

Revista El Anzuelo

Educación
e Investigación
en Artes Escénicas

Año 7 | Número 10 | 2025

Territorios escolares
Otros territorios
Entrevistas
Formación superior
Recursos didácticos
Investigación
Reseñas

Ilustraciones
Julia Cisneros

ISSN 2683-8656


edulp

Industrias
culturales





EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

Coeditan



Apoya



RED NACIONAL DE PROFESORES DE TEATRO

Acompañan



EQUIPO EDITORIAL

Mariana del Mármol
Víctor Galestok
Pilar Manitta
Noelia Pereyra Chaves
Mariana Sáez
Gabriela Witencamps

ILUSTRACIONES

Julia Cisneros

DISEÑO

Julieta Lloret



Editorial de la Universidad Nacional de La Plata (Edulp)
48 N.º 551-599 4º 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
© 2025 - Edulp

Índice

Editorial

Ecléctica.....	7
----------------	---

Territorios escolares

"El Arte de demorarse": Pedagogías sensibles resistiendo a la lógica del rendimiento.....	12
<i>Por Johanna Lezcano</i>	

Otros territorios

Jornada de inclusión ETLP (Escuela de Teatro La Plata) 19 y 20 de agosto de 2024.	19
<i>Por Maria Silvia Cesanelli</i>	

Entrevistas

Coliseo Podesta. Un equipo de gestión por y para la ciudad de La Plata	26
<i>Por Gabriela Witencamps y Victor Galestok</i>	

Formación superior

La enseñanza de actuación en la Formación de docentes de Teatro	38
<i>Por Mercedes Santoro</i>	

Del otro lado de la luz - Parte 1	42
<i>Por Martin Lopez</i>	

Recursos didácticos

El dossier pedagógico como nexo entre teatro independiente y escuela	51
<i>Por Juliana Rososzka</i>	

Investigación

Teatro y Memoria en las aulas del Noroeste Argentino: los casos de El Hombre Cóndor. Espíritu Viviente del Aire (Jujuy) y La Margarita (Tucumán)	58
<i>Por Juan Pablo Sosa</i>	

Reflexiones en torno al Espacio de Definición Institucional:

"Taller de Escritura" en la Escuela de Teatro de La Plata	65
<i>Por Prof. Julia Cisneros</i>	

Reseñas

Convivencia activa para la actuación BLOOM	73
<i>Por Carolina Donnantuoni</i>	

Comentarios de dos actuantes sobre Experiencia BLOOM 2025	79
<i>por Víctor Galestok y Pilar Manitta</i>	

Festival de Teatro de Rafaela. 20° Edición	83
<i>Por Gabriela Witencamps</i>	

Convocatoria	94
---------------------------	----



Ecléctica

Este número 10 de la segunda parte del 2025 que aparece Eklectico y por qué no épico Maradoniano por amor al 10. Nos vimos en la necesidad de publicar entregas de notas del año pasado, ya que el 9 versó sobre el tema Salud y Artes escénicas. Este número, tiene como característica novedosa, propuestas que se acercan más a la producción escénica que al campo educativo en sí. Eso nos hace reflexionar sobre los diversos procesos de producción escénica, su carga formativa y lo colectivo como una dinámica formativa y de posición ideológica en las artes escénicas. Así mismo reconocemos la producción como eje de la enseñanza artística y como instrumento de evaluación mayormente empleado. Entendiendo la Producción como Proceso.

El Anzuelo tiene como subtítulo *Educación e Investigación en Artes Escénicas*, este número 10 debería subtitularse *Educación, Investigación y Producción en las Artes Escénicas*.

Eklectico envío de El Anzuelo, esperamos que les interese esta diversidad, que habla de la amplitud del lenguaje artístico, de aristas inabarcables y de una actividad escénica prolífica y necesaria en este duro contexto.

En **Territorios escolares**, Johana Lezcano reflexiona sobre la tarea ética de nuestra profesión como docentes de Teatro partiendo de su experiencia en la Escuela de Educación Artística de la ciudad de Magdalena, BsAs, desde 2014 a la actualidad. En su ponencia "El arte de demorarse. Pedagogías sensibles resistiendo a la lógica del rendimiento" analiza los procesos y producciones de los estudiantes y los modos de construcción del conocimiento, tomando a la pandemia como punto de inflexión.

En **otros territorios**, la docente y fonoaudióloga Silvia Cesanelli nos comparte su experiencia a partir de una Jornada de Inclusión entre docentes en la Escuela de Teatro La Plata, sus dudas, transformaciones y experiencias en trayectorias de inclusión en una escuela pública de formación superior artística teatral.

En **Recursos Didácticos**, en el artículo publicado por Juliana Rososzka, se explora cómo los elencos independientes pueden diseñar propuestas pedagógicas para acompañar sus obras en contextos escolares. En "El dossier pedagógico como nexo entre teatro independiente y escuela" la autora analiza cómo transformar un *dossier* tradicional en una herramienta educativa, qué información incluir y qué actividades proponer antes y después de la función. Se brindan consejos prácticos para teatristas y docentes, con el objetivo de fortalecer el vínculo entre teatro y escuela, y potenciar la formación de nuevos espectadores.

En **Formación Superior**, Meme Santoro expone una problemática vigente en los profesores de teatro entre el campo disciplinar y el campo Pedagógico - Didáctico y se pregunta

y nos pregunta ¿ cómo se enseña actuación para enseñar actuación?. ¿Cuál es la pertinencia del conocimiento disciplinar para una futuro o futura profesor/a de teatro?.

Por su parte, Martín Lopez nos invita a reflexionar sobre lo que involucra estar “del otro lado de la luz” desde la práctica y las implicaciones de este enfoque para quienes nos dedicamos a la docencia teatral. Martín nos invita a reflexionar sobre la ética docente, la necesidad de una formación pedagógica para la enseñanza del teatro. Saber salir del foco y brindarlo al futuro docente teatral.

En **Investigación**, compartimos una interesante ponencia presentada en el marco del Encuentro Nacional de Profesores de Teatro Dramatiza 2025 en la ciudad de Corrientes. El trabajo educativo sobre dictadura y memoria en escuelas secundarias es de una importancia nodal y con las dos obras “Teatro y Memoria en las aulas del Noroeste Argentino: los casos de El Hombre Cóndor. Espíritu Viviente del Aire” (Jujuy) y “La Margarita” (Tucumán) por **Juan Pablo Sosa** (Universidad Nacional de Tucumán) y posterior material y debate en las aulas se da a conocer nuestra historia. ¡No olvidar, no perdonar!.

A su vez, en “Reflexiones en torno al Espacio de Definición Institucional: Taller de Escritura en la Escuela de Teatro de La Plata”, la **Prof. Julia Cisneros** reflexiona en este artículo, a partir de las experiencias llevadas a cabo en el EDI Taller de Escritura desde 2019, sobre algunas prácticas y proyectos interdisciplinarios que hacen foco en propuestas de participación y colaboración expandiendo las posibilidades de la escritura en diversos soportes a partir de preguntas disparadoras como motores de indagación en torno a la palabras.

En **Entrevistas**, Marcelo Demarchi, queridísimo compañero e integrante del Equipo de Dirección del Teatro Municipal de La Plata “ Coliseo Podestá”, nos abrió las puertas del teatro y entre mates y risas intercambiamos un diálogo sobre la gestión cultural y las propuestas de las producciones con artistas locales de este 2025 de cara ya al 2026

En **Reseñas**, nuestra enviada especial al FTR 25 nos comparte un informe completo sobre la situación y la riqueza de uno de los festivales de teatro más importantes y con más continuidad de la Argentina. Este año bajo el lema “ No paramos de Festivalear”,el FTR celebró sus 20 ediciones con producciones locales y de las provincias de Santa Fe, Buenos aires, Cordoba y Rio Negro en un contexto de mucha agitaciony preocupacion por la defensa del INT y la Cultura en nuestro pais. Por eso nos unimos a este festejo donde se hizo reclamo de parte de todos los artistas y trabajos de la cultura y reivindicamos una vez más el Festival de Rafaela como una trinchera de la alegría que cada año nos sorprende con sus propuestas y con su público rafaelino que siempre acompaña cada edición.

Por último, Carolina Donantuoni también comparte sus notas sobre la 4ta edición de BLOOM, una experiencia que reunió a 40 hacedores teatrales de la ciudad de La Plata durante 24 hrs para llevar a cabo una creación colectiva, un diálogo desde la praxis teatral. Notas a mano alzada, un resumen, o como escribe ella, “apenas trazos de una mirada y una escucha incompleta, imperfecta, interrumpida, chanfleada, de un acontecimiento que necesita de muchos ojos, oídos y miradas para ser asimilado y sistematizado”.

Nos atrevimos a una introducción al trabajo de registro de Carolina, dos actantes que a su vez formamos parte del equipo Editorial de EL ANZUELO; Pilar Manitta y Víctor Galestok.

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 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.

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.

ILUSTRADORA**JULIA CISNEROS**

Estudió Letras Modernas y Artes Plásticas. Es magíster en Estética y Teoría del Arte (UNLP). Estudia diplomatura en arte y educación en la UNSAM. Trabaja como docente en la Escuela de Teatro de La Plata y en la Escuela de Estética N° 2. Ha publicado ilustraciones y poemas.



"El arte de demorarse": Pedagogías sensibles resistiendo a la lógica del rendimiento

**Presentado como ponencia en el Encuentro
Provincial Dramatiza Buenos Aires, San Miguel.
Octubre 2025**

¿Cómo planificamos una semana de clases? ¿Con cuántos estudiantes, escuelas, docentes, desafíos nos cruzamos? ¿Con cuánta anticipación prevemos las secuencias didácticas en una época de pluriempleo y precarización laboral? En definitiva ¿cómo evitamos que el mundo actual se lleve por delante los procesos de aprendizaje y creación que cada niño necesita? ¿Es posible ponerle freno al mundo alienante cuando entramos en nuestras aulas?

Como primera reflexión quiero que veamos cómo se componen nuestras jornadas laborales. Cuántos trabajos tenemos, dentro de la educación formal y no formal, a su vez nuestras producciones artísticas. Sumado a las tareas del hogar, y a la crianza. Vivimos en un contexto muy hostil, no sólo porque llegar a fin de mes es una tarea titánica, sino porque nos encontramos frente a un Estado que además de retirarse de la sociedad, lastima, critica y denigra a todos los sectores sociales: jubilados, personas con discapacidad, médicos, científicos, mujeres, el colectivo LGBTQ+ y por supuesto: docentes. A su vez, la lógica de las redes sociales ha habilitado la violencia indiscriminada, tanto en la posibilidad que da el anonimato para poder decirle cualquier cosa a cualquier persona, como en los modelos de éxito que promueven las redes, que también son extremadamente violentos, exitistas, meritocráticos e individualistas.

Contextualizo este presente, porque es en él que nosotros y nosotras vamos a las escuelas, y buscamos educar en el arte, con esta carga sobre nuestros cuerpos. Y lo primero que, siento yo, tenemos que hacer para educar desde una pedagogía crítica, desde una pedagogía sensible, es saber que ese cansancio y frustración con que nos encontramos diariamente, no son sólo por los conflictos intrainstitucionales, que esos niños y niñas que no logramos cautivar, no están ignorando nuestra tarea, sino que también son sujetos violentados por esta realidad.

Quiero reflexionar sobre la tarea ética de nuestra profesión partiendo de la experiencia como docente de Teatro de la Escuela de Educación Artística de la ciudad de Magdalena, BsAs, desde 2014 a la actualidad. Mi intención es analizar los procesos y producciones poniendo el foco en cómo les estudiantes se apropiaban del conocimiento, dónde se veía el disfrute y a qué resultados se llegaba, en los primeros años (2014 a 2020). Y qué sucede luego, el tránsito por la virtualidad, el regreso a la presencialidad y las nuevas producciones (2020 a 2025). Como punto de inflexión se encuentra la pandemia que desdobra toda nuestra coti-

dianidad, trae en primer plano los problemas de salud mental y la hiperconectividad, y deja en la actualidad la sensación de desborde diario y desconexión física y emocional, tanto entre estudiantes, estudiantes y docentes, entre docentes y la escuela con la familia.

Para analizar estos años fui a los registros audiovisuales tanto de clases como de trabajos finales. En este punto hago un paréntesis para aclarar que esta es sólo mi

experiencia, en una sola escuela, de una localidad puntual y obviamente no puede ser considerada como un estudio de campo cualitativo. Por lo tanto serán opiniones subjetivas que traigo para socializar la experiencia.

	2014-2020	2023-2025
Disposición corporal	Las consignas se escuchan con la vista puesta en el rostro de la docente, en quietud, ya sea parados/as, acostados/as o sentados/as.	La quietud absoluta se logra por momentos muy reducidos. Aparecen tics, movimientos repetitivos, y objetos de autorregulación. Las consignas se escuchan en movimiento y son pocas las instancias de conexión visual. El armado de una ronda toma más tiempo, como también llevar adelante una consigna porque es más costosa la escucha colectiva. Las ansiedades interrumpen los juegos por turnos.
Procesos de creación.	En los grupos de 9, 10 y 11 años las producciones se preparan durante meses. Se logra la profundización de los contenidos y las temáticas. En los grupos de 5, 6, 7 y 8 años los procesos son largos porque el momento de estructurar es más paulatino, se avanza de a poco cada clase.	En los grupos de 9, 10 y 11 años las producciones se preparan durante meses. Se logran puestas complejas, pero la profundización en las temáticas y contenidos es más acotada. En los grupos de 5, 6, 7 y 8 años: procesos largos en clases compuestas por momentos de atención muy breves, donde gran parte de las herramientas didácticas están a disposición de volver a las consignas, a la creación, a concentrarnos, etc.

Producciones	Grupos de 9, 10 y 11 años	Grupos de 9, 10 y 11 años. Logran
	<p>Se han realizado trabajos que implican la investigación de un autor (p.ej:Eduardo Galeano), el análisis de sus textos y la apropiación de los mismos, creando una obra de teatro-danza, con un componente simbólico, y metafórico muy grande. Se lograron matchs de improvisación, sosteniendo improvisaciones con consignas complejas durante largo tiempo. Producción de publicidades cambiando la lógica estereotipada del rol de la mujer y del hombre. Profundización sobre la identidad de género. Intercambio en la manera de vestir de acuerdo al género sin ridiculizar ni estereotipar los gestos.</p>	<p>producciones complejas, incluso creando el texto dramático para luego representarlo. Realizan la obra turno mañana y tarde, ensayando todo el año sin ver a sus compañeros más que por video, y haciendo las pausas necesarias para contemplar el tiempo del compañero del otro turno que no está. El día de la muestra el resultado es excelente, los espectadores se cautivan con la propuesta, y por primera vez los grupos hacen la obra entera, conociendo a sus compañeros del turno contrario.</p> <p>Grupos de 5, 6, 7 y 8 Logran secuencias de acciones guiadas por una canción con completa autonomía.</p>
Niños con diagnósticos de TDAH y TEA.	1	7
Niños con dificultades en la comunicación	0	3
Organización del espacio institucional		<p>Se sumó un espacio de autorregulación, con piso de goma eva, juegos con texturas, almohadas, cubos rubik, etc. Se sumaron pictogramas en todas las aulas, paredes y puertas.</p>

Además de revisar estos años de práctica entrevisté a una psicóloga especialista en infancias, docente de la Psicología Clínica de niños y adolescentes de la UNLP, una directora de Jardín de Magdalena y un director de EEA de Ranchos.

Las reflexiones de estos profesionales pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

- Aumento en relación a diagnósticos de TEA, problemas de socialización, y miedos. Crecer con la idea de que el otro puede ser peligroso. Evitar el contacto físico como acción para el cuidado.

- Utilización de pantallas: niños hiperconectados que al momento de no tener las pantallas experimentan ansiedad y problemas para socializar. Adultes también hiperconectados que no se detienen a mirar o girar la cabeza para dialogar ante las consultas de los niños. Una sociedad cansada que recurre a las pantallas para recibir estímulo con el menor esfuerzo físico.

- Deseo de volver a las rutinas después de la pandemia: se esperó que los niños y adultos volviéramos de la misma manera, como si nada hubiese pasado. ¿Cómo aprende a compartir un juguete si se crió sin pares durante dos años? Es un trabajo psíquico que además implica si o si un encuentro con un par, con alguien de la misma edad.

- Tendencia a la medicalización como respuesta rápida a las dificultades en el aprendizaje que presentan las infancias.

- Neoliberalismo exacerbado: la pandemia estableció que el teléfono pueda sonar en todo momento y uno tenía que responder por la gravedad del momento. Jamás volvimos a desconectarnos luego del 2020. Por lo tanto hoy en día somos adultos menos disponibles y más agotados.

- Dificultad para el trabajo en colectivo. Es más costoso que cada niño negocie las ideas que tiene, o las comparta para un objetivo en común.

- Menos tolerancia al silencio. Menos paciencia en el proceso de aprendizaje.

Considerando estos puntos de vista, podemos pensar en los siguientes aspectos como los más críticos del presente post-pandémico.

-La pérdida del vínculo con el cuerpo. Ya sea para conectar con uno mismo, entender nuestros deseos, necesidades, anhelos; o con el otro, como el lugar primordial para socializar. Cuerpos despersonalizados o anestesiados son cuerpos con dificultades para tomar decisiones sobre su propia vida.

-La pérdida del tiempo concreto. No tenemos espacio para sentir, para dudar, para errar, para crear con profundidad, para encontrarnos con el otro de una manera ociosa, exclusivamente placentera. Nuestros encuentros responden a una lógica mercantilista. Nos encontramos para producir o no nos encontramos.

-La pérdida del proceso, porque el foco es el resultado, y cuanto más velozmente se llegue a él, mejor. Esto es: en las producciones teatrales, en la manera que presentamos los contenidos, en la manera de vincularnos, en las necesidades que vienen desde la dirección, la inspección, etc.

Ahora bien, luego de esta reflexión apocalíptica cabe preguntarnos: nosotros como artistas, como docentes de arte, como productores culturales y como ciudadanos ¿vamos a permitir que esta lógica entre a nuestras aulas? ¿O vamos a generar pequeños y constantes espacios revolucionarios de detención, sensibilidad y empatía?

Por eso quiero hablar de una pedagogía sensible. ¿Cuáles son nuestras herramientas para darle batalla a este presente?

El arte de demorarse, en la práctica.

Pienso en mi práctica cotidiana. Las acciones que me permiten conectar con cada individualidad. Meconio las siguientes, con la intención de que cada una pueda recordar las propias, para revitalizar nuestra práctica, entendiendo la importancia en este frenar, de recordar lo que ya tenemos y venimos haciendo. Porque valorar nuestro proceso es igual de importante que incorporar nuevas herramientas.

- Que nuestra planificación incluya espacios de diálogo con tiempos establecidos: hablar con lxs chicxs y mirarlos a la cara.

- Generar autoevaluaciones durante todo el año para que les estudiantes puedan preguntarse cómo están y qué vivieron y reflexionaron en ese día.

- Utilizar el espacio del recreo para compartir con ellxs.

- Trabajar por cuerpos disponibles: lograr comodidad en las aulas, poner en palabras el valor de la respiración, de abrazarnos, de escuchar el silencio, el latido del corazón.

- Si tenemos la posibilidad de estar al sol en un momento de nuestra clase, hacerlo. Pensar en nosotros y nosotras. ¿Qué necesitamos día a día para entrar al aula con predisposición corporal y recursos psíquicos para estar a disposición de cada estudiante? ¿Reducir nuestro tiempo de pantallas, desayunar bien, escuchar buena música antes de entrar al salón, llegar unos minutos antes para estar solxs en el aula, pedirle a una preceptora, bibliotecaria, que tal día nos acompañe los primeros minutos para ayudarnos a ordenar un grupo, hablar con pares para saber cómo están y qué recursos les están funcionando?

