-bailarines es descripta como indispensable para establecer tanto coincidencias en la voluntad psicofísica de los eje-

cutantes como en la credibilidad de los espectadores hacia el suceso de ficción. No resulta menor esta afirmación en un medio como el de los teatristas y bailarines, en los que para una gran porción de personas el mero hecho de “estar” en un escenario es suficiente para mantener la expectación del convivio, olvidando (y, a veces, no importándole a los ejecutores) que el placer del otro-receptor es producto del trabajo intenso y comprometido del agente escénico en pleno dominio de su instrumento-signo-materia somática.

Percibimos en Sesma una legítima preocupación por desentrañar los arcanos de la técnica corporal de los artífices de la escena y un intento organizado –sustentado en interpelar diversas fuentes (filosóficas, antropológicas, sociológicas, técnicas, etc.)– de aproximar sus reflexiones e hipótesis al campo tecnológico, es decir, a los criterios propios de una transposición a didácticas contingentes. Por consiguiente, puede decirse que este libro de María José Sesma se asoma con herramientas válidas a un conjunto de preguntas nutricias que nos dejan proyectando respuestas, pergeñando posibilidades, abriendo interrogantes acerca de qué le sucede a un cuerpo sometido a las condiciones de la escena, qué opciones técnicas devienen pertinentes para uno y otro punto de vista, qué caminos recorrer si pensamos en el “poder” de nuestras prácticas, tanto artísticas como pedagógicas.

Las hipótesis de que el “poder” del actor-bailarín radica en el dominio sistematizado de su cuerpo y de que la indispensable atracción que provoca el cuerpo de este (entrenado en técnicas extracotidianas) conforma el fundamento de su ontología lindan, por un lado, con las conjeturas de la retórica clásica y su “cuerpo elocuente” destinado a construir empatía y, por otro, con las formulaciones de la antropología teatral, ahora afianzada en las hipótesis de las neurociencias aplicadas al teatro de los últimos veinte años (Sofia; Mirabelli). Estas proximidades no hacen sino cimentar la creencia de que toda inspiración, todo talento, toda habilidad o destreza en el arte de actuar y bailar se asocia más directamente con el entrenamiento y el arduo trabajo del cuerpo-mente en unidad que en “haber nacido”, “ser inspirados” o “ser elegidos”.

En definitiva, este libro conforma una propuesta evidente de que es el trabajo la herramienta fundamental, y su ética resulta la postura desde la cual ejercer tanto el arte de actuar-bailar como el de su enseñanza-aprendizaje.

Este volumen es el resultado de la labor minuciosa de una artista-investigadora: esta categoría se refiere a aquella persona que indaga desde el interior de su práctica y en esa inmersión trata de dilucidar estructuras, procedimientos, criterios y lógicas. Así, la duda parte de la propia experiencia y se recurre a explicarla y compartirla por medio de la asistencia de postulados teóricos debidamente transitados y observados desde sus coincidencias medulares: como afirmaba Juan Samaja, saber no consiste en conocer cada porción del universo sino en tratar de entender sus relaciones, es decir, acceder a hipótesis confiables sobre la “política” del universo. Y de eso trata este nuevo trabajo de Sesma, de evitar relevar datos y

de sustraerse con énfasis de la frecuente incomodidad de no saber qué hacer con ellos; de tejer y enhebrar todo aquello que redunde en algunas coincidencias que aproximan las apreciaciones teóricas a pesar de las diferencias. Consideramos que ese objetivo ha sido logrado con creces.

Si toda problematización de nuestras prácticas –duda permanente mediante– afianza el terreno de la percepción, del conocimiento y del placer, este libro configura una efectiva y bienvenida mirada múltiple, dispuesta a acompañar autotransformaciones y, por ello, resulta una valiosa contribución al campo de los estudios de las artes escénicas que celebramos y esperamos recorra bibliotecas y ocupe los tiempos de aquellos lectores inquietos y estudiosos, preocupados por “ser con otros”, esta específica y magnífica condición que comparten la danza y el teatro.



Colección: ensayos fundamentales

Como un silbo escondido

Florencia Lo Celso

Tangata Rosarina

Roberto Retamoso

Los geranios mueren de noche

Amy Lagos

La misma noche

Mariana Vicos

Del cuaderno de Yael

Ketty Alejandrina Lis

El sagaz nombre de las frutas

Laura Inés Martínez Coronel

50 maneras de entrar al agua

Eugenia Ruffo

La edad del mar

Patricio Ruffo - Marcelo Catrís

La camiseta celeste

Jorge Irujo

CR ediciones



9 789874 182183 6

CR ediciones

Este volumen es el resultado de la labor minuciosa de una artista-investigadora: esta categoría se refiere a aquella persona que indaga desde el interior de su práctica, y en esa inmersión trata de dilucidar estructuras, procedimientos, criterios y lógicas. Así, la duda parte de la propia experiencia, y se recurre a explicarla y compartirla por medio de la asistencia de postulados teóricos debidamente transitados y observados desde sus coincidencias medulares: como afirmaba Jüan Sisañu, saber no consiste en conocer cada porción del universo, sino en tratar de entender sus relaciones, es decir, acceder a hipótesis confiables sobre la “política” del universo. Y de eso trata este nuevo trabajo de Sesma, de evitar relevar datos y de sustraerse con énfasis de la frecuente incomodidad de no saber qué hacer con ellos; de tejer y enhebrar todo aquello que redunde en algunas coincidencias que aproximan las apreciaciones teóricas a pesar de las diferencias. Consideramos que ese objetivo ha sido logrado con creces.

Aldo Pricco

MARÍA JOSÉ SESMA



María José Sesma

Profesora Universitaria de Artes Escénicas (UNR). Profesora Superior Nacional de Expresión Corporal. Maestrada en Estudios Culturales (UNR). Posee estudios de Regisseur en el Teatro Colón (Bs. As.) y del Método Stanislavsky en Teatro de Cámara de Madrid-España. Es egresada de la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico. Docente del Profesorado de Danzas Isabel Taboga. Actualmente, es Directora de la Escuela Municipal de Danza y Arte Escénico “Ernesto de Larrechea” de la ciudad de Rosario.

Actriz-bailarina. Autora de obras de teatro y piezas teatrales. Directora de teatro-danza. Investigadora-expositora. Escribe sobre cuerpo, movimiento, arte, poder. Se ha presentado en Universidades del país así como de España, México y Colombia brindando sus conocimientos.

CR

ESTRATEGIAS DE PODER EN EL CUERPO DEL ACTOR-BAILARIN

MARÍA JOSÉ SESMA

CR

ALDO RUBÉN PRICCO

Actor, director, docente e investigador teatral.

Posdoctorado en Teatro, por la Universidad Nacional de Rosario (2019) y Doctor en Humanidades y Artes, mención Literatura, por la misma Universidad (2011).

Profesor en Letras (1983) por la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR. Director del Centro de Estudios Latinos y del Centro de Investigaciones Teatrales de esa Facultad, en la que también integra el plantel docente de la Licenciatura en Artes escénicas.

Se desempeña como Profesor en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Litoral (desde 2005) y en seminarios del “Doctorado en Artes, mención Teatro” de la Universidad Nacional de Córdoba. Asimismo, es docente de la Tecnicatura Superior en Teatro de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres de Rosario.

Ha dirigido y dirige Proyectos de Investigación colectivos y tesis de grado y posgrado vinculados temáticamente con el teatro, el teatro clásico y la filología. Ha publicado artículos en revistas especializadas y científicas de Argentina y del exterior y presentado ponencias y dictado conferencias en eventos académicos nacionales e internacionales.