- Cuando finalizamos un ejercicio darnos cinco minutos para jugar a la mancha, para hacer una ronda de chistes, para mover el cuerpo sin consignas. No es un recreo, es un modo de volver a habitar el cuerpo desde el goce y no desde la exigencia.

- Al final de la clase, o mientras ponemos zapatillas, atamos cordones, acercarnos a quienes vimos más retraídos o dispersos. A veces alcanza con una pregunta: “¿Cómo estás?”. Son charlas mínimas, pero ahí se construye el vínculo, ese uno a uno que no se logra con la planificación sino con la presencia. Pero a su vez, si no lo anoto en mis cuadernos, si no lo charlo con mis colegas, si no lo digo en voz alta en el *Dramatiza* [encuentro Nacional de profesores de teatro], tal vez se me pase, porque estamos día a día batallando para no caer en una alienación para la cual están todas las condiciones dadas.

- Por último recordar que nuestros cuerpos siempre serán espacios de lucha y de resistencia, y que nuestra profesión tiene como instrumento el cuerpo. Que les vamos a brindar herramientas a cada estudiante para simbolizar su mundo, para transformarlo, para visibilizar sus ideas, para resistir a la lógica del rendimiento y para que su cuerpo sea el soporte sobre el que impriman su modo de estar en el mundo.

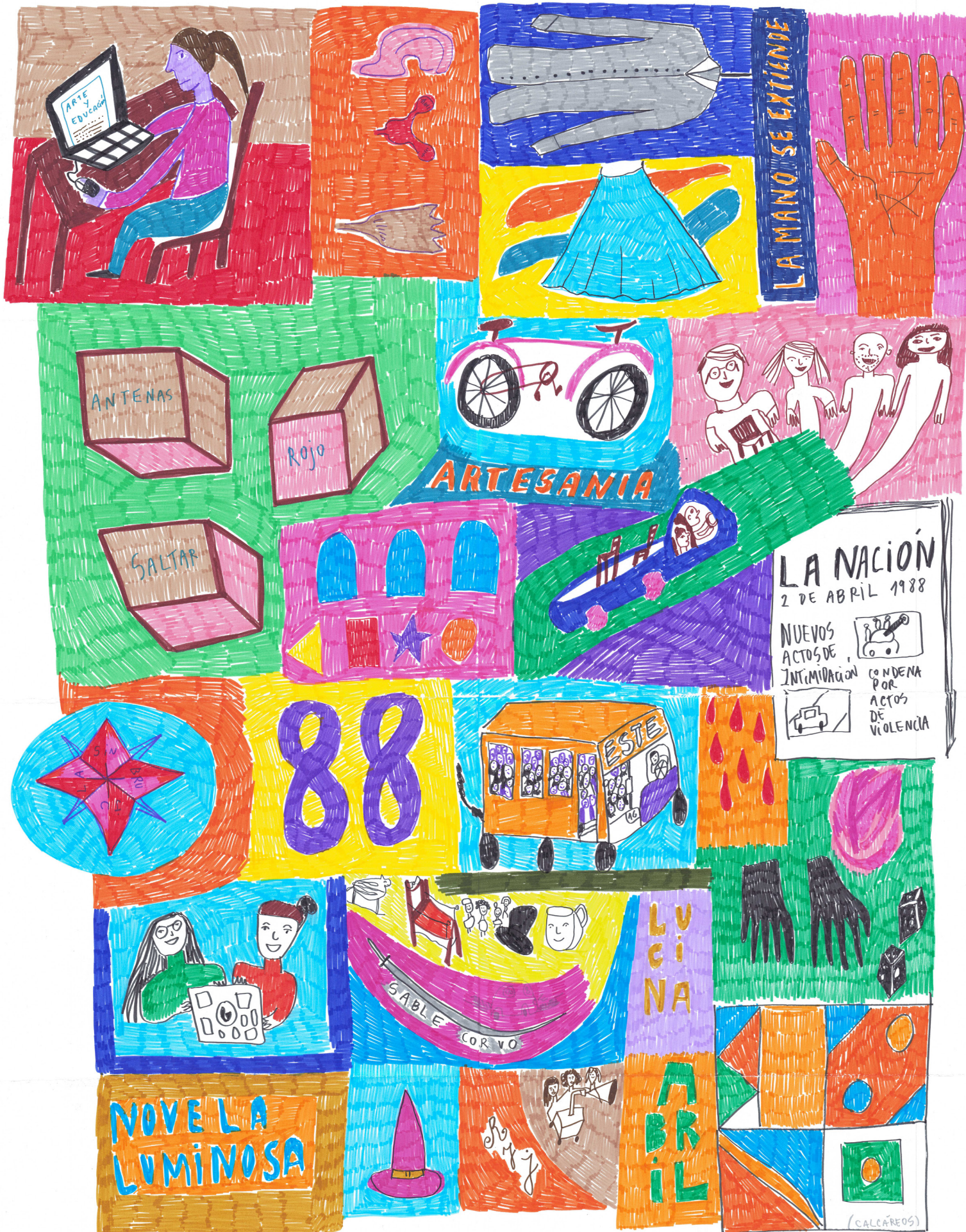
Quiero citar a Silvana Nicolini, Directora de Educación Artística de la Provincia que en relación a la semana de las artes con la consigna “La metáfora como derecho” nos compartió “[El arte es] decir desde otro lugar. En un mundo donde se habla desde lo literal, desde lo inmediato, del ya, con nuestra tarea podemos hacer más densa la percepción, poder pensar que no todo es lo que parece, que hay posibilidades más allá. Ante el

pensamiento utilitario, defender el derecho a imaginar, a jugar, aplicar diversas operativas para la resolución de problemas”.

Enseñar arte es un acto político, creativo y afectivo.

JOHANNA LEZCANO

Es actriz, profesora y licenciada en Historia del Arte. Desde 2018 coordina la Casa Cultural La Macacha, donde impulsa proyectos vinculados a la creación escénica, la formación artística y la difusión de espectáculos de diversos lenguajes. Docente de la EEA desde 2014, desarrolla su labor en los tres niveles educativos. En 2017 dictó clases en el Instituto de Artes Escénicas (INART), Guadalajara, México, con un proyecto declarado de interés cultural y educativo. Participa activamente en los Encuentros Dramatiza desde 2014, consolidando su compromiso con el teatro, la educación y la gestión cultural.



Jornada de inclusión ETLP (Escuela de Teatro de La Plata)

19 y 20 de agosto de 2024

Esp. María Silvia Cesanelli
Lic. en Fonoaudiología
Profesora de Voz y Técnica vocal ETLP

He aquí una clave sensible y esencial en el gesto de educar: poder contar nuestras historias, cualesquiera sean, con las palabras que sean, para dar paso a la alteridad. Carlos Skliar, 2017

A partir de la invitación a compartir mi experiencia en esta jornada de inclusión para colegas, comencé a pensar desde qué lugar iba a hacerlo. Soy fonoaudióloga, docente, investigadora en un equipo de investigación de Discapacidad en la FTS (Facultad de Trabajo Social). La temática de la discapacidad me interesa desde hace muchos años. Sí, comencé esta reflexión compartida ligando la palabra discapacidad con la palabra inclusión en una jornada de inclusión educativa.

Entonces, me surgen los primeros interrogantes: si es una jornada de inclusión ¿voy a referirme exclusivamente a lo que sucede en la institución con les estudiantes con discapacidad? ¿Qué “recorte” hago? ¿Desde dónde comparto mis experiencias educativas en inclusión? ¿Qué herramientas tenemos les docentes para alojar y celebrar las diferencias?

A lo largo de estos años han cambiado los paradigmas, las perspectivas, las resoluciones, las miradas; es necesario historizar y contextualizar brevemente, ya que todos ellos conviven y no es casual que varias de las tensiones e inquietudes que nos surgen en la tarea diaria vayan de la mano de esta convivencia.

Fuimos formados/as bajo una concepción en la que el diagnóstico era el destino. Recibir a estudiantes con trayectos de inclusión fue complejo porque la coyuntura en la que se implementaron estos trayectos también fue compleja. Incluir con respeto implica un gran compromiso, conocer las modalidades de aprendizaje, establecer acuerdos, anticipar los contenidos previendo posibles desafíos o dificultades, trabajar con acompañantes en el aula, terminar la clase y enviar un audio a alguno de los terapeutas, etc.

Cuando ingresé a la ETLP en el año 2003 había una evaluación de ingreso. Los y las estudiantes tenían que presentarse y el “filtro” era la prueba de Voz. Si esta persona tenía una

disfonía debía hacer un tratamiento en pos de su cuidado, y en ocasiones, no ingresaba. Esta forma de evaluar respondía a un paradigma llamado Modelo Médico Hegemónico (E. Menéndez, 1988). Desde esta concepción podemos problematizar la primacía del biologicismo como el carácter principal al que se subordinan y se ignoran o reducen las concepciones contextuales y los procesos subjetivos, sociales, culturales o psicológicos. Una de las grandes funciones de este modelo son el control, la normalización y la medicalización.

En ese entonces los espacios educativos estaban atravesados también por este paradigma y, en el contexto del mismo, la palabra de la docente de Voz validaba el no ingreso a la institución.

Siguiendo esta perspectiva, las personas con discapacidad¹ tampoco ingresaban a la institución.

Si tenían dificultades motrices, auditivas, intelectuales, de comunicación, debían hacer un taller de teatro en otro espacio, con otras personas con discapacidad.

Las PCD podían integrarse/ incluirse en las escuelas primarias y secundarias, contemplando los apoyos que requerían para ello, pero la formación universitaria o terciaria era excluyente para ellas.

Mientras tanto, en los espacios que yo transitaba como terapeuta del lenguaje, como docente en la carrera de Educación Especial y de Fonoaudiología, circulaba el concepto del Modelo Social de la Discapacidad, en clave de derechos que hace referencia a la vida digna de la persona, a la educación inclusiva, a la atención integral de salud a la vida independiente y que, entre otras cuestiones, plantea que es la sociedad la que crea barreras y discapacidad.

El concepto de inclusión se hizo más fuerte.

Llegaron comunicados a las diversas instituciones terciarias en las que se priorizaba el derecho de toda persona a estudiar.

Cuando los paradigmas conviven, cuando las complejidades son muchas, cuando no hay demasiadas herramientas y sí hay muchos prejuicios y temores, el desafío se torna abrumador.

Antes de la pandemia tuve un estudiante con una discapacidad motriz: usaba una silla de ruedas para desplazarse. La accesibilidad a la institución era casi imposible: el baño pensado para PCD motriz no era adecuado, la mayoría de las aulas estaban en un primer piso por escalera, las aulas de abajo eran pequeñas. Optamos por desarrollar nuestras clases de Actuación,

¹ En adelante PCD

Movimiento y Voz en el Alberth Thomas, institución que contaba con un SUM amplio y rampas. El estudiante no tuvo inconvenientes en su cursada en el área de Voz, pero las luchas que tuvo que sostener junto con su familia para que las condiciones edilicias alojaran a personas con dificultades motrices fue enorme.

Llegó la pandemia y entonces la palabra inclusión se colectivizó. Había que sostener las cursadas de modo virtual. Muchos/as estudiantes no tenían computadora, otros/as debían compartir el dispositivo con sus familiares. En ese contexto se incluyeron en uno de mis cursos tres estudiantes con discapacidad: dos con Síndrome de Down y uno con autismo.

Nosotras, formadoras, teníamos mil preguntas en un contexto absolutamente desconocido: ¿Cómo trabajar los contenidos? ¿cómo readecuar las demandas de acuerdo a las fortalezas y debilidades? ¿De qué modo ser equitativas al momento de compartir los saberes? ¿Qué estrategias pedagógicas utilizar?

En esa coyuntura, el gran desafío era sostener-nos. Las clases eran un pre-texto para establecer esas redes de sostén. Muchos y muchas estudiantes atravesaron situaciones de angustia y ansiedad. Muchas veces, la clase servía como espacio de contención y sociabilización. En otras ocasiones prender la cámara era doloroso: mostrar espacios de las casas, perder los bordes de la intimidad, compartirse demasiado. Los y las estudiantes no se conectaban, a veces no respondían a las consignas en el Classroom. Poco a poco nos fuimos acomodando a la situación. Con el tiempo, la red de amistades que se generaba entre compañeros/as comenzó a funcionar.

Los estudiantes con trayectos de inclusión avanzaban en la cursada, presentando trabajos mediante videos, al igual que sus compañeros/as. En primer año de la Tecnicatura en Actuación abordamos textos de memoria; una de las estrategias que utilizamos fue adaptar los mismos, acortándolos o simplificándolos. Realizaron monólogos entre otras actividades con las adecuaciones pertinentes y los compartieron a través del Classroom y fueron promovidos al segundo año.

Luego de la pandemia tuvimos la oportunidad de trabajar con les mismos estudiantes en trayecto de inclusión, algunos con acompañante, otros sin acompañante. El retorno a la presencialidad plena implicaba volver con los barbijos a espacios cerrados, volver a tocarnos, a vincularnos en una nueva normalidad totalmente desconocida. Tuvimos reuniones con la jefa de área y la profesional responsable del trayecto de inclusión de IPAC, la MAI² que tenía la función de “trabajar conjuntamente con les docentes para elaborar clases que incluyeran las particularidades de cada estudiante” (Propuesta para la inclusión 2022, p.2); también nos reunimos con el acompañante de otro estudiante con TEA. En un curso de más de veinte personas, tres estaban transitando las asignaturas con proyectos de inclusión educativa.

En la materia se realizan diferentes actividades: explicación grupal de un tema a desarrollar, trabajo en subgrupos con determinada consigna, presentaciones grupales, presentaciones individuales.

Revisé varios contenidos para readecuarlos: uno de los estudiantes no estaba alfabetizado y tenía muchos inconvenientes para aprender textos de memoria, otro comprendía de modo

² Maestra de apoyo a la inclusión

literal los enunciados y era muy complejo trabajar variaciones expresivas, ironías, dobles sentidos, metáforas.

Me resistía a que la inclusión fuera un dibujo, entonces había que trabajar generando otro tipo de estrategias. Durante la clase debía grabar audios con las consignas, acortar textos, realizar diferentes tipos de ejemplos para pensar y probar variaciones. La singularidad de cada uno de los tres estudiantes y el trabajo y compromiso de cada uno fueron las principales figuras en este proceso. Con mis compañeras de materias troncales de Movimiento y Actuación pensamos nuevas formas.

El otro aspecto fundamental fue la verdadera inclusión grupal. Todo el grupo acompañó generando espacios de contención cuando era necesario, de tensión, para aclarar situaciones que eran incómodas y de acompañamiento, cuando había que esperar los procesos que tal vez iban a otro ritmo.

Al trabajar con personas con discapacidad es fundamental tener en claro el nivel de comprensión (si es literal o no) , acceso a la lectoescritura, claridad en la expresión, capacidad para realizar variaciones expresivas, pero lo más importante es la diferenciación realidad/ficción y el tipo de exposición que se animan a tener (esto último es un aspecto a considerar en todos los estudiantes, por supuesto).

Ejemplificaré algunas situaciones utilizando nombres ficticios:

Juan tiene Síndrome de Down, realizó la Foba y el primer año en pandemia, los trabajos eran virtuales, tenía que grabar videos y su madre lo ayudaba mucho. Al ingresar al segundo año presencial, la madre no podía estar dentro del aula. Esto complejizaba su desenvolvimiento. En las primeras clases quedaba afuera de las consignas, no pasaba a realizar las prácticas, repetía una y otra vez secuencias que sabía del año anterior.

Comenzamos a implementar notas en su cuaderno: algún compañero/a copiaba las consignas o hacía un resumen de lo trabajado en la clase. Esa estrategia a menudo no servía. La madre no podía acompañarlo con las tareas. Comencé a grabar audios con las consignas en su teléfono, asimismo él grababa las clases. La madre se ponía en contacto conmigo para hacer adecuaciones según las consignas y contenidos. Él tenía tendencia a trabajar los personajes desde el exceso de tensión. Lentamente pudo incorporar sutilezas y otras formas de expresarse. En la obra que se realizó a fin de año la docente de actuación propuso hacer un personaje doble con otro compañero e implementar una especie de “eco”, lo que resultó una muy buena estrategia.

Aldana también tiene Síndrome de Down. Es amiga de Juan, se conocen de IPAC. Ella tiene lectoescritura (aunque lee con dificultad). Al principio le costaba integrarse al grupo, era muy afectuosa pero no le gustaba pasar a realizar las actividades, se ponía muy nerviosa si se olvidaba el texto y se frustraba. Le propuse que utilizara un texto conocido por ella y pudo abordarlo, venciendo su miedo a equivocarse. En la obra de fin de año hizo un personaje con mucho texto y con mucha solvencia. Manifestó su agradecimiento a la cátedra y a sus compañeros.

Marcos tiene TEA. Asistió a todas las clases con su acompañante, quien solo participaba si era necesario. Él tiene una gran memoria, no presentó dificultades para aprender los textos pero le costaba expresarlos con diferentes intenciones. Utilizamos como recursos imágenes, ejemplos concretos e indicaciones puntuales. También abordó muy bien su personaje en la obra.

Concluyó su proceso abrazándonos, agradecido y emocionado por haber podido transitar estos años de cursada junto a sus compañeros/as y socializando que se sintió realmente incluido.

Al ser convocada a esta Jornada sobre Inclusión enmarcada en “... la igualdad como punto de partida que se fundamenta en una posición ético política, en el reconocimiento de la diversidad de todas las personas, teniendo en cuenta que esto no implica el borramiento de las diferencias, sino todo lo contrario”,

también quiero hacer mención a la realidad actual en las aulas: estudiantes que vienen de diversos lugares (Brandsen, Florencio Varela, Hudson), que tienen problemas económicos, muchos/as tienen trastornos de ansiedad, algunas/os toman medicación que les impide realizar las tareas en clase (o piden salir de la misma cuando se ven superados/as).

Las modalidades de aprendizaje cambiaron mucho, los compromisos son diferentes, las grupalidades también se configuran de modo diferente. Observo más respeto por quienes están con proyectos de inclusión pero también a veces, cuando hay que presentar un trabajo donde hay que “lucirse”, hay resistencias.

Desconozco si es posible (o necesario) trabajar en la disolución de desigualdades. Estas existen, creo que lo mejor es generar estrategias desde nuestras posibilidades para que cada estudiante pueda dar lo máximo sin perder el disfrute.

Todo el tiempo me encuentro con desafíos que no puedo resolver, pero esto no es excluyente en el trabajo con PCD. Tomo esos desafíos como puente para posibles nuevas formas, no es sencillo.

La tarea docente últimamente es muy hostil: no solo se trata de planificar, dar clases, y evaluar. Cada estudiante presenta situaciones muy complejas y todas deben atenderse.

Elegí socializar estas experiencias porque interpelaron fuertemente mis prácticas, porque he tenido prejuicios y temores, porque muchas veces saber acerca de los diagnósticos me ha llevado a prejuzgar, a anticipar hechos que luego no sucedían, pero al mismo tiempo, me he vuelto más

flexible con todes les estudiantes, intentando tener una mirada atenta cuando hay necesidades puntuales pero también exigiendo, en la medida de sus posibilidades, a cada une.

Concluyo que no hay adecuaciones generales ni tampoco hay adecuaciones singularísimas. Trabajar en espacios ligados al arte con compromiso, atendiendo a la heterogeneidad y a la complejidad es un desafío en sí.

Referencias bibliográficas

Cesanelli, María Silvia (2020) *Comunicación, lenguaje e inclusión, un desafío a revisar*. I Jornadas de Investigadorxs en formación. La producción de conocimiento en Trabajo Social y el encuentro con las Ciencias Sociales en el contexto actual 23 y 24 de septiembre 2020 <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/126552>

Comunicación conjunta N 1/22 *La educación Superior como Derecho* Dirección general de Cultura y Educación

Díaz, Claudia; Cesanelli, María Silvia (2022) Discapacidad y modelo social: abordajes en la formación de educadores de la provincia de Buenos Aires, Revista Escenarios. N 34 <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/139364>

Menéndez E. L. (1988) Modelo Médico Hegemónico y Atención Primaria. Segundas Jornadas de Atención Primaria de la Salud, Buenos Aires.