Ha sido Presidente de la Asociación Argentina de Teatro Comparado y Vicepresidente de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

Es Director de la Colección “Actio. Teatro/Teoría/Escena” de la UNR Editora y se desempeña como Director editorial de la colección “Studia et nugae” del Centro de Estudios Latinos “Prof. Beatriz Rabaza” de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Es director del Teatro de la Universidad, elenco oficial de la UNR.

MARIA JOSÉ SESMA

Directora, actriz y bailarina de teatro-danza de la ciudad de Rosario. Creadora e intérprete del personaje infantil Chipotita, de reconocimiento popular en la ciudad de Rosario.

Egresada de la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico “Ernesto de Larrechea”, de Rosario; Profesora Universitaria en Artes Escénicas (Universidad Nacional de Rosario); Profesora Superior Nacional de Danzas: Expresión Corporal (ISPD) y Maestrada en Estudios Culturales (Universidad Nacional de Rosario). Además, estudió Regisseur en el Teatro Colón de Buenos Aires; el Método Stanislavsky en el Teatro de Cámara de Madrid, España; y Ciencia Política en la Universidad Nacional de Rosario.

Actualmente, se desempeña como directora de la Escuela Municipal de Danzas y Arte Escénico “Ernesto de Larrechea” de la ciudad de Rosario, Santa Fe. Es docente de Didáctica y Trayecto de la Práctica II, III y IV del Profesorado de Danzas Isabel Taboga y de Expresión psicofísica en la Escuela de Teatro Ambrosio Morante. Es miembro del Consejo Internacional de Danza de la UNESCO.

Autora de obras de Teatro y piezas teatrales. Investigadora y expositora. Escribe sobre cuerpo, movimiento, arte, poder y se presenta en Universidades del país y de España, México, Colombia, como invitada a participar en Congresos Internacionales.



Rafael Landea

Teatro maquinaria Teatro organismo

¿Es el espectáculo máquina un ejercicio de colonialidad?)

“Prefiero la fidelidad de los espejos, que dan una réplica exacta del objeto”, decía usted, “a la engañosa fidelidad de una ecuación matemática; del otro lado del signo da una equivalencia, no una imagen”. ¿N'est-ce pas?

Correcto – respondí - . Entiendo su memoria. Sólo que mi punto de vista nunca se mantiene fijo... Tal vez ahora pueda decirle que prefiero la tremenda variedad de lo posible del otro lado del signo de igual a esa repetición mecánica de los espejos.

El factor identidad, Mario Levrero

Hace varios años escuché que hay dos formas de plantear un espectáculo. Como maquinaria o como organismo.

Estas dos variantes me llamaron la atención, y en mi trabajo de dirección he buscado comprender, desde el hacer, estas diferencias. ¿Cómo organizar un espectáculo autómatas? ¿Cómo componer un espectáculo organismo? ¿Qué formato resonaría más en mis propuestas? Siempre me ha sugestionado el poder tomar terrenos aledaños al teatro para resignificar o alimentar mis búsquedas. Las figuras retóricas me impulsaron a crear recursos puramente escénicos. Las propuestas para el próximo milenio de Calvino, y los paseos narrativos de Eco también. Es importante remarcar que siempre que hacemos estos ejercicios se producen cruces, adaptaciones, injertos, y aquí radica lo más suculento. Lo que muchas veces nos alumbraba. O modifica maneras y saberes. Aclaro esto porque un espectáculo teatral siempre será teatro. Pero me estimula pensarlo como maquinaria, o como organismo.

Hace menos tiempo descubrí que hay personas que están proponiendo un pensamiento ambiental como nuevo paradigma necesario ante la realidad circundante. Como un accionar decolonial. Transmoderno. Y a partir de estos escritos encontré un sentido profundo que esconden estas dos grandes posibilidades de representar o presentar teatro respectivamente.

Lo mecánico

En la filosofía mecanicista se describe al cuerpo por analogía con la máquina, con frecuencia poniendo el énfasis en su inercia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria, Silvia Federici.

Un espectáculo puede ser pensado, desarrollado y recepcionado con el formato de una máquina. Para ello, todo debe tener una función y un resultado esperado. Y serán seguramente artilugios de extrema precisión los encargados de mantener la atención de los espectadores. Sin duda los aparatos han maravillado a la humanidad desde que aparecieron obje-

tos con mecanismos internos. Existe una riquísima memoria de máquinas en diferentes culturas antiguas. Siempre con el objetivo de sorprender a sus observadores. También los muñecos autómatas fueron furor en distintos momentos de la historia. En la ciudad de Humahuaca, Jujuy, la aparición a las 12 del mediodía y de la noche de un muñeco articulado de San Francisco Solano sigue siendo hasta el día de hoy uno de los puntos de interés para turistas y lugareños. Una extraña combinación de autómata y religión.

Aquí me surge una pregunta. ¿Qué hace que una máquina pueda ser más atractiva que la naturaleza? ¿Puede ser algo construido esa admiración hacia lo maquinal?

Silvia Federici en *Calibán y la bruja* parece ayudarnos a descifrar estas preguntas cuando describe cómo va cambiando la mirada, el estudio y la percepción del cuerpo (y de la naturaleza) al comenzar la modernidad: “En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo sólo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no solo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social (...) Lejos de renunciar al cuerpo, los teóricos mecanicistas trataban de conceptualizarlo, de tal forma que sus operaciones se hicieran inteligibles y controlables. De ahí viene el orgullo (más que conmisericordia) con el que Descartes insiste en que “esta máquina” (como él llama al cuerpo de manera persistente en el *Tratado del hombre*) es sólo un autómata y que no debe hacerse más duelo por su muerte que por la rotura de una herramienta” (1) Y más adelante continúa: “En este sentido, la filosofía mecanicista contribuyó a incrementar el control de la clase dominante sobre el mundo natural, lo que constituye el primer paso, y también el más importante, en el control sobre la naturaleza humana. Así como la *naturaleza* reducida a Gran Máquina, pudo ser conquistada y (según las palabras de Bacon) “penetrada en todos sus secretos”, de la misma manera el *cuerpo*, vaciado de sus fuerzas ocultas, pudo ser “atrapado en un sistema de sujeción”, donde su comportamiento pudo ser calculado, organizado, pensado técnicamente e “investido de relaciones de poder” (Focault, 1977:30)” (2)

Ahora situémonos a comienzos del siglo XX, donde triunfa el modelo propuesto por el fordismo. Y avanza la Modernidad en gran parte del mundo. En Europa tenemos a Edward Gordon Craig proponiendo la necesidad de que el actor se

vuelva una supermarioneta para lograr la perfección en el teatro. Perfección posible en la música y la pintura por contar con el total control de sus notas musicales, sus colores y formas respectivamente. Podemos pensar también en el estudio de la biomecánica propuesto por el maestro ruso V. Meyerhold como una de las miradas de admiración hacia las técnicas que en su momento proponía el fordismo para el aprovechamiento al máximo de las capacidades de los operarios de las grandes industrias. Sin dudas, sus miradas no eran plenamente mecanicistas, pero algo de esa concepción se puede adivinar en sus proposiciones para el cuerpo en el teatro de su época.