Propuesta para la inclusión 2022- IPAC- ETLP

MARÍA SILVIA CESANELLI

Es Licenciada en Fonoaudiología, y Especialista en Docencia Universitaria por la UNLP. Se desempeña como docente titular en la Facultad de Trabajo Social (FTS-UNLP), donde también coordina el Ciclo de Complementación Curricular de la Licenciatura. Desde 2007 es docente en el área de Voz en la Escuela de Teatro de La Plata (ETLP). Es investigadora en proyectos sobre discapacidad y salud en el IETSyS de la FTS-UNLP, actualmente codirige uno de ellos, denominado "Discapacidad, salud y generaciones: una trama en disputa". Con una extensa trayectoria en clínica y una sólida formación académica, trabaja desde una perspectiva sociocomunitaria y de derechos.

Coliseo Podestá. Un equipo de gestión por y para la ciudad de La Plata

Entrevista a Marcelo Demarchi, integrante del Equipo de Dirección del Teatro Municipal de La Plata “Coliseo Podestá”

Una tarde de invierno platense tuvimos el placer de encontrarnos con Marcelo Demarchi en el Teatro Municipal Coliseo Podestá para dialogar sobre la gestión del teatro y su rol como integrante del equipo directivo desde el año 2024. Nos recibió cálidamente en su oficina con unos mates y la alegría que lo caracteriza. “El Colo Demarchi” para los conocidos, es un militante del teatro en la ciudad de La Plata con una gran trayectoria en el área de la educación, la dirección y en la gestión cultural. En esta entrevista profundizamos particularmente en el área de la gestión teatral con todo lo que eso implica y en las políticas públicas que hacen posible que un teatro como el Coliseo Podestá hoy sea puesto en valor nuevamente y reconocido por la calidad de sus producciones que priorizan la identidad local, su “ecélica” cartelera teatral y sus propuestas dirigidas para instituciones educativas.

Victor: Estamos con el compañero “Colo” Marcelo Demarchi en un lugarcito hermoso de este increíble teatro platense, icono de la ciudad y una alegría encontrarnos con Gaby también. La idea un poco es darte un espacio para que vos personalmente expreses qué es estar en este rol después de haber estado en muchísimos roles teatrales en la ciudad, desde la educación, la dirección, la actuación. ¿Qué es estar aquí hoy en día en esta gestión? ¿Cuáles son tus placeres?

Marcelo: Está bueno eso de “placeres”, porque para mí es eso en este momento de mi vida con la edad que tengo, no tengo problemas con la edad, y un recorrido hecho, es el placer. Es la “frutillita del postre”, como le dicen, la “cereza de la torta”.

Es terminar un ciclo en el poder ejecutivo que comenzó en la Comedia, desde actuar hasta ser el Director Artístico de La Comedia, trabajar como asesor en el consejo de Teatro Independiente, en el CPTI de la provincia de Buenos Aires, estar en la creación del CPTI, golpear a todas las puertas de Diputados (risas). Quien convoca a Alejo García Pintos, el Director del Coliseo, es el Intendente Julio Alak, quien siempre le da importancia a la cultura en su gestión. Alejo le dijo que le diera un tiempo para pensarlo y me llamó a mí. Con Alejo nos conocemos desde el año 84 cuando hicimos la reinauguración de este teatro. Vos, Víctor por ahí te acordás (risas), no te estoy asignando mi edad pero eras joven. Alejo también era un pibe de secundaria.



Foto Gentileza Coliseo Podestá

Víctor: En esa época ensayábamos acá, el Coliseo Podestá estaba destruido. Nosotros veníamos a ensayar “El Show de los chicos enamorados” de La Comedia de la Provincia, entre palomas que entraban al escenario.

Marcelo: Yo estuve en ese movimiento y a Alejo lo conozco desde cuando él era del grupo de adolescentes de La Lechuza y junto con el gremio de actores, en ese momento yo era del Centro de Estudiantes de La Escuela de Teatro, los grupos independientes de acá dijimos: “Se recupera el Teatro”. Desde ese momento a que me llamen ahora que se cumplen 140 años, justo el año que viene es el año del 140 aniversario, es espectacular y lo primero que dijimos con Alejo es formar equipo. El Coliseo generalmente tuvo direcciones unipersonales, Pipe Herscovich, Lito Cruz como los más simbólicos, después vinieron otros, Gastón Marioni que hizo una buena gestión más allá de las pertenencias políticas, fue una muy buena gestión recordada inclusive por los trabajadores de acá. Pero siempre fueron unipersonales y nuestro

planteo político con Alejo una vez que le dije que si, lo charlamos con el Intendente y con todo su equipo, era que nosotros íbamos a ser un equipo. Alejo es el Director, eso es indiscutible, y abajo hay un equipo de Dirección con especialistas en cada tema; un contador, Juan Carlos Pozzi, para toda la parte administrativo-contable, para todo lo que es Museo, visitas y lo que tiene que ver con Educación y Memoria esta Alejandra Bignasco que tiene mucha trayectoria en la docencia y sabe un montón sobre ese tema. En la convocatoria para artes escénicas independiente en la sala China Zorrilla, dos personas que no son del ambiente teatral, Sol Bonelli y Martin Zúccaro.

Victor: ¿Cómo es ese proyecto de dar alojamiento, dar espacio y publicidad a grupos de teatro independiente? Porque una cosa son los grupos de teatro en teatros independientes de la ciudad que son un montón y venir con ese material trabajado al Coliseo y que el Coliseo aloje, eso es un reconocimiento por un lado y un acceso a otro público.

Marcelo: Si, nosotros lo planteamos así, pero esa es una decisión política, nuestra política, todas las decisiones políticas son absolutamente discutibles pero a nosotros nos toca estar acá decidiendo eso. Lo importante es que los artistas platenses de artes escénicas en general estuvieron presentes en el Coliseo, pero también como criterio político, que vuelvo a decir, es discutible y está muy bien.

¿Es nuestra impronta hacer una obra para cien personas en la sala grande y traer a un grupo independiente para que diga “estuve”? Me parece que sirve más como propaganda política que como hecho cultural real y profundo. Entonces lo primero que hicimos cuando vimos el Coliseo, vimos una sala de conferencias, que se usaba nada más para dar conferencias políticas o para asociaciones que venía y la transformamos en una sala alternativa con



las condiciones que se pueden dar, muy bien equipada, pero la que es la sala China Zorrilla era una sala de noventa personas, las medidas de lo que es una sala de Teatro Independiente, inclusive un poco más, porque salas de ese número hay algunas.

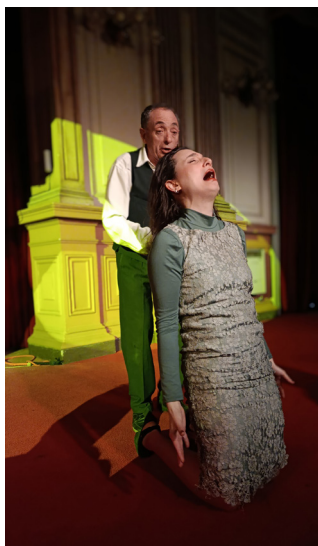
Acondicionamos la sala con un escenario, con equipamiento de luces y sonido muy bueno y llevamos a cabo una convocatoria para el teatro independiente platense. En el primer año se anotaron noventa y pico de obras, fue el año pasado, este año más de cien.

Entonces lo que decidimos es que dure un año y que empiece desde 2025 a 2026. La convocatoria es una curaduría, no es un concurso que se elige. Una curaduría para tratar que estén presentes distintos sectores del arte escénico.

Victor: ¿Y eso es a bordereau sin seguro?

Marcelo: Eso es sin seguro, es venta por Plateanet. Lo que hizo la gestión de Alejo es que Plateanet no cobre el porcentaje que cobra, que no te cobre los tickets, que se los cobra a la producción. No cobra nada y es un apoyo a este proyecto. El bordereau es Argentores y Sa-daic y es entre el 10 y el 15% por ley y el resto se divide 10% y 90% para el grupo y para poder





tener apoyo de técnicos, como esa sala no tiene horas extras, se puso el valor de tres entradas que paga el grupo para tener un apoyo más. El técnico de la sala es gratis, pero veíamos que tener uno solo no era suficiente entonces este año empezamos diciendo que paguen el precio de tres entradas, nosotros sugerimos el valor mínimo de \$15.000 que es el que está cobrando la sala pero vos cobras lo que querés porque lo que intentamos hacer es empezar a incentivar el nivel de producción a la actividad artística local. Después hicimos una reunión con todas las obras que estuvieron en la sala y fue muy positivo y a partir de ahí redefinimos cosas para este año; ya no hay más ciclos en la sala China Zorrilla, es ciclo en el Coliseo Podestá para tomarlo como un complejo, porque eso le servía mucho a los compañeros y a las compañeras de las distintas artes que venían, presentar, “Estuve en el Coliseo Podestá”. Más que nada es una sola función, es la variedad, se presenta un productor que puede ser alguien del elenco.

El teatro Coliseo Podestá no tiene presupuesto para contratar, nosotros no contratamos, nosotros vamos a bordereau con todos los elencos, el nivel nacional también va a bordereau. Lo que tiene son otros descuentos que el teatro platense no tiene, tiene una tasa del 3% que es para el Fondo Cultural, que nosotros se lo descontamos a todos los grupos que vienen de Capital, a todos los grupos a nivel nacional se les descuenta,



fuera de La Plata. Los grupos platenses no lo tienen que pagar, lo dice la ordenanza del 89.

Este año lo que hicimos en la primera parte fue poner algún espectáculo de Buenos Aires para poder revitalizar la sala, vimos que generalmente no funciona, son obras que tienen un circuito de premios y que no daba para sala grande. Creíamos que iba a andar pero no anduvo muy bien. Si funciona cuando hay un nombre, trajimos a Cristina Banegas y llenó la sala, porque a nosotros nos parece que tener a Cristina Banegas en la sala la pone en otro nivel. El 90% es espectáculo de La Plata, trajimos otras obras y no funcionaron, entonces dijimos que esta segunda parte del año daríamos preferencia al circuito platense, salvo alguna cosa así como icónica que nos ponga la sala en boca porque al estar Cristina Banegas, esa sala salió en medios nacionales y eso nos potencia.

Gaby: Para complementar esto que decías en los cambios en la Dirección que era unipersonal y que ahora armaron

equipo, ¿Cómo encontraron ustedes el teatro con la gestión anterior y que cambios se plantearon?

Marcelo: Nosotros nos tomamos un tiempo, asumimos en Marzo de 2024 y el debut oficial de la cartelera fue en Mayo, porque nos tomamos el tiempo de hacer una tarea seria de todos los ambientes con el equipo directivo, con estas especialidades, para hacer un diagnóstico general lo más serio posible y profundo. Primero, tuvimos que hacer todo un trabajo con los productores nacionales, decirles que las condiciones habían cambiado, desde la ticketera hasta condiciones generales, que les ofrecemos condiciones dignas y fue todo un camino empezar a trabajar y que nos creyeran de vuelta las producciones nacionales que a nosotros nos interesaban. Ahí encontramos una cosa que teníamos que reconstituir, nos parecía que era un lugar que teníamos que reconstruir de los dos años o de los casi tres últimos anteriores.

Después hicimos toda una evaluación con profesionales que nos

ayudaron, colaboraron gratuitamente para un estudio de todo el edificio, son aproximadamente 16 años, casi 20 del parche pero nunca de trabajo profundo. El último trabajo estructural había sido con el intendente Julio Alak y con Lito Cruz acá en el año 2006.

Entonces lo que se está haciendo ahora es estructural y después seguir con obras de mantenimiento, lo que se ve es que estaba muy bien mantenido por los trabajadores pero había problemas de caldera, problemas de tanque de agua, problemas de techo, se paraban las goteras con los afiches de plástico que se ponían afuera. Entonces hubo que poner en valor eso que es Patrimonio Nacional y después vimos que en estos dos años y pico, la gestión anterior si había hecho intentos que eran positivos, que de hecho no inventamos nada nosotros, las visitas al museo con actores con un perfil educativo para la escuelas y que sea intervenida.

Victor: ¿Y eso cómo funciona?

Marcelo: Funciona espectacular, está a cargo de Alejandra Bignasco. No tenemos lugar para las escuelas, de hecho tengo muchos compañeros que me preguntan “¿Cómo hago para ir con las escuelas?” y hay una lista de espera para las escuelas porque quieren venir todos y van a venir todos.

Victor: Para quien da teatro del lado educativo, quien da teatro en una escuela primaria o secundaria, el hecho de que los alumnos conozcan que existe un edificio así, construido para las artes escénicas especialmente, de pronto van a un teatro y ven que hay gente grande que lo realiza y que ellos también podrían, es un salto de calidad en lo educativo y el hecho que haya orígenes platenses de gente que ha hecho teatro y ellos que lo son también.

Marcelo : si, nosotros encontramos eso en cuanto a falencias y falencias con el trato del personal. Nosotros hicimos un trabajo con el personal para tratar de re-categorizarlos de acuerdo con la Municipalidad en los salarios municipales , porque no lo determinamos nosotros. El Municipio nos ha dado todo el apoyo para el Coliseo. Necesitábamos acomodadores y a través del sistema que tiene ahora la contratación del municipio que son cooperativas, aumentamos al doble los acomodadores. Había cuatro técnicos para todo, nosotros ahora tenemos once, tenemos algunos de cooperativa y otros contratados.

Victor: ¿Cuál es el plantel de gente que trabaja en el Coliseo, tenés un número para que el Coliseo funcione como funciona?

Marcelo: Entre el Municipio, que eran los que seguían, más cooperativas habíamos logrado un plantel de aproximadamente 40 personas con limpieza, seguridad. Por ejemplo, la seguridad no depende de nosotros pero están afectados al Coliseo.

Y ahora estamos más que contentos porque se incorporaron veinte contrataciones de cooperativa que van con nombre pero luego se pueden rotar, son veinte artistas. Por primera vez va a haber veinte artistas con estabilidad laboral a través de cooperativas para todo lo que es visitas, para el trabajo que hacemos con escuelas como es la obra “Juan Moreira “ dirigida por Claudio Rodrigo e incorporamos técnicos y otros artistas que necesitábamos para empezar a hacer una producción grande y nocturna sobre los misterios y leyendas del Coliseo Podestá que ya se comenzó a ensayar.

Yo se que esto a veces son cosas no saldadas con compañeras y compañeros del gremio, pero yo soy peronista y siempre defendí la estabilidad, entonces cuando estuve lo logramos, después no se pudo hacer por cuestiones políticas justamente. Cuando estuve en la Comedia nosotros logramos que se sacara una cláusula que decía que los actores y las actrices debían ser únicamente contratados por servicio para obra, nosotros sacamos ese artículo de la ley porque hay cantantes, bailarinas y músicos en planta permanente pero no había actores ni actrices. Y esto va mucho más allá, una compañera se embaraza y no te llaman para una obra. Se que es un tema discutido pero yo estoy totalmente orgulloso de mi peronismo y de decir que acá van a tener continuidad, no la persona porque puede ir rotando pero si el cargo. Por eso, no digo un elenco estable, decimos estabilidad laboral . Es la primera vez en la historia del Teatro Coliseo Podestá que tenemos estabilidad laboral. Menos de esto nunca, ahora estamos retrocediendo mucho a nivel nacional. Con esto nosotros tenemos cubierto funciones para los chicos, visitas para los establecimientos educacionales y vamos a tener nuestra producción pero no descartamos que las otras producciones fueron muy buenas trayendo un director o directora conocida y haciendo cinco funciones en la sala. No critico eso, pero nosotros pensamos que nosotros podemos hacer otro tipo de producción, estamos con

veinte artistas, entre ellos técnicos en todo lo que es escenografía , iluminación, maquillaje ,vestuario, más músicos y cantantes. Un grupo de artistas.



Foto Gentileza Coliseo Podestá

Gaby: Con respecto al Museo ¿Como fue pensada la Visita teatralizada?

Marcelo: Fue Alejandra Bignasco quien pensó la idea y después la decisión lógicamente de todo el equipo de Dirección. Cuando Ale hizo el diagnóstico, la primera conclusión fue que la cuestión de visitas y de museo estaba muy circunscrita a Pepe Podestá, a la familia, al lugar, a la historia. Entonces lo que ella propuso y que nosotros apoyamos es ampliar todo eso, no sacarlo, está bien que ocupe una parte toda la historia de la familia, la casa de Pepe Podestá, pero lo importante es Pepe Podestá en tanto hacedor cultural. Entonces la idea fue sacar el Museo de lo que era la visita a la casa solamente y empezar a introducir la idea de que el museo es todo este teatro, Patrimonio Nacional. Lo dicen los investigadores, no lo digo yo,

acá comenzó el Teatro Nacional pues la primera obra fue Juan Moreira, cuando se empezó a hacer hablada, muchísimas investigadoras e investigadores estipulan ese hecho como la primera obra, el nacimiento del teatro nacional.

Antes había teatro pero era de autores españoles generalmente. Esa fue la primera obra del teatro nacional o rioplatense que se estrenó en Chivilcoy, por lo tanto el teatro argentino es de la provincia de Buenos Aires, no es de CABA (risas). Esa obra fue ensayada acá en el teatro, o sea que el teatro nació acá abajo, en el picadero, lo dicen investigadores de todos lados. Y a partir de ahí, este teatro fue fundado en 1886 como Politeama Olimpo. La Plata es de 1882, en el cuarto aniversario de La Plata, el 19 de noviembre se inaugura el Politeama Olimpo, que es este teatro. Unos años después los Podestá - Scotti lo compran y luego José Juan "Pepe" Podestá se lo compra a los hermanos y a su socio Scotti y queda él solo como dueño de este teatro. En 1920 hace la modificación de crear el escenario, la platea y abandona el que está abajo porque había cambiado la estética en las artes escénicas. Este teatro es emblemático para muchos investigadores y es el primer teatro argentino en ser declarado Patrimonio Cultural del Mercosur junto con la ex Esma. El fundamento es que está entre los tres teatros más emblemáticos de Latinoamérica junto con el Teatro Colón y el Cervantes. Yo siempre lo digo, es una cosa para pensar, nosotros tenemos el nombre de nuestro fundador y de un rioplatense, porque si bien es uruguayo es rioplatense. Habría que pensar que nuestro teatro nacional se llama Cervantes, el teatro por excelencia nuestro de lírica se llama Colón, como para no estar "Colón-izados" (risas). Nuestro teatro tiene que ver con gente que se desarrolló acá, no es una cosa que yo digo "ah tiene que ser argentino", no, pero que tenga una historia real, digo que tiene que ver Colón con la lírica en Argentina, no se, y Cervantes con el teatro nacional, respetando a Cervantes, pero no me imagino. Es lo mismo que con los trenes, en algún momento tenemos que dejar la generación del '80 Mitre-Sarmiento-Roca porque así es como se nombra.

Gaby: ¿Cuál es la reacción del público que viene al Museo? A mi me dio la sensación que revitaliza la idea de un museo como un lugar estático donde vos vas a ver algo que está ahí y en la visita teatralizada pasan cosas todo el tiempo.

Marcelo: Alejandra le dio la dirección a Juan Pablo Thomas, que tiene mucha experiencia en eso y estamos muy contentos de poder incorporarlo en este proyecto. Lo que él trajo, primero es una amplitud de público porque vienen alumnos/as desde ciclo inicial hasta alumnos de los últimos años del colegio y algunos adultos. Ampliar con distintos lenguajes pero siempre contando lo mismo, hay escenas que en un recorrido están y en otros no y cuestiones así. Está orientado a toda la educación, pública y privada porque esa es otra de las cosas que le propusimos al intendente para hacernos cargo, los acuerdos previos, que nosotros vamos a hacer una cartelera amplia.

No solo traemos las obras que nos . No solo traemos las obras que nos gustan a nosotros, traemos todo porque el que elige es el público, no hay una cuestión ideológica sesgada en "traigamos

esto” y ese tipo de cosas. Traemos desde el teatro que nos gusta realmente hasta la parte escénica que no es de nuestro agrado pero si lo es de la sociedad.

Vos ves los públicos acá y ves como cambian de una función a la otra, es impresionante, me encanta ver eso y está teniendo su repercusión, porque es un teatro de la ciudad, no es un teatro de “unos que están ahora acá”. Vos podés ver espectáculos de todo tipo que apuntan a todo público etario e ideológico, es bien ecléctica la programación, nuestro perfil es ese, bien ecléctico. La otra vez nos comunicaban de la Asociación de Productores que ya estamos casi ganándole a Rosario. Primero, todos los teatros de Argentina, salvo los de Capital Federal son teatros de gira, no son productores, no hacen temporada como se hace en Buenos Aires, salvo en la temporada veraniega de Carlos Paz o de Mar del Plata, después de temporada es CABA y siempre la competencia fue el Coliseo Podestá con Rosario. Rosario nos saca mucha ventaja, es decir, los que llevan de cartelera nacional están

a muchos más kilómetros de nosotros que estamos cerca y ahora El Coliseo Podestá está mucho mejor que Rosario, eso te posiciona mejor para que las producciones quieran venir.

El primer año fue “vení por favor” por todo esto que decía de reconstruir la confianza y ahora vienen a buscar un público asiduo que sabe que tenemos buenas producciones. Eso no solo habla bien de nuestra gestión, me parece que eso sucede fundamentalmente por los laburantes, trabajar acá es fácil porque los laburantes que están acá quieren el teatro.

MARCELO DEMARCHI

es Actor, Director, Coreógrafo y Docente. Se graduó como Actor y Profesor de Teatro en Escuela de Teatro La Plata y también como Intérprete y Coreógrafo de Tango en Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas “José Hernández”. Ambas instituciones dependientes de la Dirección Artística - Dirección General de Cultura y Educación, Provincia de Buenos Aires. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Artes en Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ejerció la docencia artística en la Escuela de Teatro por más de 28 años. Fue también Jefe de Área de Actuación y Director de dicho establecimiento Superior de Artística. Actualmente es Profesor Adjunto de la Cátedra: Puesta en Escena, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (U.N.L.P.) También desarrolló labores en cargos del Poder Ejecutivo Provincial, destacando: el de Director Económico Financiero del Instituto de la Vivienda, el de Director Artístico de la Comedia Provincial y el de Asesor del Consejo Provincial de Teatro Independiente. Actualmente integra el equipo directivo del Teatro Municipal Coliseo Podestá de la Ciudad de La Plata.



Uno piensa
que los días de
un árbol son
todos iguales.
Sobre todo si es
un árbol viejo.
No. Un día de
un viejo árbol es
un día del mundo.
HAROLDO CONTI



CARLANCO

BASILISCO

BARRANCA DE LOS LOROS



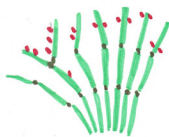
MBURUCUYA



ZINNIA



MOLLE



TRAMONTANA



ROMERILLO



MORADILLO



LAUREL



AGUARIBAY



ESPINILO

PIQUILLIN



TALA

GUARDAR
PAR TIRAR
GALL



La enseñanza de actuación en la Formación de docentes de Teatro

“La pedagogía teatral normal es un callejón sin salida”. (Barba, 2017: 156)

El territorio como punto de partida

Resulta imposible iniciar la presente reflexión sin afirmar el posicionamiento que da lugar a la serie de ideas que pretendo desplegar en las próximas páginas. La temática atraviesa mi formación como docente de teatro en el ex IUNA, actual Universidad Nacional de las Artes. Pero también enlaza mi trayectoria docente a lo largo de casi 20 años. En mi ciudad natal, Pergamino, gestioné y vi nacer el Profesorado de Teatro, donde actualmente me desempeño como docente y Directora de la Institución. Es decir, que me permito desarrollar una propuesta fruto de mi praxis como artista-investigadora atendiendo a la Poética Genética desarrollada por Dubatti definiéndose como la disciplina que “focaliza el estudio de los procesos de creación de una poética” (Dubatti, 2021: 242). En este caso, la auto observación de los procesos de aprendizaje y los procesos de enseñanza de la actuación en espacios de formación de profesores de teatro, constituyeron una fuente de reflexión de mi hacer docente y formativo conformando un espiral de aprendizaje.

El Profesorado de Teatro cuenta con una década de desarrollo en la ciudad y se sumó a la tradición artística llevada adelante desde hace más de 50 años en la Escuela de Artes Visuales “Emilio Pettoruti”, perteneciente a la DGCyE de la Pcia de Buenos Aires. El mismo alberga una matrícula de unos 80 estudiantes y actualmente forma a los docentes de teatro que recorrerán las aulas de los niveles obligatorios de las instituciones de la ciudad y sus alrededores. Es por esta razón que se vuelve imprescindible reflexionar sobre las instancias formativas que se llevan adelante, en particular las referidas a la Actuación, ya que las consideraciones iniciales serán las que se expandan como conocimiento.

Encontramos en los Diseños Curriculares de la Pcia de Buenos Aires una clara prescripción sobre el abordaje de la Actuación en los Profesorados de Teatro que enuncia:

Esta materia está presente a todo lo largo de la carrera y define la importancia de la relación de lo disciplinar con la formación docente, ya que la exploración y la práctica teatral darán los conocimientos vertebradores para la acción áulica de un docente teatral, que deberá tener la misma rigurosidad en las técnicas y los marcos teóricos que se utilizan para la formación del actor (Diseño Curricular Resolución 175/11)

A partir de esta idea, estaríamos en condiciones de afirmar que no quedarían demasiadas dudas de lo que debería constituir la formación de docentes de teatro en cuanto a la actuación. Sin embargo, observamos que territorialmente, esta afirmación se vuelve un tanto más compleja de vislumbrar.

Un punto fundamental a tener en cuenta es el ingreso irrestricto de los estudiantes a la carrera mediante el cumplimiento de la Ley Nacional de Educación 26.206 y la Resolución 111/10, donde se menciona el ingreso directo a estas carreras sin mayor trámite administrativo que la obtención del título secundario. Es decir, que los ingresantes, muchas veces, no tienen conocimientos disciplinares y deben encontrarse con el abordaje de los mismos mientras transitan instancias formativas del campo pedagógico-didáctico.

Puede resultar confuso, aprender a enseñar lo que aún se encuentra aprendiendo. Y aunque suene a juego de palabras, creo que aquí podríamos constituir un nudo problemático a desarrollar.

Si consideramos, como enuncia Flavia Terigi, que las trayectorias no deben llevarse adelante por líneas paralelas sino constituyen un entramado que nos permita unir conceptos teóricos y prácticos, no podemos aislar la formación disciplinar de la pedagógico-didáctica y del campo general. El problema radica cuando el campo disciplinar da por sentado conocimientos u omite el desarrollo de los mismos por considerarlos poco pertinentes a la formación de docentes teatrales. Aquí otro interrogante sobre la pertinencia del conocimiento del campo teatral para los docentes de teatro. Pareciera que aún habría una deambulación identitaria sobre qué son o que no son los profesores de teatro, retomando algunos preconceptos del tipo: “no son actores”. Esta construcción identitaria se traduce en qué deben y cuánto

deben saber, y muchas veces este juego azaroso cae en manos de los formadores de formadores constituyendo un concepto sobre la profesionalidad de los docentes de Teatro.

Analizando la matrícula institucional muchos estudiantes comienzan sus estudios habiendo desarrollado experiencias en el campo teatral local. La ciudad cuenta con varios espacios que se dedican a la formación o entrenamiento de actores, desde temprana edad. Se encuentran desde la Escuela de Educación Artística, la Escuela Municipal de Bellas Artes y varios espacios privados. Esta formación no es exclusiva para los estudiantes ingresantes, ya que, como he mencionado, no hay ningún tipo de restricción para comenzar la carrera y muchos ingresan sin tener conocimientos previos sobre la disciplina. Y aquí comienza uno de los más complejos desafíos de la formación:

¿Cómo se enseña Actuación para enseñar Actuación?

No mentimos cuando afirmamos que esta instancia inicial sella a fuego la experiencia de aprendizaje de los y las estudiantes, ya que se aferran a estos conceptos y teorías iniciales, sin posibilidad comparativa, como verdades absolutas que muchas veces replicarán sin mayores modificaciones. Generando, de esta forma prácticas educativas infértiles y frágiles reproducciones de juegos o actividades que con relativo éxito recorrieron durante la formación. Encontramos en la reflexión de Eugenio Barba un reflejo de este pensamiento:

Para el joven que pisa la escuela de teatro, no hay experiencia técnica lista para ser asimilada. Se le presentarán al estudiante interpretaciones deformadas de métodos y sistemas de tótems distantes como Stanislavski, Brecht, Grotowski y otros, o deberá aceptar el gusto y las inventivas personales de sus maestros. (Barba, 2017: 147)

A partir de esta afirmación, considero propicio reflexionar lo que muchas veces sucede durante la formación en Actuación de los futuros docentes de Teatro. Vemos cómo esta formación se amarra a convicciones personales, a la doxa, a la creatividad del docente a cargo del espacio formativo. Desdibujándose o malinterpretando las necesidades básicas,

aquellos estadios irrenunciables de la formación actoral inicial. Ya que serán estas herramientas construidas desde la experiencia, como instancia jerarquizante del aprendizaje del actor, las que constituirán la fuente de conocimientos para el abordaje de la futura enseñanza.

Se puede observar una serie de intenciones formativas en el campo de la actuación para docentes de Teatro que requieren sus propias reglas y modos de aprender. Hay quienes enfatizan en la instancia lúdica como el eje central del aprendizaje, argumentando que la futura tarea docente se verá envuelta en el recetario o compendio de juegos que cual mago de la galera, el futuro docente sacara y aplicará según necesidades grupales. Encontramos en esta posibilidad al menos dos cuestiones a pensar: reducir el entrenamiento actoral al mero juego, es si no erróneo, al menos escaso. Asimismo, percibir que el trabajo del docente de teatro consiste en recordar y aplicar juegos es un reduccionismo bastante peligroso. Por otro lado, encontramos aquellos docentes que priorizan la instancia pedagógico-didáctica por sobre la acción dramática. Donde desde el primer encuentro se le somete al estudiante en formación la ardua tarea de “dictar clases a sus compañeros”. Aparecen aquí varias cuestiones a pensar. Por un lado, ¿qué aprendizajes teatrales, técnicos o metodológicos tiene ese estudiante para enfrentar tal tarea?. ¿Con qué lupa analizamos los errores, los aciertos si el campo de experiencia es ficticio? Entiendo que aquí hay un traspaso de la línea de campos de conocimiento, pisando el territorio de las prácticas docentes. Estas si, se desarrollan frente a un grupo real, caracterizado por edades, contextos socioculturales, nivel y modalidad más varios análisis que se toman en cuenta para pensar intervenciones territoriales medianamente exitosas.

Cuando el espacio formativo de la actuación se desdibuja en prácticas áulicas llevadas adelante por los estudiantes frente a sus compañerxs, se desarrolla un “como sí” y no en términos de Stanislavski, justamente. Sino una especie de gran farsa donde algunos fingen no saber lo que otros fingen saber enseñar. Hay una mirada puesta en el contenido pero una ausencia experiencial que permita realizar una propia adaptación de aquello que ha pasado por el propio cuerpo. Dirá Beatriz Mosquera respecto a “¿Cómo aprende el actor?”

El aprendizaje actoral está centrado en conductas adaptativas. Donde frente a cada nueva situación, real o imaginaria, debe adaptarse probando o errando, hasta encontrar la respuesta correcta que le permita adaptarse. Probar y errar en acción. Logrando la fusión de “hago pensando” y “pienso haciendo” (Mosquera, 2001: 28)

Sin lugar a dudas la acción es la base de toda experiencia de aprendizaje de la actuación.

Pero, para ser capaces de resignificar lo aprendido los y las estudiantes deben experimentar prácticas escénicas que los lleven a situaciones donde se creen nuevas conductas y sean conceptualizadas. Toda práctica escénica debe contener su propio campo conceptual que la argumente. En la instancia formativa es vertebrador que puedan teorizar sobre las experiencias escénicas. Ejercitar la auto-observación en el proceso de aprendizaje es un modo de constituir un bagaje experiencial que pueda contener en términos de teoría y práctica lo posible de enseñar. Porque en definitiva, de acuerdo con Fernando Orecchio cuando afirma:

“No es el aprendizaje de una receta técnica lo que favorecerá la independencia creativa del alumno, sino más bien el desarrollo de la responsabilidad indelegable de crear sus propios procedimientos y herramientas para viajar” (Orecchio, 2001: 9)

Creo, que esta es la tarea más compleja y genuina que le corresponde a la actuación como espacio formativo vertebrador de los profesorados de Teatro.

Lograr otorgar experiencias escénicas, transitar la actuación a partir del propio proceso creativo del estudiante, conocer, recorrer caminos en los que otros dejaron huella, comprenderlos, indagarlos y cuestionarlos.

Llevarse de la formación un exquisito “saber hacer”, quiénes y cómo lo hicieron antes, para proyectar cómo poder hacerlo. Lo que podemos replicar en las aulas hasta el infinito no son juegos, ni actividades de manual, sino la genuina certeza de saber cómo es posible crear y generar nuevas formas, más allá de las conocidas, de hacer del teatro un espacio de conocimiento.

Bibliografía de Referencia

- Barba, E. (2017) “La luna surge del Ganges”. Ed del Camino.
 Mosquera, B. (2001). ¿Cómo aprende el actor?. Ritornello, Vol I (Nro.2)
 Orecchio, F. (2001). Hacia una pedagogía de la percepción. Ritornello, Vol I (Nro.2)
 Res. 175/11 (2011) Diseño Curricular Profesorado de Teatro Pcia. de Buenos Aires
 Ley Nacional de Educación 26.206 (2006)
 Resolución CFE N° 111/10 (2010)

MERCEDES SANTORO

Es Profesora de Artes en Teatro egresada del IUNA. Se formó con Julia Muzio (Clown), Marcelo Savignone (Teatro Clásico, Comedia Dell'Arte), Ignacio Apolo (dramaturgia). Ha realizado una gran cantidad de espectáculos teatrales como actriz. Se desempeñó como docente de Teatro en todos los niveles obligatorios. Fue Directora de la Escuela de Arte “Emilio Pettoruti” de la ciudad de Pergamino (2019’2024). Se desempeña como docente del profesorado de Teatro en los espacios: Historia del Teatro I, Didáctica del Teatro II, Actuación II y Práctica escénica. Actualmente es Inspectora de Educación Artística en Pergamino-Región 13, Pcia de Buenos Aires. Es miembro de Dramatiza desde el año 2018, siendo Referente del nodo Pergamino.

Del otro lado de la luz

Parte 1

*Todo actor, actriz o actuante es consciente de que la luz **te destaca, te proyecta, te sitúa en el centro de la escena**. Quien se dedica a actuar sabe que esa luz tiene que ser buscada y que hay que posicionarse sobre ella y en esa búsqueda se juega, se arriesga, en un permanente aquí y ahora. Toda persona que decida enseñar a actuar tiene que **distanciarse generosamente, amablemente, amorosamente de la luz**, porque sabe que esa luz, en el momento del proceso de aprendizaje, **no le pertenece: esa luz le corresponde a quien se está formando**.*

*Debemos alejarnos no porque renunciemos a nuestra propia luz, ni porque carezcamos de ella, ni por un acto de caridad, sino porque **este es el momento de la otra persona: de proyectarse, de crecer, de arriesgar**. Nuestra tarea como docentes de teatro es **guiar, acompañar esos procesos**...¿Cómo se brilla?¿Con qué intensidad? ¿Hay formas de brillar?*

¿Podemos desde nuestro rol ser capaces de hacer que ese brillo sea más intenso o, por el contrario, opacarlo?

Introducción:

Quienes se dedican a la actuación tienen en claro el lugar que ocupan en el escenario —su importancia es imprescindible—: sin actor, actriz o actuante, no hay obra de teatro que contar. Desde nuestro rol de docentes de teatro, tenemos que comprender que ese lugar debe ser ocupado por quienes son verdaderos protagonistas en un proceso de aprendizaje. Pareciera que todo docente tiene en claro el lugar central que ocupan sus estudiantes, pero en la práctica docente, esa claridad en ocasiones se vuelve difusa. Como formador de formadores en teatro, he sido testigo de narrativas pedagógicas por parte de estudiantes del profesorado, en las que se destacan experiencias de aprendizaje sumamente enriquecedoras, en las que sus mentores han dejado una huella e incluso, han sido una fuente de inspiración para la elección de su carrera profesional y en contraposición, existen estudiantes que han atravesado vivencias radicalmente opuestas: experiencias cosificantes, desubjetivantes que han dejado marcas imborrables. Se registró que un denominador común en la mayoría de estos casos era que quienes conducían esos procesos formativos eran teatristas que no contaban con una formación docente.

Una actriz, un actor o intérprete no cumple la misma función en la sociedad que quienes ejercemos como docentes de teatro. Es posible causar un daño significativo, ya sea de ma-

nera consciente o inconsciente, al desempeñar el rol docente sin la adecuada formación, lo cual puede afectar negativamente la subjetividad de una persona, sea la etapa en la que se encuentre de su desarrollo, ya sea en la infancia, la adolescencia e incluso la adultez. Si bien quienes poseemos formación docente también podemos incurrir en errores, existen agentes (inspectores, supervisores, jefes de área, directivos, entre otros) que supervisan y regulan nuestro ejercicio profesional en el sistema formal; y, en ciertos casos, ofrecen acompañamiento a nuestra tarea.

Quienes se dedican a la enseñanza del teatro y, simultáneamente, ejercen la actuación pueden carecer, desde una perspectiva técnico- expresiva, de las competencias necesarias para un desempeño actoral óptimo; no obstante, esta circunstancia no afecta de manera adversa su labor docente. Es pertinente considerar que quienes espectan una obra teatral tienen la libertad de abandonar el recinto si no encuentran la producción, la actuación o su propia comodidad satisfactorias. Sin embargo, esta situación no se replica en un proceso de enseñanza, ya sea en el ámbito escolar o en la educación no formal, particularmente en el caso de estudiantes que son menores de edad, quienes no disponen de la facultad de abandonar voluntariamente la escuela o el espacio cultural si no se sienten a gusto.

Por ende, tenemos una gran responsabilidad entre las manos: para enseñar teatro hay que saber de la disciplina, pero también hay que tener conocimientos de pedagogía y de didáctica tanto a nivel general como a nivel específico, entre otros conocimientos.

Quien actúa busca posicionarse en la luz; quien se atreve a enseñar a actuar debe estar del otro lado de la luz.

La propuesta de este escrito invita a reflexionar sobre lo que involucra, desde la práctica, estar del otro lado de la luz y las implicaciones de este enfoque para quienes nos dedicamos a la docencia teatral.

Desarrollo:

Estar del otro lado de la luz es un posicionamiento ético.

En todas las profesiones existen preceptos esenciales que orientan el ejercicio de las mismas. Algunas ciencias, como la medicina, cuentan con un juramento hipocrático que establece principios éticos y de conducta. Por otro lado, aquellas personas que se dedican a las artes, en ocasiones, articulan sus conceptos e ideales a través de manifiestos. Estos conjuntos de ideas establecen lo que es aceptable, debería ser permitido, los «irrenunciables», así como lo que es inaceptable o debe ser evitado en el ejercicio profesional.

Estas consideraciones generan criterios éticos y criterios estéticos.