Para describir este momento, la Modernidad, me gustaría citar al filósofo colombiano Juan Camilo Cajigas-Rotundo. En un texto llamado *La Biocolonialidad del poder*, que será de gran utilidad para este artículo, sostiene: “La modernidad trae consigo una particular construcción de naturaleza determinada por el auge y consolidación del capitalismo como una forma específica de las relaciones sociedad-naturaleza. Esta construcción tiene sus comienzos en la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, cuando Europa se constituye en “centro” de una red planetaria de saber/poder. En ésta, y a partir de la ilustración, la naturaleza se encuentra escrita en un lenguaje matemático que es válido para todo lugar y tiempo, es universal y necesario, perdiendo así cualquier atributo y valor que pueda tener en sí misma más allá de los intereses humanos; ya no hay telos -fin último- en la naturaleza, sino solamente en la acción humana. (...) El humano, en esta dimensión, es sujeto de un conocimiento objetivo, se encuentra despojado de cualquier carga afectiva y tiene total control sobre su racionalidad. La realidad es reducida a lo uniforme, descolorido y simple, es objeto, algo que se contrapone al sujeto, y que puede ser observado de manera neutral por éste; lo real es una máquina, es un reloj puesto en funcionamiento por un relojero trascendental. De otro lado, siguiendo a Bacon, el conocimiento es poder, sirve para algo, tiene un fin específico. De ahí que exista una estrecha ligazón entre la ciencia y la técnica, y de manera directa, entre la ciencia y el mercado capitalista.” (3)

Si bien este artículo del filósofo colombiano no está referido al teatro, me gustaría introducir que a partir de estas lecturas de la modernidad podemos descubrir un

componente político en la manera en que proponemos un espectáculo. Y que el formato autómatas se inscribiría en una tradición que propone al avance racional, mecanicista (industrializado en la modernidad, tecnologizado en las posmodernidad y siempre lejano a nuestra realidad latinoamericana) por sobre lo demás. En Argentina tenemos el claro ejemplo del libro *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, quien en 1845 y desde nuestro territorio aboga por la fascinación hacia lo europeo. Es decir, a esta concepción racional y objetivante de los cuerpos, y de la naturaleza. Completamente alejado de las relaciones que los pueblos originarios tuvieron y tienen sobre estos “conceptos”.

Pero avancemos en las características de lo maquinal. Voy a citar a María Eugenia Jordán Chelini quien al analizar conceptos de Rodolfo Kusch escribe: “El pensamiento de la técnica, proveniente de Europa, implica una puesta en práctica de lo que se espera, de algo que se sabe de antemano; es la ciencia que quiere agotar las preguntas dando todo por sabido y conociendo los objetos que se le ponen por delante. Según Kusch, lo que hay detrás de ello es el miedo, que surge al pensar que todo es falso en el fondo. La técnica que agota la novedad y permite aplacar y estructurar el caos de la existencia, nos educa para prever y para que ese miedo ante lo inesperado se oculte” (4) Un espectáculo puramente maquinaria procurará dejar todo claro. Sin ambigüedades, e intentará dar a conocer algo. Muchas veces con el fin de “educar” al espectador. Ocultará ese miedo ante lo inesperado.

Ahora quisiera volver a citar el artículo de Juan Camilo Cajigas-Rotundo, y aunque esté analizando los devenires de la biocolonialidad, les pido que traduzcan sus palabras al propósito antes planteado: “Los tratados imperiales sobre biodiversidad y propiedad intelectual privilegian una noción cientificista/empresarial del saber, esto es, individual, fragmentaria, compartimentalizada, cibernético-mecanicista y patriarcal. Esta formación del saber proyecta sobre la naturaleza un conjunto de campos analíticos sobre los cuales se levantan ciertos objetos de conocimiento, que aparecen como entidades aisladas entre sí, desconociendo sus interrelaciones (Capra, 2003). Así, la tecnociencia biopolítica constituye la vida orgánica como una máquina cibernética. Con todo, en estos tratados no se tiene en cuenta de manera integral el carácter colectivo de las formaciones de saber y sistemas de conocimiento propias de los pueblos no occidentales.” (5)

En definitiva, un espectáculo maquinaria es un espectáculo para observar con admiración.