Abramović describió en su propio manifiesto la conducta que debería tener un artista en su vida y en el arte:

Un artista no debe robar ideas a otro artista; Un artista no debe hacer de sí mismo un ídolo; Un artista debe mirar profundamente dentro de sí, en busca de inspiración; cuanto más profundo busca dentro de sí, más universal se vuelve; Un artista no debe copiarse a sí mismo; Un artista no debe sobreproducir; Un artista debe evitar su propia contaminación del arte (2015: s/p.)

Los criterios éticos nos indican un camino a seguir, marcan un posicionamiento y, a la vez, son un faro que orientan nuestro rumbo. El estudiantado es receptor de nuestras palabras y nuestras acciones en el acto pedagógico: con ellas podemos aclarar o ensombrecer. Estar del otro lado de la luz conlleva retirarse de la escena y reflexionar sobre nuestras propias decisiones, con el fin de revisar si nuestras palabras son consecuentes con nuestros actos y viceversa, favoreciendo así una comprensión más profunda de la enseñanza teatral y sus principios éticos, la búsqueda de coherencia resulta vital para no perdernos en ese camino.

Estar del otro lado de la luz es salir de la autorreferencialidad.

En ocasiones, quienes enseñamos teatro podemos correr el riesgo de embelesarnos al asumir un papel protagónico en la clase, enamorarnos de nuestro propio reflejo, de nuestro propio discurso, descuidando la importancia de ceder la palabra, intentando incluso replicar experiencias personales o utilizando nuestras propias vivencias como únicas referencias en lugar de permitir que los estudiantes puedan repensar las propias. Esta manera de obrar se distancia de la premisa stanislavskiana, que afirma: “Amar el arte en sí, y no amarse a sí mismo en el arte”. Stanislavski (1997: 239) La cual promulga que el foco debe estar puesto al servicio del arte, en nuestro caso, en el proceso pedagógico, no en la búsqueda de reconocimiento personal, ni satisfacer nuestro propio ego. En las artes escénicas consideradas esenciales¹, como el teatro, la danza y la música en vivo, aquello que se produce es inmaterial, único e irrepetible. No hay timbres de voz iguales, no hay huellas dactilares iguales, no hay gotas de lluvia iguales, no hay experiencias teatrales iguales. Las vivencias de cada estudiante cuando se posiciona aquí y ahora sobre la luz son intransferibles. Garrote (2005) subraya la relevancia de la independencia y la apropiación del proceso creativo por parte del estudiante, afirmando: “Dejar que al otro le suceda. No marcar camino. Incentivar el desvío” (2005: 102). Si bien es innegable que hay una relación asimétrica en una situación de enseñanza, nuestra palabra y vivencias no deberían ser las únicas que tomen relevancia. Al limitar el diálogo la clase deja de ser un espacio de interacción de conocimientos y de experiencias. En consonancia con las ideas de Tonucci: “Cada acción educativa tiene que empezar con la escucha, para recibir a los alumnos con lo que conocen y lo que saben hacer”. (2015). Al habilitar y ceder la palabra se restringe el monólogo del docente, que muchas veces corre un riesgo mayor que implica caer en el soliloquio, en una instancia en la que los demás participantes parecen desvanecerse y solo se escucha al docente hablar en voz alta como si el resto de la clase no estuviera presente.

A diferencia de oír que es la capacidad proporcionada por nuestro sentido auditivo y es considerado un fenómeno involuntario, escuchar es un acto intencionado que requiere atención y memoria. A través de la práctica de la escucha activa, se fomenta la formación de un hábito que contribuye significativamente al proceso de aprendizaje, pues como señala el filósofo Byung Chul Han: “Escuchar no es un acto pasivo. [...]. Primero tengo que dar la bienvenida al otro, es decir, tengo que afirmar al otro en su alteridad. Luego atiendo a lo que dice. Escuchar es un prestar, un dar, un don. Es lo único que le ayuda al otro a hablar” (2022: 113).

¹ Se define evenciales a las artes cuyas producciones son efímeras.

¡Qué importante es para cada estudiante encontrar un espacio en el cual su palabra sea tenida en cuenta y puesta en valor! Ejercitar la escucha nos capacita para ser pacientes y hábiles en la interconexión de ideas y una vez que se hayan expresado todas las voces, se hace posible destacar, aclarar, relacionar, iluminar y contrastar conceptos, así como reflexiones. Estar del otro lado de la luz, es evitar que nuestra propia referencialidad eclipse el desarrollo de las habilidades comunicativas y artísticas de cada integrante del grupo.

Estar del otro lado de la luz requiere apartarse para poder observar.

Si como docentes estamos dentro de la luz, es decir, a la par del estudiantado, perdemos objetividad: no podemos observar desde afuera la actividad. Esa distancia es ineludible para poder, desde una mirada y escucha atentas, acompañar el proceso con mayor claridad y compromiso.

¡Qué tarea difícil es estar en dos lugares al mismo tiempo: coordinar una ejercitación y transitarla paralelamente!

En ciertas situaciones de enseñanza en el Nivel Inicial o Primario, en el desarrollo del juego dramático, se juega a la par del grupo y nos vamos desprendiendo de la actividad a medida que se avanza en el proceso: esa distancia y separación de roles resultan necesarias, ya que, para el pasaje al juego teatral, debe haber alguien que mire y alguien que haga, condición ontológica del hecho teatral. No propiciar esa instancia implica un riesgo para el proceso del estudiantado en cuanto al desarrollo de su autonomía.

Tomando las ideas de Pavlovsky:

No se puede jugar a medias; si se juega, se juega a fondo; para jugar bien hay que apasionarse, para apasionarse hay que salir del mundo de lo concreto". Salir del mundo de lo concreto es introducirse en el mundo de la locura; del mundo de la locura hay que aprender a entrar y salir; sin introducirse en la locura no hay creatividad, sin creatividad uno se burocratiza, se torna hombre concreto. Repite palabras de otro. (2007: 55)

Cuando el docente asume simultáneamente el rol de coordinador y de participante activo dentro de las actividades propuestas, las pasiones que despierta el juego de ficción pueden comprometer la capacidad de análisis y evaluación del proceso. Esa atención disociada que debemos tener al estar participando y al mismo tiempo conduciendo la clase nos cercena la posibilidad de poder estar conectados con el grupo con todos nuestros sentidos: permeables a realizar intervenciones, a reforzar consignas, a identificar evidencias de aprendizaje. Por otro lado, hay estudiantes que perciben en la dinámica cuando nos desconectamos, cuando no los observamos. Ahora bien, si resulta necesario, podemos satisfacer nuestra pulsión actoral en otros ámbitos teatrales, que sean destinados para tal fin y nutran ese aspecto necesario para nuestro artista-docente.

Desprenderse de la actividad como participantes para enfocar los sentidos desde el rol docente, es estar del otro lado de la luz; la exploración dentro del juego y el momento de destacar le pertenecen a cada estudiante según la instancia del proceso en la que se encuentre.

Estar del otro lado de la luz es despojarse de la máscara.

Debido a la naturaleza de nuestra actividad, es frecuente rodearnos de eventuales admiradores. Frente a sus aplausos y risas, sean o no genuinas estas acciones, podemos sentirnos atraídos por las mieles que producen ese reconocimiento. En ocasiones esta actitud puede encandilarnos y desviarnos de nuestros propósitos: el aplauso, los laureles y las medallas le corresponden al estudiante; ese es nuestro verdadero reconocimiento.

Para algunas personas son escasas las experiencias que pueden resultar tan satisfactorias como la sensación de popularidad y aprecio. En tiempos de personas influyentes, que hacen de todo por captar la atención, “el artista debe luchar contra los dioses reales de nuestra sociedad... los dioses del éxito material, de la explotación [...]”. Que multitudes de personas adoran” (May en Nachmanovitch, 2005: 131). Hoy rápidamente cualquiera puede convertirse en influencer de manera repentina. Se construye un arquetipo de persona triunfadora, de persona exitosa con la cual hay una identificación muy significativa por parte de sus seguidores. En ocasiones, como docentes de arte, en determinados contextos, se nos concibe (de parte de estudiantes o de colegas) como figuras dignas de ser idolatradas.

Es fundamental reconocer y tomar distancia de dicha percepción para liberarnos de la posición en la que nos colocan y mantener una relación saludable y constructiva en el vínculo pedagógico.

No obstante, el problema no siempre está dado por la percepción externa, algunos colegas ceden internamente a esta tentación, negándose a corta el lazo que rompa el suministro de elogios. A menudo ciertos estudiantes, sobretudo en encuadres no formales, optan por volver a elegir y cursar con docentes con quienes ya estudiaron anteriormente de forma ininterrumpida, lo que da lugar a un proceso de enseñanza que no alcanza un cierre definitivo. Estar del otro lado de la luz es también asumir que ya no hay más nada para enseñar: como docentes debemos saber y aceptar cuándo es tiempo de partir, cuándo es tiempo de dejar ir, cuándo es tiempo de soltar por más doloroso que sea ese proceso; pues como planteaba Beatriz Mosquera² en su cátedra de Pedagogía teatral: “La relación docente-alumno es una relación nacida para morir” (s/r). Nuestra obligación, con el estudiantado, como indica Montessori, consiste en darle un rayo de luz y seguir nuestro camino.

Estar del otro lado de la luz es distanciarse de la propia trayectoria para destacar la diversidad de trayectorias ajenas.

La realidad de los Profesorados de Teatro, en CABA y PBA, se caracteriza por una notable pluralidad en las trayectorias educativas de sus estudiantes. Es habitual encontrar en las aulas a quienes se formaron en encuadres no formales, estudiantes que tuvieron teatro como materia o taller extracurricular en la escuela, egresados de carreras de actuación, quienes la cursan en paralelo al profesorado, o incluso estudiantes sin ninguna formación teatral previa.

Esta pluralidad se complejiza al considerar que estos contactos con el arte dramático ocurrieron en diferentes tiempos y contextos sociales: no es lo mismo haber estudiado teatro en la dictadura de los años 70, en el advenimiento democrático de los 80, durante el colapso

² Fue Rectora normalizadora de la Escuela Nacional de Arte Dramático, actual UNA. Creadora de la carrera de Pedagogía teatral (ENAD, actual UNA) junto a Raúl Serrano. Dramaturga, Docente.

económico del 2001, o en los recientes años pandémicos (2020-2023). Como es ampliamente reconocido, la creación artística está intrínsecamente vinculada a su contexto histórico. Por ello, indagar, analizar y resignificar cada recorrido resulta una tarea esencial que enriquece tanto a estudiantes como a sus formadores.

En palabras de Larrosa (2006): “Hay que reivindicar la experiencia, darle una cierta dignidad, una cierta legitimidad. Porque como ustedes saben, la experiencia ha sido menospreciada tanto en la racionalidad clásica como en la racionalidad moderna, tanto en la filosofía como en la ciencia” (p. 3).

Históricamente, los conservatorios de arte dramático con criterios de ingreso restrictivos promovían implícitamente un estilo de actuación específico. Esta predilección por una impronta estética canónica y academicista (a menudo inclinada al realismo y naturalismo escénicos) generó, de hecho, una contracorriente. Un claro ejemplo es el caso de Eugenio Barba, quien fundó el Odin Teatret en 1964 con actores excluidos de la escuela estatal de teatro de Noruega, buscando nuevas vías creativas. En la coyuntura actual, el paradigma se ha invertido: no se busca la homogeneización, sino que, por el contrario, se enfatiza la heterogeneidad. No obstante, si bien la singularidad de las trayectorias parece ser favorablemente recibida en el plano teórico, su implementación práctica constituye un doble desafío para los formadores de formadores, en los profesorados de teatro: por un lado, reconocer e identificar las trayectorias formativas diversas de sus estudiantes y por otro lado formar a estos futuros docentes para enseñar en aulas heterogéneas. Esta búsqueda de equidad se vuelve indisoluble al considerar que las trayectorias no son “hilos sueltos”, sino que están interconectadas y entrelazadas entre los pares y con las propias trayectorias de los profesionales, conformando un enfoque formativo en constante dinamismo que requiere una reconsideración continua (Greco, 2018).

La necesidad de abordar didácticamente esta diversidad tan rica, que reconoce las trayectorias como una red interconectada, nos lleva a la adopción de paradigmas que puedan contener y orientar la práctica. En este sentido, es crucial el Paradigma Propositivo de la Didáctica, propuesto por Steiman (2018). Este paradigma exige que la didáctica “proponga, no que norme y regule (...), que construya un discurso sobre pautas de acción, sobre orientaciones para resolver los problemas de la práctica” (pp. 25-26). Si bien el planteamiento de Steiman refiere al campo de la didáctica general, su propuesta es crucial para la didáctica específica del teatro, la cual debe adaptarse a esta realidad compleja. Por lo tanto, la aplicación de este paradigma propositivo demanda un enfoque que reconozca el amplio campo de acción que nos brinda la docencia en teatro, dado los distintos niveles y modalidades en los que podemos ejercer, que dan lugar al abordaje de una pluralidad de didácticas teatrales: didáctica de la formación actoral, didáctica del teatro escolar, didáctica del teatro con adultos, didáctica del teatro en contextos de encierro, etc. Dado que la didáctica específica del quehacer teatral es muy amplia, como lo formulan Trozzo y Sampietro (2004), resulta pertinente pensar en una Multididáctica del Teatro que debe ser construida de forma colaborativa entre todos los involucrados en esta causa (p. 121).

En el escenario áulico, los conocimientos median y las singulares maneras de “enseñar y aprender teatro” dialogan como producto de estas interacciones sociales, es imprescindible situarse del otro lado de la luz y establecer un espacio donde se valore la diversidad de re-

corridos únicos y particulares, que incluso pueden diferir de nuestras propias trayectorias artísticas y pedagógicas.

Es en este encuentro de trayectorias en las que reconocemos que en cada estudiante: “hubo un allá y entonces”, “hay un aquí y ahora” y “habrá un más allá y después”.

Conclusión de la Parte 1:

Todo actor, actriz o actuante es consciente de que la luz te destaca, te proyecta, te sitúa en el centro de la escena. Quien se dedica a actuar sabe que esa luz tiene que ser buscada y que hay que posicionarse sobre ella y en esa búsqueda se juega, se arriesga, en un permanente aquí y ahora. Toda persona que decida enseñar a actuar tiene que distanciarse generosamente, amablemente, amorosamente de la luz, porque sabe que esa luz, en el momento del proceso de aprendizaje, no le pertenece: esa luz le corresponde a quien se está formando.

Debemos alejarnos no porque renunciemos a nuestra propia luz, ni porque carezcamos de ella, ni por un acto de caridad, sino porque este es el momento de la otra persona: de proyectarse, de crecer, de arriesgar. Nuestra tarea como docentes de teatro es guiar, acompañar esos procesos... ¿Cómo se brilla?

¿Con qué intensidad? ¿Hay formas de brillar?

¿Podemos desde nuestro rol ser capaces de hacer que ese brillo sea más intenso o, por el contrario, opacarlo?

«Estar del otro lado de la luz», en resumen, demanda un compromiso ético, exige a quien tiene la tarea de enseñar teatro apartarse del centro de la escena. Esto implica un posicionamiento docente que permita dejar de lado la autorreferencialidad, que cultive la humildad para ceder el protagonismo al estudiantado.

Requiere a su vez distanciarse para poder observar de manera consciente y, fundamentalmente, dar relevancia a las diversas experiencias y trayectorias educativas que aportan al escenario áulico, y que configuran los cimientos y puntos de partida para la construcción de un proceso educativo teatral emancipador.

Próximamente: La continuación de este artículo será publicada en un número posterior de esta revista.

Bibliografía:

Libros:

HAN, B – C. (2017) La expulsión de lo distinto. Ed. Herder.

GONZÁLEZ, H. ET AL (2003) Enseñamos teatro: qué, cómo y para qué. Experiencias con niños y adolescentes en el Instituto Vocacional de Arte “Manuel J. de Labardén”. Secretaría de Cultura, Dirección General de Enseñanza Artística. Buenos Aires.

LARROSA, J. (2006) Conferencia: “La experiencia y sus lenguajes”, en la serie “Encuentros y seminarios”. FLACSO.

- NACHMANOVITCH, S. (2005) "El poder de los errores", en: Free play, La improvisación en la vida y en el Arte, Buenos Aires, Ed. Paidós.
- PAVLOVSKY, E; KESSELMAN H (2007). Espacios y creatividad. Buenos Aires. Galerna.
- STANISLAVSKI, C (1997) El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador. Ed Quetzal.
- STEIMAN, J. (2018). Las prácticas de enseñanza. Miño y Dávila.
- TROZZO, E – SAMPEDRO, L. (2004) Didáctica del teatro 1: Una didáctica para la enseñanza del teatro en los diez años de escolaridad obligatoria. Colección: Serie estudios teatrales. Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.
- Fuentes electrónicas (artículos):
- TONUCCI, F. (2013, septiembre) El alimento de la escuela debería ser la experiencia de los niños. [en línea]. Consultado el 16 de agosto de 2024 en: <http://blog.tiching.com/francesco-tonucci-el-alimento-de-la-escuela-deberia-ser-la-experiencia-de-los-ninos/>

Videos:

- GRECO, M B. (2018, marzo).
- Trayectorias. [en línea]. Consultado el 8 de febrero de 2025 en: https://www.youtube.com/watch?v=H_WoVNJdxnE
- CENTRO DE ARTEEXPERIMENTAL.
- UNSAM (2015, 26 de junio). Marina Abramović. Manifiesto [Video]. Consultado el 24 de marzo de 2024 en: <http://www.youtube.com/watch?v=pRQ5Httjb>

MARTÍN LÓPEZ

Es Magister en Teatro y Artes Escénicas (UNIR México). Especialista en Didáctica y Curriculum (UNLZ) y en Lenguajes Artísticos combinados. UNA (Universidad Nacional de las Artes). Postulado en Didáctica del Teatro. Colegio Superior de Artes del Teatro y la Comunicación (Andamio 90) Se graduó de Profesor de Artes en Teatro en la Universidad Nacional de las Artes. Integra la cátedra de Didáctica Teatral en el Profesorado de Teatro de la UNA (Universidad Nacional de las Artes). Investiga en técnicas de improvisación teatral aplicadas al ámbito educativo. Fue profesor de práctica docente en las carreras de Profesorado de Teatro de la EMAD (Escuela Metropolitana de Arte Dramático), de la ETM (Escuela de Teatro de Morón) y de la UNA. Se desempeñó en todos los niveles del sistema educativo. Capacita a docentes a nivel nacional. Actualmente es docente de nivel medio, en escuelas orientadas en Arte- Teatro en PBA y formador de formadores en el Nivel Superior.



El dossier pedagógico como nexo entre teatro independiente y escuela

El contenido de este artículo formó parte de las Ponencias en el Encuentro Nacional de Profesores de Teatro – Dramatiza – Corrientes 2025

Síntesis

El artículo explora cómo los elencos independientes pueden diseñar propuestas pedagógicas para acompañar sus obras en contextos escolares. A partir de la experiencia concreta de adaptar el dossier del unipersonal “¿Y su oficio?” para escuelas, se analiza cómo transformar un *dossier* tradicional en una herramienta educativa, qué información incluir y qué actividades proponer antes y después de la función. Se brindan consejos prácticos para teatristas y docentes, con el objetivo de fortalecer el vínculo entre teatro y escuela, y potenciar la formación de nuevos espectadores.

Texto

Soy nieta de la dupla circense “Les Abnur”, Norma y Jorge; hija de la poeta Viviana Abnur y del artista callejero, Ricardo. Todos oriundos de la provincia de Buenos Aires. Desde mi infancia las artes escénicas independientes han sido una constante en mi vida: una plaza, la carpa de un circo, el camarín de un teatro, la peatonal y la playa de la costa atlántica eran lugares donde solía jugar mientras mis ma-padres-abuelos desarrollaban algún tipo de arte.

Siguiendo el legado familiar (por no decir “el mandato familiar”), decidí estudiar para ser profesora de teatro. Y lo logré. Desde el año 2010 puedo decir que mi oficio es ser docente. Y aquí, es dónde empieza la unión central de los tres caminos que dan motivo a este artículo: el teatro independiente, la escuela y a Gera Barrientos (Compañía Pez Dorado), con su espectáculo “¿Y su oficio?”.

Este artículo propone pensar en las obras de teatro como recurso de programas de enseñanza; en cómo crear propuestas didácticas para antes y después del visionado de una obra de teatro; de cómo logramos que la experiencia teatral no termine cuando baja el telón, sino que continúe en el aula. También, intentará pensar al *dossier* de espectáculo como un recurso capaz de unir a nuestro docente-artista.

En junio de 2024, empezamos a trabajar con Gera en la actualización del *dossier* de su unipersonal. Parte de la tarea incluía re-editar la carpeta para salas y también crear un docu-

mento específico para hacer circular el espectáculo en escuelas. Y ahí surgieron las primeras preguntas: ¿Qué información necesita saber el director de una escuela en relación a un espectáculo?, ¿Qué tipo de propuesta escénica podría ser atractiva para cada nivel?, ¿Por qué y para qué un docente elegiría llevar un espectáculo a la escuela o meterse en la burocracia de armar una salida educativa?, ¿Cómo poder trabajar de manera transversal los contenidos de una o más materias usando como excusa una obra?, ¿Por qué un docente incluiría una obra de teatro dentro de su planificación?, ¿Para qué ver teatro?, ¿Hacer o no hacer teatro?, ¿Y su oficio?.

Ahí nos embarcamos, y en aproximadamente 5 encuentros virtuales, le dimos forma a su nueva carpeta para salas y la creación de una carpeta pedagógica para escuelas. De este proceso, me gustaría compartir algunos puntos que considero claves para todos los docentes y artistas. Pero... Hagamos como Jack, y vayamos por partes.

Parte 1. La cabeza

Empecemos por lo básico. Un *dossier* de espectáculo —en su versión clásica— es una herramienta de venta. Su objetivo es presentar la obra a programadores, salas, festivales o instituciones que podrían estar interesadas en contratarla. Suele tener una estética cuidada, fotos de la puesta, ficha técnica, sinopsis, recorrido del grupo, prensa, y datos de contacto. Es el currículum del espectáculo, es un documento en donde están ordenadas todas las ideas de nuestro proyecto escénico.

Ahora bien, cuando queremos que nuestra obra entre en el mundo escolar, ese mismo *dossier* no alcanza. Porque el destinatario cambia. Y con él, cambian las preguntas que ese material tiene que responder. Por eso, hay que cambiar de cabeza. Un director de escuela no piensa como un programador cultural. Un docente no selecciona una obra del mismo modo que lo haría un jurado de festival. El mundo escolar necesita otros datos, otros argumentos y otras estrategias de comunicación.

Entonces, **¿cómo se transforma un *dossier* para salas en uno para escuelas?**

Lo primero es identificar al lector: un directivo, un docente, tal vez un inspector. Gente que necesita saber si esa propuesta suma o complica. Y para eso, hay que hablarles en su idioma.

Un *dossier* para escuelas debería incluir, al menos:

Una presentación clara de la obra (tema, género, duración, modalidad técnica).

Una justificación pedagógica: ¿Por qué esta obra puede ser valiosa para estudiantes?

Una sección de articulación curricular: ¿Qué contenidos puede trabajar un docente a partir del espectáculo?

Propuestas concretas de actividades para hacer antes o después de la función.

Información logística: cantidad de personas, requisitos técnicos, costo, contactos.

Pero lo más importante: el *dossier* debe funcionar como un puente entre el mundo artístico y el mundo escolar, sin infantilizar ni volverse técnicamente específico.

Parte 2. El torso

Si la cabeza nos ayudó a pensar la estructura general del *dossier*, el torso representa el corazón y los pulmones: lo que da vida, ritmo y sentido a la propuesta. Es la parte que conecta al espectáculo con quienes realmente lo hacen circular en la escuela: teatristas y docentes. El

dossier pedagógico tiene que respirar con ambos mundos, sin ahogarse en tecnicismos ni en slogans artísticos. En esta parte, entonces, me gustaría compartir algunos consejos prácticos para cada uno de estos actores:

a) Para el teatrista que lleva la obra a la escuela le aconsejaría:

Evitar el “copy paste” del dossier de salas: cambia el tono, cambia el lector.

Explicar por qué es importante la formación de nuevos espectadores.

Nombrar los temas de la obra en lenguaje escolar: no es lo mismo decir “una comedia absurda sobre la alienación postmoderna de las redes sociales” que “una obra que invita a reflexionar sobre los vínculos en la adolescencia en entornos digitales”.

Articular con el diseño curricular vigente: aunque no seas docente, podés apoyarte en alguien que lo sea.

Proponer actividades complementarias: pensá en actividades realistas, breves y útiles. No hace falta que armes un cuadernillo entero.

Ofrecer disponibilidad para encuentros virtuales o presenciales post-función, si eso suma al proyecto pedagógico.

b) Para el docente que elige una obra para sus estudiantes:

Leer el *dossier* con criterio pedagógico y político: ¿Qué aporta esta obra al grupo? ¿Qué discusiones habilita?

Evaluar el momento del grupo: no toda obra es para todo grupo, ni en cualquier momento del año.

Buscar materiales complementarios: un dossier con actividades previas o posteriores puede facilitar muchísimo la tarea docente.

Pensar el proyecto más allá de la salida: ¿Podés integrar esa función en una unidad didáctica o un proyecto transversal?



Parte 3. Las extremidades

Las extremidades son las actividades pedagógicas concretas que nos permiten caminar, ir y venir sobre la experiencia teatral, y poner las manos en acción para completar, como diría Melina Furman, el círculo de aprendizaje profundo.

Un buen *dossier* para escuelas debería incluir propuestas breves, aplicables y adaptables al aula, con consignas sencillas que puedan llevar adelante cualquier docente, indistintamente de si es de Arte o no.

Algunas ideas para trabajar **antes de la función**:

Actividades de anticipación: leer una sinopsis incompleta para que la completen en grupos, imaginar finales posibles.

Exploración de la temática: debates, mapas de ideas, encuestas internas relacionadas a la apreciación teatral en general.

Juegos teatrales introductorios: si la obra usa clown, trabajar con nariz o tintes de comedia/humor. Si hay narración, jugar con voces. Si hay títeres, conocer las características del lenguaje.

Contextualización histórica o literaria, si aplica.

Y para trabajar **después de la función**:

Ronda de sensaciones: ¿qué nos pasó al ver la obra?

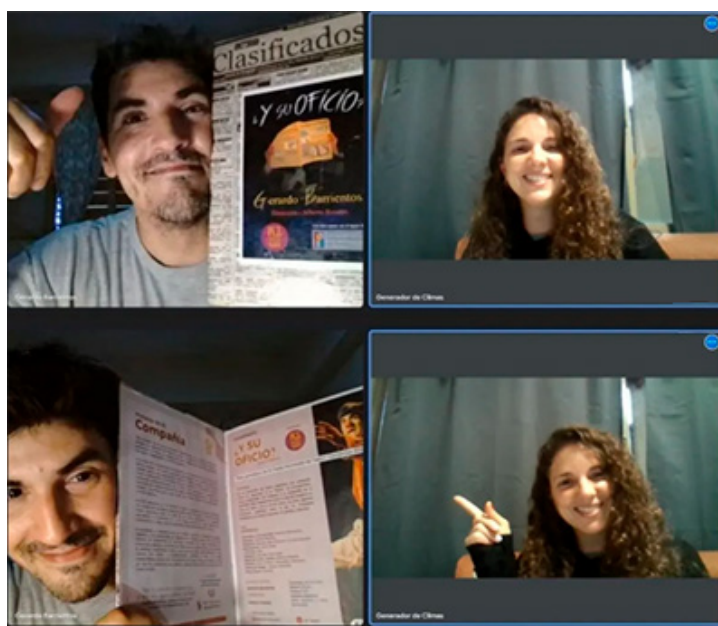
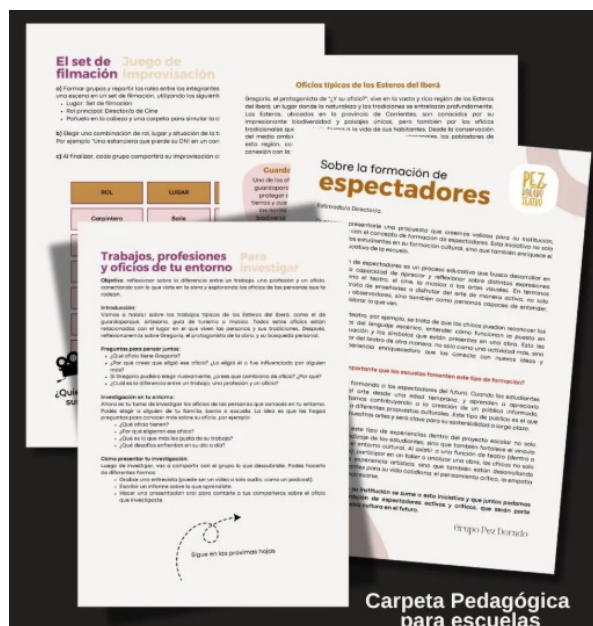
Análisis de personajes y conflicto: ¿quién cambia, qué se transforma?

Producción artística: escribir, actuar, dibujar a partir de una escena.

Comparación con otras obras o textos: cine, literatura, música.

Carta al personaje o final alternativo: para integrar prácticas de lenguaje.

No se trata de que los teatristas hagan el trabajo docente, sino de que ofrezcan recursos que el docente pueda tomar, adaptar o simplemente ignorar, pero que estén disponibles. Es una manera de decir: “acá te dejo una semilla”.



En el caso de la obra “¿Y su oficio?” creamos una carpeta pensada para directivos y docentes, donde explicamos no solo de qué trata la obra, sino por qué y para qué llevarla a una escuela. Incluimos un texto claro sobre formación de espectadores, una justificación educativa, actividades para antes y después de la función, preguntas para debatir en clase, juegos de improvisación y hasta una encuesta para que los estudiantes descubran “su perfil artístico”.

Lo hicimos así porque creemos en el cruce entre el arte y la educación. Porque sabemos que una obra puede ser más que un evento: puede ser el inicio de una conversación profunda, de una investigación escolar, de una transformación personal.

Ver una obra de teatro es una invitación a pensar, a sentir, a enseñar desde el arte. Y eso, justamente, es lo que vengo a proponer hoy: que los elencos independientes no se queden afuera de las escuelas, y que las escuelas no se pierdan el poder transformador del teatro independiente.

Diseñar un *dossier* para escuelas no es maquillar lo que ya tenemos. Es pensar con otros ojos: los de una directora, un docente, un grupo de estudiantes. Es transformar una función en una oportunidad de aprendizaje, sin perder la esencia artística, pero sumando un puente hacia lo educativo.

Cuando una obra entra a un aula, no entra sola: entra con un universo simbólico, con preguntas, con estéticas nuevas, con herramientas para pensar el mundo y con recursos para enseñar desde otro lugar.

Para cerrar, les dejo dos invitaciones: la primera a que cada grupo, cada elenco, cada artista que tenga una obra potente, se anime a diseñar su propia carpeta pedagógica. Que piense qué puede ofrecerle a una escuela, qué pregunta puede dejar sembrada, qué actividades puede proponer para extender el escenario hacia el aula. Y la segunda: que cada docente se anime a gestionar momentos de visionado de obras de teatro adecuados para sus grupos y que se vuelvan gestores culturales de las propias experiencias artísticas de sus estudiantes.

Porque ver teatro es necesario. Pero pensarlo, sentirlo y trabajarlo juntos... Es revolucionario.

Referencias bibliográficas:

- De León, M. (2011). *Espectáculos escénicos: Producción y difusión*. Intersecciones. México.
- Furman, M. (2021). *Enseñar distinto: Guía para innovar sin perderse en el camino*. Siglo Veintiuno. Buenos Aires, Argentina.
- “¿Y su oficio? Una propuesta para reír y reflexionar”. (2023). *Revista Picadero*, (47), Ediciones INTeatro.
- Schraier, G. A. (2006). *Laboratorio de producción teatral I: Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Ediciones INTeatro. Buenos Aires, Argentina.

Sitios web de referencia

Compañía Pez Dorado - <https://www.instagram.com/pezdoradoteatro>

Generador de Climas (Diseños de Dossier) – www.generadordeclimas.com

JULIANA ROSOSZKA (HAEDO, BUENOS AIRES - 1988).

Profesora de Artes en Teatro y Especialista en Enseñanza con Imágenes. Se desempeña como docente en nivel secundario y terciario en la Provincia de Buenos Aires. Posee experiencia en producción escénica y gestión cultural. Se formó en Producción Teatral con Gustavo Schraier (CELCIT). Creadora de proyectos como Generador de Climas, Recursero Artístico y la app 1000 Palabras Para Improvisar. Desde 2023 integra el jurado de los Juegos Bonaerenses en la categoría Teatro. Interesada en pedagogía teatral, recursos digitales y formación de públicos.



Teatro y memoria en las aulas del Noroeste Argentino

Los casos de El Hombre Cóndor. Espíritu Viviente del Aire (Jujuy) y La Margarita (Tucumán)

AVANCES DE INVESTIGACIÓN

Teatro y Memoria en las aulas del Noroeste Argentino: los casos de *El Hombre Cóndor*. *Espíritu Viviente del Aire* (Jujuy) y *La Margarita* (Tucumán)

Lic. en Teatro y Prof. en Juegos Teatrales Juan Pablo Sosa (Universidad Nacional de Tucumán)

Introducción: la complejidad del pasado

Hablar de dictadura y memoria en el sistema educativo secundario supone, muchas veces, un desafío para les docentes y hacedores teatrales que acercan estas temáticas a las aulas. Trabas institucionales, silencios intencionales, falta de conocimiento y miedo a suscitar polémicas ideológicas, son algunas de las complejidades que surgen en el intento de abordar la historia reciente en la escuela. Aún en la actualidad perduran las marcas de la represión en el NOA, producto del Operativo Independencia (1975) y el despliegue militar para desaparecer sindicalistas, estudiantes y militantes. Hablar del tema puede despertar rispideces e incomodidades; el silencio se instala en familias, grupos sociales, políticas públicas y, por supuesto, en la escuela. Sin embargo, es una militancia casi diaria por parte de artistas, docentes, militantes en hablar del terrorismo de estado. El teatro como sistema de representación poético, convivial y narrativo, propone una manera diferente de acercar la memoria a jóvenes del sistema educativo formal. Mediante el cuerpo poetizado del actor/actriz, les estudiantes logran reconocer conceptos, hechos históricos e ideas en torno a un eje determinado. En este avance de investigación presentado como ponencia en el Encuentro Nacional de Profesores de Teatro DRAMATIZA 2025¹, confluyen dos producciones escénicas del noroeste argentino que, a pesar de ser de provincias diferentes (Jujuy y Tucumán), presentan características análogas y disímiles; en donde la memoria de los hechos dictatoriales se hace presente, y se transforma en vehículo de transmisión dentro del ambiente educativo con el fin de otorgar

¹ DRAMATIZA está conformado por una red nacional de profesores de teatro que se reúnen año a año en un encuentro donde se comparten talleres, ponencias, obras y conversatorios. A su vez, existen nodos de cada territorio. La edición del año 2025 se desarrolló en la ciudad de Corrientes.

un nuevo sentido al pasado reciente de nuestro territorio. *El Hombre Cóndor. Espíritu viviente del aire* (Jujuy, 2018) y *La Margarita* (Tucumán, 2014) son dos obras teatrales que abordan la temática de la memoria y nos habilitan a formular hipótesis mediante el análisis de sus poéticas, procesos creativos y recorridos en diversas instituciones educativas. Tanto una obra como la otra, han sido vehículos de difusión de la memoria en colegios privados y escuelas públicas. Sus hacedores, también docentes, poseen un marcado sentido pedagógico en torno a la transmisión del pasado reciente mediante el teatro.

Las puestas

Por un lado, *El Hombre Cóndor. Espíritu viviente del aire* es una producción escénica desarrollada por el grupo teatral jujeño El Colectivo Teatro. Es un proyecto de dramaturgia grupal e investigación escénica que surge a partir del cruce de diversas materialidades que remiten al mito, a la memoria y la poesía. El formato adoptado para realizar este espectáculo fue el del unipersonal. La obra, con una narrativa fragmentada, comienza con el personaje del poeta Nicanor arrastrando sus pies, atravesando el infinito e interminable desierto de arena que es la puna jujeña. Consigo carga sus memorias: poemas, retratos y lápices. Luego



de vagar durante días, Nicanor ha ido a parar en el pueblo puneño de Abra Pampa², ahí se desprenderán sucesivos personajes como *el Vicente*, lustrador de zapatos quien narrará los sucesos del poeta. La aparición del Cóndor marcará un antes y un después en el relato, al pedirle a Nicanor, como si de una epifanía se tratase, que escriba la verdadera historia de su pueblo. El personaje del minero **Avelino Bazán**³ surgirá en la siguiente escena como una figura de relevancia política para su comunidad, entrecruzando lo ficcional de la escena con lo real de un desaparecido de la dictadura en Jujuy; el minero lee una carta alertando sobre la persecución política en la puna y el constante peligro de ser sindicalista. En la siguiente escena aparecerá, con pollera y máscara, **el diablo** como una entidad mítica que otorga y quita vida; fecundador del socavón, él es quien decide quién entra y sale de la mina: surge como memoria viva de la cultura andina. Llegando casi al final del relato vemos que el poeta está decidido a reconstruir la memoria de su pueblo con “la esperanza de que un mundo mejor es posible”. Al finalizar, con un corte abrupto, el actor romperá la cuarta pared e interpelará al público con las preguntas: “¿Cómo se termina una obra de teatro? ¿Cuándo nos convertimos en mujer y en hombre cóndor?”

Por otro lado, ***La Margarita*** es una obra de teatro musical estrenada en San Miguel de Tucumán en el año 2014 y dirigida por María José Stefani; tiene como genotexto⁴ el álbum musical *La Margarita* de Jaime Ross, músico uruguayo que toma los sonetos de Mauricio Ronsencof escritos durante sus 12 años de prisión durante la dictadura en Uruguay. La obra teatral tucumana muestra el encierro de Mauricio y su intento de sobrevivir en la prisión es-

² Abra Pampa es una ciudad de la Provincia de Jujuy de casi 20.000 habitantes y es conocida popularmente como la “Capital de la Puna”.

³ Este personaje se encuentra inspirado en el sindicalista minero y desaparecido Avelino Bazán. El mismo fue también diputado provincial y un gran activista del Sindicato Obrero Mina Aguilar (S.O.M.A)

⁴ El genotexto es considerado como un reservorio de pulsiones, ritmos, emociones y significaciones latentes que inspiran o subyacen a la creación de la obra.



cribiendo poemas para sus torturadores, allí se desenvuelve en el imaginario del personaje la historia de un amor juvenil, con amigos evocados que lo acompañan a concretar su amor con Margarita. La obra inicia con el personaje de Mauricio cantando “Que misteriosa brisa de la memoria, refresca con el tiempo aquel amor. Que misteriosa brisa del amor refresca con el tiempo mi memoria”⁵, rodeado de Margarita y dos guardias que inmediatamente lo van a secuestrar y encerrar en una celda. Desde ese momento la historia irá alternando entre el terror de la tortura y la fantasía de Mauricio llena de música, y nostalgia por su amor del pasado en su barrio. Quien tomará la voz del narrador será Malarracha, un personaje nacido de la imaginación de Mauricio y quien irá hilando la historia entre el presente y el pasado. Aparecerán personajes entrañables de su juventud como el verdulero Don Ramón, sus amigos Luquitas y el Inglés, su tía, su madre y el negro Varela. Durante los doce años de encierro, Mauricio escribe en papeles de cigarrillo los sonetos que darán vida a su estadía entre esas cuatro paredes húmedas.