Como cuando vamos al circo y esperamos y disfrutamos que todo suceda como debe suceder a una distancia prudente. Y por esto también un circo debe poseer payasos. Quienes son los encargados de generar caos en un espacio donde todo debe ser preciso porque sino puede haber, incluso, una desgracia. Y quizás lo que mejor define un buen espectáculo circense tiene que ver con el grado de desarticulación que provoca el exceso de sus payasos. Pero si llevamos este modelo mecanicista al teatro (quitando los payasos), esta manera de observar, ¿Qué lugar nos deja? No hay participación. De ningún tipo. Solo debemos observar y maravillarnos. Aprender. Saber ver. Saber escuchar. La obra se vuelve un objeto, *puede ser observado de manera neutral por este*. En el teatro, el espectáculo maquinaria le habla a nues-

tro intelecto, a nuestro costado racional. Al que quiere tener todo controlado y conocido. Que será el que se fascinará con esos mecanismos de suma perfección. El grado de control y eficacia debe estar asegurado. Tanto desde el espectáculo, como desde la recepción. Si algo falla en una máquina, se produce un desperfecto que alterará la producción. Lo mismo pasaría en un espectáculo maquinaria. Nadie arriesga demasiado. Ni espectáculo, ni espectador. Repetimos entonces un pensamiento occidental mecanicista. Colonial. Inculcado como tantas máximas occidentales a sangre y fuego. Más actualmente a fast food y memes.

El espectáculo organismo

...

Me quedo pensando en la evolución de las especies

Nunca seremos tan hermosos como una Mantis.

Si pudiera volver después de morir

Quisiera volver a la matriz inicial de la humanidad

El primer mamífero,

vivir que fuimos antes de pensarnos.

Lucía Marimón

Pero también hay espectáculos para vivenciar. Espectáculos que nos sumergen en la incertidumbre y la experiencia. Que no nos brindan la seguridad de que todo saldrá como esperamos. Convivios peligrosos. Son organismos, y cuentan con aportes de nosotros como espectadores para existir. Una vez escuché decir a Eugenio Barba que en la naturaleza nada se repite de la misma manera. No hay un copo de nieve igual a otro. Las olas del mar, las flores, los insectos, o las personas no pueden repetirse. Esta característica es la que más nos acerca a la idea del teatro como algo vivo e irreplicable. Pero debemos tener cuidado en no caer en la idea de lo indefinido. La naturaleza tiene su grado de perfección. Aunque todavía nazcamos con apéndice, con muelas del juicio, hay toda una serie de características de las formas vivas que dependen absolutamente de la precisión. Y el ejemplo que acabo de proponer no es casual. En un espectáculo organismo probablemente habrá cosas que sobren, o que falten, porque no tiene la necesidad de que todo funcione perfecto. Porque confía en que los espectadores se vuelvan parte del acontecimiento. No como simples observadores. Como partícipes. Y aquí aparece el grado más ideológico de esta diferencia. Pensar al otro como objeto o como sujeto. Mostrarle algo conocido, o hacerlo parte de una aventura. Pero sin descartar completamente los mecanismos que nos puedan ayudar a dejar huecos, espacios vacíos.

Porque construir teatro desde esta mirada nos lleva a pensar en la experiencia por sobre la expectación racional. Significa que nuestros espectadores se vuelven fundamentales para completar la recepción. Está claro que esta opción no nos permite ser completamente eficaces. Por eso he utilizado fragmentos del discurso de Juan Camilo Cajigas-Rotundo, quien en otro artículo al describir el pensamiento ambiental dice: "El pensamiento ambiental es un *pensar perfectible*, en construcción, abierto a la utopía a la vez que crítico de experiencias sociales." (6) Y luego agrega: "El desarrollo de la ciencia desde finales del siglo XIX hasta el XX, a partir de los descubrimientos de la física cuántica, la biología molecular, la cibernética y la ecología, entre otras disciplinas, revela la emergencia de un nuevo paradigma explicativo de

lo vivo y lo no-vivo. Ésta, en términos generales, es descrita como el paso del pensamiento mecanicista al pensamiento sistémico o complejo. (Capra, 1998; Morin, 1998).” (7)

En esta línea podríamos decir que un espectáculo maquinaria se ajustaría a un pensamiento mecanicista y un espectáculo organismo a un pensamiento sistémico o complejo.

Pero sigamos con una nueva cita para comprender mejor la relación entre el llamado pensamiento ambiental y una manera particular de proponer un espectáculo teatral que estoy queriendo formular: “Un cambio interesante de destacar en este proceso es el paso de la noción de *objeto* a la de *sistema*. Como vimos anteriormente el objeto es una entidad sustancial, separada de otras, y que secundariamente establece relaciones; la comprensión de lo que es un objeto tiene como principal referencia lo que éste es en sí mismo. Por contraste, la noción de sistema privilegia en lo ente no ya su sustancialidad, sino su relacionalidad: lo ente es primariamente un *ser-relacionado*, y secundariamente, un *ser-en-sí-mismo*. De acuerdo con esto, en el pensar sistémico, lo ente es un *nodo* situado en el contexto de una red de relaciones dinámicas, antagónicas y complementarias: *del objeto al sistema, del ente al nodo-en-relación*. Otro aspecto relevante en este proceso es la aceptación en la comprensión de la realidad del *desorden*. La física clásica representaba una realidad donde reinaba el orden sistematizado según fórmulas matemáticas (Morin, 1998). El desorden, lo aleatorio e impredecible vienen a formar parte del paradigma emergente. En efecto, se presentan fenómenos como la impredecibilidad de la dirección que tomará el agua al abrir el grifo (Balandier, 1994), o la entropía. Según las teorías actuales de los seres vivos, su funcionamiento está relacionado con la polarización y combinación de aspectos desordenadores y ordenadores. Esta combinación constituye la *organización* posibilitadora del funcionamiento de lo vivo. Luego, lo vivo está constituido por un proceso ordenador-desordenador, “caótico” (caos-cosmos) que constituye organizaciones autogenerativas (autocreativas-automodeladoras).” (8)

Podemos entender ahora por qué el tecnovivio se vuelve una experiencia demasiado ajena para muchxs artistas de teatro. Porque es mucho más difícil lograr esta situación *caótica* y de relación con los espectadores. Y también por qué hay quienes solo se adaptaron a esta nueva posibilidad de crear espectáculos. Continuando con una visión objetual de la obra de teatro. En este sentido considero importante preguntarnos por estas nuevas lecturas desde nuestra experiencia territorial. Intentando desviarnos de una discusión binaria. Y haciendo una lectura abierta del paradigma que propone el pensamiento ambiental latinoamericano. ¿Es el espectáculo maquinaria un ejercicio de colonialidad? ¿Nos permite el espectáculo organismo permeable realidades más cercanas a nuestro contexto? ¿Hay una mirada política en estas decisiones? ¿Habrá intersecciones posibles entre estos dos ejes? ¿Seremos capaces de crear espectáculos pájaro? ¿Espectáculos río? ¿Espectáculos lobo? ¿Espectáculos sauce? ¿Espectáculos ciborg?

Fabián Castellani

(1) Federici, Silvia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. - 2a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015

(2) Ibidem

(3) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez.

<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf> (4) Jordán Chelini, María Eugenia. Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el “estar” americano. Aportes para una Filosofía Afro-Indo-Americana <https://derechoareplica.org/index.php/filosofia/964-kusch-y-la-posibilidad-de-un-nuevo-pensar-desde-el-estar-americano-aportes-para-una-filosofia-afro-indo-americana>

(5) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez.