Teatralidades y performatividades de la memoria

Gustavo Geirola define a la teatralidad como una política de la mirada, en donde la misma supone un enfrentamiento entre dos miradas, en el cual una se impone sobre la otra (2020: 32). Por lo tanto, existe en este caso un enfrentamiento de puntos de vista, en donde lo político busca abrir paso e instalarse como posicionamiento a visibilizarse, ya sea en la escena o en la vida cotidiana, ya que el término teatralidad no se limita solamente al teatro (Fernández, 2012: 164). Si llevamos este concepto al campo denominado teatralidades de la memoria, vemos que se incorpora el estudio del término teatralidad para *“formalizar en las indagaciones sobre las memorias de militancia y dictadura y sus poéticas performativas”*⁶.

⁵ Canción “La Esquina” de La Margarita. La misma está inspirada en uno de los sonetos de Rosencof.

⁶ Invelec-CONICET, “Teatralidades de la memoria,” consultado el 6 de julio de 2022, <http://invelec-conicet.gob.ar/teatralidades-de-la-memoria/>.



Instalar, como posicionamiento político, en la mirada del espectador nuevas lecturas sobre el pasado dictatorial.

Aunque el pasado pareciese haber quedado atrás, sus cicatrices y conflictividades perduran en el presente. La investigadora Yael Zaliasnik Schilkrut infiere en torno a la teatralidad su poder de construcción subjetiva en el imaginario colectivo:

La teatralidad no es un sinónimo de teatro, sino un concepto que busca llamar la atención sobre la escenificación de los imaginarios sociales. Entre sus características destaca la performatividad, la que apunta, como también señala Bhabha, a su politicidad, es decir, a su carácter constructor, a la vez que a su repercusión en la realidad. (2013, p. 301)

La Margarita y El Hombre Cóndor. Espíritu viviente del aire configuran casos que podríamos abordar dentro de las teatralidades de la memoria en el noroeste argentino, no simplemente por el eje temático que abordan sino también por las acciones y decisiones políticas que toman; de esta manera las obras se transforman en hechos y acontecimientos contundentes que exceden su poética teatral e invaden la historicidad cultural que circundan, interviniéndola e interpelándola en contextos afines a la memoria (espacios memoriales, fechas históricas, etc.).

Trabajo interdisciplinar en las aulas

Llegar a la escuela supone una comprensión del contexto educativo: conocer a las autoridades, a los docentes con quien articular, los espacios de representación dentro de la misma institución (patio, teatro, S.U.M, etc.) y los tiempos institucionales (recreos, horas de clase, etc.). En una primera instancia los hacedores de las obras articulan con los docentes de materias humanísticas y artísticas, con la finalidad de trabajar desde diversos ejes temáticos. Asimismo, también se articula con los directivos de las instituciones con el fin de alinear las



funciones a fechas específicas que dialoguen con las obras (día de la memoria, día de los DDHH, etc.). Con los estudiantes, se trabaja en torno a los personajes que aparecen en las puestas, y que han sido desaparecidos, torturados y perseguidos durante las dictaduras del cono sur. En el caso de *El Hombre Cóndor* aparece el sindicalista de la puna Avelino Bazán, quien defendió los intereses de los mineros y los pueblos originarios de Jujuy. Y en *La Margarita* aparece la figura del escritor Mauricio Rosencof.

La poesía se configura como un eje transversal dentro del universo de ambas puestas: Rosencof con los sonetos sobre la Margarita, y el poeta Nicanor (*El Hombre Cóndor*) que viene a reconstruir la historia de su pueblo a partir de la escritura de los atroces acontecimientos ocurridos en la dictadura. Las propuestas que realizan dentro de las instituciones escolares buscan poner de manifiesto los crímenes de lesa humanidad acontecidos en el noroeste argentino.

Hay decisiones que toman los hacedores en estos contextos educativos debido a pedido de las autoridades o a las mismas circunstancias edilicias. Por ejemplo, en la representación original del *El Hombre Condor...*, el actor se desnuda completamente en la escena del diablo, sin embargo, en escuelas el actor quita la pollera del diablo y éste lleva puesto una ropa interior que evita el desnudo. Por otro lado, en las funciones escolares de *La Margarita* la directora decide quitar el artificio y el “detrás de escena”, ya que muchas veces no se cuenta con luces o incluso un escenario de tipo tradicional⁷. Se expone todo frente a la mirada del espectador: objetos, cambios de vestuarios, transiciones, etc.

Mediante debates post función con estudiantes y docentes, las obras buscan abrir la reflexión en un contexto de negacionismo que afecta al universo adolescente. Asimismo, se realizan actividades de escritura y juego articuladas con las materias artísticas, sociales y humanísticas.

Militar la memoria

Elizabeth Jelin critica una idea-fuerza trascendental en la transmisión pedagógica sobre el pasado: el deber de memoria. Un imperativo moral, muy presente en las escuelas, de recordar el horror como antídoto a futuras violencias. A este deber, obligatorio y memorístico, se debe reemplazar, en palabras de Jelin (2017), por el de derecho a la memoria y agrega que “la responsabilidad social y la responsabilidad estatal está en abrir los espacios para que se pueda apropiar, recordar y debatir, desde la noción de derecho y no de deber de memoria”. Y es justamente el teatro como práctica artística, el medio estético-político con la potencialidad para llevar dicho derecho a los estudiantes. *La Margarita* cumplió 10 años de funciones en 2024 y la obra de El Colectivo Teatro ya lleva 6 años con funciones en diversos espacios teatrales. Existe en estas producciones una insistencia de carácter político, una lucha constante contra el olvido, que Jelin describe como la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada (2002, p. 28). Cuando existe una voluntad política dispuesta a fomentar el olvido de ciertos acontecimientos de la historia, resulta muy probable que la sociedad vuelva a repetir aquello “borrado”, y el teatro,

⁷ Dicese a la italiana, con estructuras como “patas”, telón, tras bambalinas, etc. Muchas de las funciones escolares se realizan en el patio de izamiento de la bandera.

sin melancolía, busca alternativas para hablar de la trágica herencia del pasado (Jelin 2002, p. 118). Entonces la militancia teatral se asume constructora y transformadora de subjetividades colectivas. Y el patio de una escuela se configura como un espacio para interpelar y encontrarse con los espectadores. Aferrarse a la memoria y convertirla en un derecho, esos son los verbos que guían al *Hombre Cóndor*, *Espíritu viviente del aire* y a *La Margarita*, obras en las que la militancia se encarna, sube a escena, se transforma, canta, se desnuda y huele a barrio o a diablo de carnaval.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia en América Latina*. Ediciones de Gestos.

Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Artículos en revistas

Fernández, S. (2017). *Tucumán 1972: Teatralidad de la memoria y construcción de sentido político en Marat-Sade de Peter Weiss*. Moderna Språk.

Zaliasnik Schilkut, Y. (2013). *Teatralidad y cicatrices en los museos de la memoria*. Revista Alpha.

JUAN PABLO SOSA

Es Licenciado en Teatro, Profesor en Juegos Teatrales e Intérprete Dramático egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Es Doctorando en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy. Integra la gestión del Espacio Cultural Warkusuy (Humahuaca) y forma parte de la Cooperativa UMA WAKA. Como investigador becario CIUNT ha integrado el proyecto "Praxis artístico-teatral y creación colectiva en el Noroeste Argentino...". Se destaca por haber participado como actor, dramaturgo, director y asistente en diversas producciones teatrales del noroeste argentino. Actualmente dicta clases de teatro para infancias y adolescencias en la Fundación ACERCAR (Humahuaca).

Reflexiones en torno al Espacio de Definición Institucional: “Taller de Escritura” en la Escuela de Teatro de La Plata

Resumen:

Me propongo reflexionar en este artículo, a partir de las experiencias llevadas a cabo en el EDI Taller de Escritura desde 2019, sobre algunas prácticas y proyectos interdisciplinarios que hacen foco en propuestas de participación y colaboración expandiendo las posibilidades de la escritura en diversos soportes a partir de preguntas disparadoras como motores de indagación en torno a la palabras.

Escribir.

El espacio EDI Taller de Escritura de la ETLP se ubica en el tercer año del Profesorado de Teatro. En torno a los Espacios de Definición Institucional el Diseño Curricular (Res. 175/11) indica que constituyen un ámbito diferenciado de aplicación, profundización y contextualización de los contenidos de la formación específica. Pueden referir al campo de la producción, interpretación, recepción o aplicación áulica y según lo determinado por el Proyecto Institucional¹. En este sentido, el Taller de Escritura implica un espacio que articula reflexión y práctica, se encuentra dividido en cuatro bloques temáticos que abarcan todo el ciclo lectivo.

En las primeras clases reflexionamos en torno a la pregunta ¿Qué es la escritura? y aparecen presupuestos vinculados al libro y la publicación, la escritura como técnica o herramienta, como un modo de expresión de sentimientos, la escritura asociada a la dificultad de articular gramaticalmente o, en su extremo opuesto con un “don”, algo que se sabe o no se sabe hacer. En el transcurso del taller, a partir de distintos ejercicios, vamos abriendo y haciendo porosos estos preconceptos ejercitando el azar, los juegos con el lenguaje, la lectura de poesía, la edición de los textos y, sobre todo, la acción de leer y compartir donde se abren nuevos caminos para pensar esta pregunta.

Encuentro entre mis cuadernos el siguiente cadáver-exquisito colectivo escrito por las y los alumnos a partir de las reflexiones de las primeras clases post pantallas, post pandemia, y lo comparto como parte de este proceso, de esta pregunta matriz que intentamos desenrañar ¿Qué es la escritura?.

¹ Según el Plan de Estudios, lxs estudiantes deben transitar y acreditar al menos 2 EDI a lo largo de la carrera. Entre las materias que funcionan como EDI en la Escuela de Teatro de La Plata actualmente hay 7 espacios ofrecidos: EDI Contact Improvisación, EDI Danzas Primitivas, EDI Acrobacia, EDI Taller de Escritura, EDI Literatura Infantil, EDI ESI y Géneros, EDI Medios Audiovisuales.

¿Qué ves cuando lees?
 ¿Qué es una imagen?
 ¿Cómo expresar lo que está en mi cabeza con un lenguaje finito?
 ¿Desde dónde empezar?
El miedo, ¿es una puerta de entrada o de salida?
 ¿Dejo que fluya la palabra o me juzgo?
 ¿Perdiste el miedo hoy?
 ¿Escribimos y volvemos?
 ¿Cuánto escribe nuestra sombra?
 ¿Para quién escribo?
Palabras ajenas que se vuelven propias
 ¿Cuántas voces nos habitan en la escritura?

Sobre estos temas hablamos, pensamos y escribimos en clase. Me interesa particularmente en este texto referirme brevemente a algunas experiencias vinculadas con el hacer colectivo y con la experimentación con otros soportes -más efímeros y artesanales- que han tenido lugar desde 2019 a la fecha en el marco del Taller. Considero que fueron momentos de participación y compromiso donde la escritura y la palabra cobró un valor novedoso en la experiencia de un Taller que se presenta como opcional en su formación del Profesorado dentro de la ETLP y cuyo objeto es la escritura.

En primera instancia voy a relevar experiencias vinculadas con la autoedición y posteriormente con la invención y puesta en cuerpo a partir de instalaciones en el espacio que acontecieron en la ETLP.

Prácticas de autoedición.

El proyecto editorial cartonero rompe las jerarquías del libro visto como objeto de culto y de prestigio; así, la experiencia de lectura se modifica y renueva de manera integral. Y a su vez, transforma radicalmente las expectativas y las prácticas de quienes escriben.

Carlos Ríos.

Ecosistema de Libros Cartoneros.

2022.

Las prácticas vinculadas a la producción artesanal de bitácoras y libros forman parte del universo de la gráfica contemporánea y acercan la escritura a un acontecimiento

cotidiano, artístico y socializable tanto en ferias como en espacios de autogestión en la Ciudad de La Plata. La edición artesanal se sitúa por fuera de los modos de producción y los circuitos hegemónicos de la industria editorial². Se trata de un universo que articula investigación y experimentación con textualidades, materialidades a partir de la confección de ediciones a pequeña escala; las editoriales independientes elaboran catálogos que exploran estas dos vertientes tanto la escritura y la imagen como la materialidad del libro.

Existen también pequeñas editoriales que en su producción ponen en diálogo técnicas de impresión, como la xilografía o la serigrafía, con desarrollos poéticos; podemos encontrar en La Plata gran cantidad de material bibliográfico y talleres que acercan modos de trabajo con el papel entre los que se incluyen plegados, formatos, costuras y tipos de encuadernación accesibles para aquellas personas que deseen elaborar autoediciones. Por lo anterior, la edición artesanal es un campo fructífero para pensar desarrollos dentro del área de literatura y escritura en las instituciones educativas.

En este sentido, desde el taller se promueven espacios participativos que implican un hacer colectivo a partir de poner en práctica determinados procedimientos propios del fanzine y la autoedición, los plegados, las formas en que el contenido -o lo que se dice- de adapta al formato elegido o viceversa. En estos ejercicios la intención es acercar otras maneras de publicar y sobre todo de leer. Han servido para materializar textos propios y ajenos.

Durante el año 2021, en contexto de pandemia, y, a partir de un trabajo interdisciplinario promovido por la Jefa de Área del Profesorado - Gabriela Díaz en aquel momento - con la profesora de Metodología de la Investigación en Artes, Mariana Sáez, propusimos una clase abierta en contexto de virtualidad, para aprender a generar bitácoras propias de trabajo. En aquel momento, con Mariana nos preguntamos:

² Ver: Rabasa, Magalí (2020) *El libro en Movimiento, La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Ed. Tren en Movimiento y Tinta Limón. Buenos Aires. Argentina.; Valencia, Margarita (2021) *Taller de edición comunitaria*. Metodología. Ed: Ministerio de Cultura y Tragaluz editores. Bogotá, Colombia. Carrión, Ulises. [1975] (2019) *El arte nuevo de hacer libros*. Barba de Abejas. Ríos. Carlos. (2022) *Ecosistema de los libros cartoneros*. Oficina Perambulante.

¿Dónde queda la huella de la mano cuando todo lo que escribimos se homogeneiza en la palabra virtual? ¿Qué vivencias activa la grafía personal en la escritura? ¿Qué tiempo espera en ese gesto?. A partir de estas preguntas y de la necesidad de lxs propixs estudiantes, propusimos generar un espacio de intercambio con formato de taller para la elaboración de cuadernos de bitácoras.



Fig. Alumna: Agus Sandía. Fanzine PRESENCIAL. El cuerpo de los textos.

En el año 2023, se promovió desde el Taller de Escritura un encuentro o clase abierta a la comunidad de la ETLP donde trabajamos con plegados y llevamos las escrituras realizadas en el Taller al fanzine. En la propuesta de cierre anual se sugirió llevar estas autoediciones para rifar entre lxs compañerxs.

Durante el 2024, con motivo de la Semana de las Artes, con la docente Carolina Donnantuoni llevamos adelante el Taller "Diarios de Trabajo y Autoedición". En este espacio, propusimos articular la investigación sobre Diarios de Trabajo que viene realizando la docente Carolina Donnantuoni con la experimentación vinculada a las materialidades. Nos interesó pensar las notas y los relatos volcados en las bitácoras de trabajo como cuerpos a ser recorridos dentro de un continente que los abraza; propusimos formatos que acompañaran formas de recorrer los textos-cuerpos.



Fig. Convocatoria Semana de las Artes. Archivo ETLP

Instalaciones, palabras y escrituras

La peculiaridad de estos libros es la de haber encontrado una manera coral de construir sentido, donde se conjugan “voces” provenientes de múltiples lenguajes: la palabra, la imagen y la edición como articuladora estética del diálogo entre voces, en el plano del desarrollo material del libro. El texto escrito y la imagen constituyen dos formas de representación caracterizadas por su heterogeneidad. Así como la imagen tiene la facultad de mostrar aquello que la palabra no puede enunciar, al menos del mismo modo a la inversa, el discurso escrito produce sentidos de una manera diferente e irreductible con respecto a la imagen y siempre se exceden entre sí.

Cecilia Bajour,
La orfebrería del Silencio,
2016.

Así como el fanzine y las prácticas vinculadas a la autoedición son formas de editar el material, en el sentido de recolectar, ordenar, organizar y proponer modos de lectura, realizamos también otras experiencias que tuvieron como motor la pregunta en torno a los dispositivos y las maneras en que la escritura y la lectura se modifican en el espacio³.

³ Ver entre otras referencias: Borsuk, A. (2020). *El libro Expandido*. Ampersand. Buenos Aires. Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. Bishop, Claire (2008) El arte de la instalación y su herencia, Revista Ramona n° 78. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-78/> Aguilar, Gonzalo; Cámara, Mario. (2019) *La máquina performática : la literatura en el campo experimental*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo.

Para el cierre del año 2019 realizamos varias instalaciones, una de ellas consistió en el inflado de una piñata repleta de hojas arrancadas de un libro encontrado, una vez explotada, cada participante elegía una hoja e iba leyendo fragmentos del mismo aleatoriamente durante 1 minuto 30 segundos mientras un “escriba” -que también iba cambiando- transcribía fragmentos de lo escuchado. El resultado fué un largo poema leído el mismo día y perdido en el éter de las computadoras.



Fig. Instalación 2019. Archivo personal.

En 2022 a partir de la invitación de la Jefatura de Área, participamos de la Semana de las Artes con la realización de una Instalación de Instrucciones. A partir de un trabajo previo con las poéticas fluxus, el libro Pomelo de Yoko Ono y las instrucciones de Julio Cortazar, lxs alumnx crearon sus instrucciones transcritas en papel blanco con pintura azul para ser montadas sobre una de las salas de la Sede del Edificio. Como referencia de esta instalación se tomó la obra “Líneas Móviles” de la artista platense Andrea Iriart. La instalación dió lugar a un evento de lecturas con micrófono abierto en el transcurso del festival organizado. El libro con estas instrucciones se encuentra en la Biblioteca de la ETLP ⁴.



Fig. Instalación. 2022. ETLP. Archivo Personal.

⁴ 144 instrucciones.

Durante 2023, entre otras pautas de producción, elaboramos cuadros sinópticos colectivos destinados a comprender y socializar qué lecturas y referentes habíamos tenido vinculados con la escritura. Aparecieron en este ejercicio colectivo muchos puntos de contacto en las lecturas de infancia y adolescencia como así también marcas de época que distanciaban generacionalmente los consumos culturales de lxs alumnxs.



Fig. Clase 2023. ETLP. Archivo Personal.

En 2024 generamos Libros Expandidos, a partir de diversos ejercicios y restricciones se propuso una instancia de taller de producción y un PP con diferentes referentes. Las producciones de lxs alumnxs con motivo de esta investigación fueron expuestas en la Biblioteca de la ETLP para la Semana de las Artes.



Fig. Alumna Reyna Ibañez. Libro Objeto. 2024.

Volver sobre la pregunta *¿Qué es la escritura?*

Las experiencias narradas anteriormente corresponden de manera amplia a investigaciones pedagógicas vinculadas con la escritura en una institución de educación artística. En los relatos anteriores he querido, de manera sintética, socializar algunos aspectos de la práctica para pensar los vínculos entre la formación docente y nuestras propias prácticas pedagógi-

cas, las formas en que en el espacio de taller se ponen a prueba y posibilitan corrimientos respecto de los formatos y dispositivos tradicionales como así también las maneras en que esas formas de hacer se replican como dinámicas para lxs futuros docentes.

En el taller se aprende a escribir escribiendo, pero sobre todo se promueve que lxs alumnxs usen la palabra como herramienta expresiva, que la escritura se vuelva hábito en nuestras prácticas pedagógicas para que existan más voces que reflexionen y puedan poner en palabras el hacer experimentando con pautas y ejercicios compartidos. El deseo es que esa escritura desborde para encontrar su forma según la necesidad, que sea una escritura-escucha como enseña Graciela Montes. Para elegir, tomar decisiones, posiciones y riesgos primero hay que dar ocasión de escribir, leer, compartir y experimentar.