<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf> (6) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. Pensamiento Ecológico, “Pensamiento ambiental: un pensar perfectible”. <https://www.ensayistas.org/critica/ecologia/cajigas.htm>

(7) Ibidem

(8) Ibidem

TUTU

Formado como intérprete dramático en la UNCuyo, se ha perfeccionado en Argentina y el exterior con maestros como Eugenio Barba, Julia Varley, Aristides Vargas, Ernesto Suarez, Guillermo Heras, Patrice Pavis, Alberto Isola, etc.

Docente de la Facultad de Artes y Diseño (Universidad Nacional de Cuyo) ha dictado talleres en Colombia, Ecuador y Perú.

Dirigió más de 20 espectáculos teatrales, recibiendo distinciones provinciales y nacionales. Ha presentado espectáculos en encuentros y festivales en más de 50 ciudades argentinas además de España, Portugal, Alemania, Cuba, México, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Uruguay y Chile.

Fue bajista de Desastrónomos, grupo de rock alternativo con quien editó Lágrima de Pez (2012), Solferino (2017), Piel Partida (2020).

Sus cuentos han sido editados en suplementos de Diario Los Andes, en Revista La Mosquitera, en la antología Basta! cien hombres contra la violencia de género y la plaquette Lo extranjero.

Convocatoria a artistas, docentes, investigadorxs y estudiantes



Desde la Revista "El Anzuelo", Investigación y Educación en Artes Escénicas, convocamos a artistas, docentes, investigadorxs y estudiantes que deseen publicar textos académicos, reseñas, experiencias pedagógicas, ensayos u otro tipo de relatos. Esta publicación digital forma parte de una propuesta de la Red Dramatiza -Nodo La Plata, Berisso y Ensenada- y cuenta con el apoyo de la Editorial de la UNLP (EDULP) -quien se encarga de la edición de la misma- y de la Escuela de Teatro de La Plata.

La convocatoria para recibir trabajos está abierta de forma permanente. Los textos recibidos pasarán por un proceso de evaluación y selección para ser incluidos en los próximos números de la revista.

- Artículos de investigación** (10.000 mil a 15.000 caracteres)
- Ensayos breves / textos de opinión** (2.000 a 4.000 caracteres)
- Relatos de experiencias** (5.000 a 10.000 caracteres)
- Reseñas de libros u otros materiales pedagógicos** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas sobre festivales y encuentros sobre educación teatral** (hasta 3.000 caracteres)
- Primeras clases** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas de libros u otros materiales pedagógicos** (hasta 3.000 caracteres)
- Reseñas sobre festivales y encuentros sobre educación teatral** (hasta 3.000 caracteres)

Condiciones de envío:

- Los archivos deben ser enviados en formato .doc (elaborado con word u otro procesador de texto). No se aceptarán archivos en formato .pdf
- Cada propuesta debe ser acompañada con un breve cv de sus autorxs (extensión máxima aproximada: 500 caracteres)
- Los textos pueden incluir imágenes, enlaces e hipervínculos.
- Asimismo, puede incluirse materiales audiovisuales que quieran ser compartidos desde el canal de YouTube de la revista. Para ello pueden enviar, junto con el texto y el cv, el archivo en formato mp4 o el link a YouTube (en ese caso, fijarse que no esté marcado como contenido para niños, ya que en ese caso no es posible compartirlo)
- En caso de que se utilicen referencias bibliográficas, se seguirán las normas APA para la elaboración de citas y referencias.

Correo para consultas y/o envío de trabajos: dramatizaba@gmail.com

EL ANZUELO

Twitter [@elanzueloedulp](#)

[www.facebook.com/elanzuelorevista/](#)

instagram [@elanzueloeducacion](#)

DRAMATIZA

[dramatizaba@gmail.com](#)

[www.facebook.com/dramatiza.laplata](#)

instagram [@dramatiza.lp](#)

EDULP

[www.editorial.unlp.edu.ar/](#)

ETLP

[etlp-bue.inf.d.edu.ar/sitio/](#)

PORTAL DE REVISTAS DE LA UNLP

[Revista El Anzuelo](#)