Agradezco a todxs lxs alumnxs que transitaron el EDI Taller de Escritura y a las docentes Carolina Donnantuoni, Mariana Sáenz, y Magdalena Gómez por las lecturas, sugerencias y experiencias en común, a Reyna y Agus Sandía por compartir sus producciones y permitirme reproducir las imágenes que acompañan el relato.

Bibliografía y vínculos web:

Aguilar, Gonzalo; Cámara, Mario. (2019) *La máquina performática : la literatura en el campo experimental*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Grumo.

Resolución 175/11. Diseño Curricular. Profesorado de Teatro. Dirección de Educación Artística. Dirección General de Cultura y Educación. Subsecretaría de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

<https://edis-etlp.blogspot.com/>

Borsuk, A. (2020). *El libro Expandido*. Ampersand. Buenos Aires.

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires.

Bishop, Claire (2008) *El arte de la instalación y su herencia*, Revista Ramona n° 78. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible: <https://ahira.com.ar/ejemplares/ramona-no-78/>

Carrión, Ulises. [1975] (2019) *El arte nuevo de hacer libros*. Barba de Abejas

Rabasa, Magalí (2020) *El libro en Movimiento, La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Ed. Tren en Movimiento y Tinta Limón. Buenos Aires. Argentina.

Rios, Carlos. (2022) *Ecosistema de libros cartoneros*. Oficina Perambulante. La Plata.

Valencia, Margarita (2021) *Taller de edición comunitaria*. Metodología. Ed: Ministerio de Cultura y Tragaluz editores. Bogotá, Colombia.

JULIA CISNEROS

Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Técnica Superior en Artes Visuales (Universidad Provincial de Córdoba), Profesora en Letras (FaHCE, UNLP), Magíster en Estética y Teoría del Arte (FA, UNLP) cursando la Diplomatura en Arte y Educación (UNSAM). Docente de la Escuela de Educación Artística n° 2 de La Plata y la Escuela de Teatro de La Plata. Ha expuesto en congresos y jornadas, publicado artículos de investigación, ilustraciones, libros de poesía e investigación. Co- editora en el proyecto Bruma.

Convivencia activa para la actuación BLOOM

Una experiencia en 24 hs.

Notas a mano alzada (Resumen de las primeras -y las últimas- cinco horas de una experiencia de 24, o apenas trazos de una mirada y una escucha incompleta, imperfecta, interrumpida, chanfleada, de un acontecimiento que necesita de muchos ojos, oídos y miradas para ser asimilado y sistematizado)

Carolina Donnantuoni.

BLOOM, un florecer. Día 1 - JUEVES 9/10 de 19 a 24 hs.

ESPACIO DE LA CONTRAESCENA - ESPACIO DEL COTIDIANO

Llegadas, bienvenidas, besos, abrazos, comentarios, recuerdos, charlas, risas, mates, galletitas.

Zona dormitorio, zona living-comedor: colchones, valijas, termos, yerba, bártulos y más bártulos, un maniquí de plástico. Hay que inflar los colchones, cada unx su rincón, su colchón, sus bolsos, bolsitas.

Ventanas abiertas, luz de la tarde. Lxs participantes van llegando y se va armando la rueda grande, mates cruzados, mesa, sillas, sillones, silloncitos. Alguien saca fotos, alguien filma. Todo el tiempo. Rueda, grupos, dúos, tríos, charla.

Nahuel, Valeria, Sofía y Keko reúnen, comentan a todxs: BLOOM COMO POTENCIA (Bloom: floración) cuentan sobre apoyos institucionales y gestión. Presentación de los distintos apoyos y grupos participantes.

ESPACIO DE LA ESCENA - ENTRENAMIENTO

OBJETOS/VESTUARIOS: Lxs participantes/actuales traen al escenario muchos de sus bártulos, abren los bolsos y empiezan a sacar de los bolsos objetos, ropajes, vestuarios, etc. Y disponen todo sobre el piso del escenario armando cada unx una isleta con sus cosas. Pero los límites entre las isletas se van esfumando y se forma un collage/instalación de texturas, formas y colores. ¿ES LA PATRIA UN COLLAGE DE LAS COSAS NUESTRAS? Lentejuelas, cinturones, lazos, mantas, zapatos, botas, bolsas de los mandados, ropa a lunares, a rayas, con flores, naranja, azul, verde, roja chicle, jarras, vasos, pingüinos para el vino, lámparas, ukelele, una pelotita rebota y rebota y rebota ¿ES LA PATRIA JUGAR A LA PELOTA CON MIS AMIGXS? Canastos de mimbre, canastos de plástico, sombreros, pañuelos, flores de plástico, camisetas de fútbol, cafetera. ¿ES LA PATRIA UNA RANCHEADA DE COLORES, EL BARRIO, SUS CALLES, TOMAR VINO EN LA VEREDA? Sombrilla de playa, heladerita, sifón de vidrio, sifón drago, casco de obrero de la construcción, anteojos de sol y abanicos. 1

ENTRENAMIENTO:

Se entrena donde habitualmente se sientan lxs espectadorxs. Las sillas en torres acomodadas cerca de las paredes.

Una gran mesa a un lado. Lxs dramaturgxs se sientan, observan, escuchan, escriben. A veces se salen de la mesa y recorren la periferia del entrenamiento, se acercan más o menos.

DESDE EL CUERPO INDIVIDUAL AL CUERPO COLECTIVO. CONSTRUCCIÓN DE LO COMÚN.

Ronda inicial, sin zapatillas. ¿ES LA PATRIA MI TEATRO, LAS RUEDAS, LAS RONDAS, QUE CADA DÍA/SEMANA, HAGO PARA COMPARTIR MI TEATRO, SUS RITUALES, SUS EJERCICIOS, LAS RESPIRACIONES COMUNES, LAS VIBRACIONES DE LOS CUERPOS DE CADA UNX HACIA UN CUERPO COMÚN? ¿ES UNA DE MIS PATRIAS ESA PRÁCTICA? Propia percepción de cómo está el cuerpo aquí y ahora. Apoyos de los pies sobre el piso, pasajes de peso. Pies, tobillos, gemelos, rodillas ¿cómo están los músculos? ¿Qué posibilidades de movimiento tengo ahora? Vuelvo a las rodillas, relación con pelvis, glúteos, columna, toda la espalda, cuello, hombros, axilas. Registro del propio movimiento en el propio espacio y sus alcances posibles. Pasar por lugares y volver a pasar por esos lugares. Registrar los micro movimientos dentro de la propia quietud. Ampliar los movimientos y registrar el compromiso de la columna vertebral. Observar los movimientos de los pies y registrar si invitan a diferentes traslados o cambios de plano. Cambios en los pasajes de peso, aparición del desequilibrio. Juego entre pasajes de peso. Juego entre pasajes de peso, y recomposición del cuerpo y cómo eso dispone el traslado. Abrir los ojos, abrir la percepción. Búsqueda de recorridos más amplios y recomposición hacia el espacio inicial. Observar la relación entre miradas.

Ronda. El propio nombre y las palabras atravesadxs por la experiencia de este primer momento del entrenamiento y las expectativas habitadas ¿SON MI PATRIA LAS PALABRAS QUE ME ATRAVIESAN, LAS QUE ELIJO PARA NOMBRARME? ¿SON MI LENGUA, MI ACENTO, MIS MODOS DEL DECIR, MI PROPIA PATRIA?

CATARATA – MÚSCULOS – TRAZO – CAMINAR – FRONTERA – PRINCIPIO – MAREA – CRUCES – CONTRADICCIÓN – RELÁMPAGO – EXTRATERRESTRE – GOCE – ESTAR – HAMBRE.

En tríos. Masaje activador, las manos sobre las carnes, sobre los cuerpos que se van ablandando de a poco + texto en automático según pautas: ¿de dónde soy? ¿dónde vivo? ¿A dónde me gustaría ir? ¿a dónde me gustaría estar? ¿a dónde volvería? Algún recuerdo. Algún vínculo. Algún rasgo identitario.

Ronda. Cada unx se presenta al grupo con nombre intercambiado (toma el nombre de unx de lxs compañerxs de trío) y agrega lo que recuerda haber escuchado acerca de esa persona. Pueden intercarse recuerdos, o identificaciones inventadas. ¿ES LA PATRIA AQUELLO QUE INVENTAMOS JUNTOS ACERCA DE LO NUESTRO? 2

Rota la ronda, por todo el espacio sin rumbo definido. Mirada activa en relación a lxs compañerxs. Memoria activa sobre lo escuchado. ¿QUÉ PATRIA DE MÍ, SE CONSTRUYE EN LA LENGUA DE LXS OTRXS? Atención al equilibrio espacial. Registro del límite que establece el grupo en el espacio, sus bordes. ¿QUÉ BORDES SON LOS QUE DEFINEN LO PROPIO? Proponer cambios de nivel, frentes, planos, apoyos, recomposiciones del cuerpo, contacto con lxs, otr-

xs cuerpos. ¿QUÉ ESTALLA EN LOS CUERPOS, ENTRE LOS CUERPOS? Buscar la cercanía entre los cuerpos, ¿qué me propone lx otrx? ¿qué le propongo yo al otrx? Copiar gestos, acciones y traducir ese gesto o acción a mi propio cuerpo. Acción-reacción. Contacto y apoyos sobre otrx cuerpo.

Sostener mi cuerpo sobre la otra persona. ¿Cómo aparece lo sonoro? Sacudir, apoyar, dar carcajadas, gritos, suspiros. STOP. Mirada. Registro de ese gesto. Proponer un solo movimiento como continuación de ese gesto. Recomponer, ir al gesto inicial. Ir y volver entre los gestos 1 y 2. Generar un nuevo gesto. Ir y volver entre los gestos 1, 2 y 3. Sobre el gesto 3 agregar una palabra que sugiera la secuencia. Regreso al gesto 1. Mostrar, compartir, con el grupo la secuencia de gestos + palabra.

HAMACA – FLAMENCO – VAMOS – BASTA – ¿ESTARÁ? – SE PASÓ – CRUCES – MIRÁ – PARÁ – ANDÁ – ME RINDO – PASÁ – NO – FUERA.

¿QUÉ GESTOS PROPIOS Y/O DE LXS OTRXS CONSTRUYEN MI PATRIA?

Desarmar gesto grupal. Separarse en el espacio. ¿Hasta dónde llega la conexión con el grupo? ¿cuándo esa separación deja de impregnarme para volver a ser yo mismx dentro del grupo grande?

¿DÓNDE TERMINO YO, DÓNDE EMPIEZA EL OTRX? ¿QUÉ HAY DEL OTRO EN MI PATRIA, CÓMO ES, QUE ES NUESTRA LA PATRIA?

La mirada no se pierde, sigue puesta en algún/x compañerx “secreto”. Habitar el espacio, su centro, la periferia, las diagonales. Registrar la predisposición del cuerpo propio y el de lxs otrxs. ¿Cómo me transforma aquel compañerx elegido, su cercanía, su lejanía? Permanecer con lx otrx. Percibir el movimiento del aire entre lxs cuerpos. STOP. Permanecer en el STOP, no soltar la RED. Percibir las presencias de todxs. En cada STOP sentir la tensión y el deseo hacia una “AHÍ”. Si aparece un roce entre cuerpos: me congeló. Si aparece otro roce: me descongeló. La mirada no se pierde. Hay un punto de la RED que convoca: podría ir hacia ese AHÍ para hacerle algo. Cualquier persona puede levantar la mano, gritar ¡VOY! y soltar su peso para que toda la RED vaya a sostenerlo. Abrir la RED cada vez más. Sostener al compañerx en RED. No estoy solx. ¿ES MI PATRIA ESTAR EN SOLEDAD SABIÉNDOME PARTE DE TODO?

Cerrar los ojos y, sin desplegar los brazos armar un solo círculo entre todxs. Ocho tiempos para armarlo. No juzgarse. Abrir los ojos. Observar lo armado. Andar por el espacio, ojos abiertos, alguien más es mi punto de referencia espacial. STOP. Sumar a alguien más como referencia espacial. Tener dos puntos de referencia. Estar lo más 3

lejos posible de esos dos puntos. Estar lo más cerca posible de esos dos puntos. ¿ES DE EXTENSIONES VARIABLES Y FRONTERAS LÁBILES MI PATRIA? Sin puntos de tensión ahora, volver a la RED GLOBAL.

STOP. En quietud, buscar un punto A de tensión. Intuir una acción sobre él. Diferentes distancias, acciones, acercamientos o alejamientos entre ese punto de tensión y otrxs. Cambios de planos, niveles, intensidades, ritmos en relación a los diferentes puntos y el entramado de acciones, puntos, espacios y ritmos.

Correr en todo el espacio. STOP. Cerrar los ojos y, sin desplegar los brazos armar un solo círculo entre todxs. Ocho tiempos para armarlo. No juzgarse. Abrir los ojos. Observar lo ar-

mado. Terminar de armar el círculo. Mirarse. ¿CUÁLES SON LAS FRONTERAS DE MIS PATRIAS? ¿CUÁLES SUS BORDES POROSOS? ¿QUÉ RED HE CONSTRUIDO, ME HA CONSTRUIDO?

Ronda. Bajar mirándose continuamente, subir mirándose continuamente. Nadie llega antes que lxs otrxs. Por último bajar y quedar boca arriba. Aunque la mirada ya no está en lxs demás, seguir conectado a la piel de la RED. Relajar, soltar, dar salida a los sonidos que sea necesario hacer.

Lxs coordinadorxs leen en voz alta un par de textos en relación al concepto de PATRIA.

Se invita a pensar ¿qué es para c/u la Patria? Elegir algo representativo de mi propio ser, pensar en los símbolos que la expresan, los múltiples eventos particulares o multitudinarios que la definen, las imágenes que evocan o construyen. Lo propio, lo colectivo, lo individual, lo plural, etc. En relación al concepto de PATRIA. ¿Cómo traducir eso a un gesto? Componer una forma, lentamente y por partes, con el cuerpo en el espacio. Armar una imagen inicial. Probar hacerla de otras maneras: cambiar planos, niveles, ritmos, tiempos, miradas, direcciones, tamaños, etc. Dar diferentes formas a la misma imagen. Pasar de la imagen al “neutro” a la velocidad más lenta posible. Dar una palabra a la imagen.

FLOTAR – PLAZA – ARRASTRADA – MANOS – TODOS – SUBLEVACIÓN – CANCIÓN
– GOLES – EXTRANJERO – DESAPARECIDO – CELEBRACIÓN – MAMOTRETO . MUSCULO-
LOSO – ALAMBRE – PASIÓN.

Descanso breve para tomar agua, ir al baño, etc.

DIVISIÓN DEL ESPACIO DE ENTRENAMIENTO EN CUATRO ZONAS MÁS O MENOS DELIMITADAS (con cinta de papel)

- 1) ACÁ NO ME QUIEREN.
- 2) DONDE NADIE PERTENECE.
- 3) SIN TERRITORIO.
- 4) EL LUGAR DONDE SOY

Cada zona un grupo de cinco personas asociadas por azar o elección.

Sugerencia: composición grupal a partir de los conceptos de llegar, quedar, huir. Improvisación. Trabajo con la escucha sin que aparezca aún la palabra. ¿Qué puedo hacer en mi zona? Moverme, ir, salir, acoplarme, fundirme, detenerme, cambiar de ritmos, etc. Reconocer los focos y los coros dentro de cada grupo. Aparecen golpeteos, abrazos, arrastres, aplausos, miradas, complicidades, chistidos, retos, amenazas, silbidos, risas, carcajadas, susurros, gritos, zapateos, cantos, tironeos, expulsiones, caricias, empujones, etc. ¿ES MI PATRIA UNA MATRIA, UN LUGAR QUE INVENTAMOS ENTRE TODXS PARIENDO VÍNCULOS Y RELACIONES?

Registrar, mientras la improvisación, los modos de relacionarse, los vínculos posibles, cómo viaja el foco dentro del material, cómo se mueven los coros dentro del material. Permitir que de a poco vaya apareciendo la palabra. ¿Cuándo soy foco? ¿Cuándo soy parte del coro? Reconocimiento y acciones en contraste. Juegos con las distancias. Conciencia de lo escénico en el material. Reconocer y sostener imágenes. Repetición. Quietud. Palabras.

¡MIERDA! ¡VOY! ¡QUIETO! ¡VA! ¡JUIRA BICHO! ¡SE LO COMIÓ! ¡EH!

Dar bordes al material de cada grupo definiendo uso del espacio, y recordando los sentidos posibles que puedan evocar cada una de las zonas donde se armaron. Se charla de lo improvisado en cada uno de los grupos. ¿ES MI MATRIA LA VOZ DE MIS COMPAÑERXS, SUS SUGERENCIAS, LAS DECISIONES QUE TOMAMOS JUNTXS? ¿QUÉ OTRA ESCENA ES ÉSTA, LA DEL ACORDAR ENTRE TODXS LOS LÍMITES DE LO OBRADO? DAR FORMA A LA IMPROVISACIÓN, ACORDAR, ESCUCHAR, PROPONER, PROBAR, REIR, TOMAR AGUA, ABRAZARSE, DIVERTIRSE, PENSAR JUNTXS, SILBAR, CANTAR, ¿NO ES UNA FORMA MÁS DE MILITAR LA MATRIA?

Cada subgrupo tiene una zona, e imagen de inicio con palabra habilitada. Todos los grupos ensayan simultáneamente.

Aparecen caballos, pájaros, apariciones, danzas rituales, persecuciones, entronizaciones, saludos, puteadas, peleas, maldiciones, huidas, reclamos, pedidos, caídas, acuerdos, desacuerdos, procesiones, alzamientos, descuartizamientos, linchamientos, manifestaciones, etc.

BLOOM, un florecer. Día 2 – VIERNES 10/10 de 17 a 22.30 hs.

ESPACIO DE LA CONTRAESCENA

Mates, descanso, charla relajada. 5

ESPACIO DE LA ESCENA – DEVOLUCIONES – SUGERENCIAS - ENSAYOS – PRUEBAS -APERTURA A PÚBLICO.

Todxs trabajando, músicos en su rincón probando su música, técnicxs de luces colocando tachos, técnicos de sonido haciendo lo suyo, acomodamiento de sillas para el público, algunas personas mirando el proceso, lxs actuates con su vestuario, cintas de papel en el piso, cada actuante con sus objetos, los subgrupos han intercambiado integrantes.

Lxs coordinadorxs están reuniéndose con uno de los subgrupos. Luego irán llamando por turnos a cada subgrupo para dar algunas devoluciones, e indicaciones para lo que será la pasada de las transiciones entre las escenas que han estado preparando durante la madrugada, mañana y primera tarde.

Toda la exaltación de las primeras cinco horas de ayer aparece hoy convertida en tranquilidad, escucha y organización del caos. Se percibe en el aire una sensación de aplomo sin ansiedad de los cuerpos y en los modos de relacionarse, como si cada quien supiera su rol, su aporte, fuera dueñx del granito de arena que da forma al conjunto. Es muy clara la acción colectiva, su voz.

Sugerencias de lxs coordinadorxs para los modos de la acción, de vestuario, el trabajo con los textos. Qué recortar y qué exaltar. Lecturas de textos a modo de subtextos. Indicios de cómo van a suceder las transiciones, los pies musicales, la construcción de las imágenes colectivas. Cómo dar cuenta de las metamorfosis de las escenas. Propuestas para la lógica interna del material de cada subgrupo. Revisión de vínculos y relaciones entre los cuerpos, el ordenamiento de la sucesión de las acciones. Dónde y cómo van a pasar las cosas. Registro de los momentos de coros y focos.

Cuando las sugerencias de lxs coordinadorxs terminan cada subgrupo a su tiempo y en simultáneo ensaya su escena. Sandalias, tacones, zapatillas, botas, camisetas, polleras, vestidos, termos, mates, medias anaranjadas, rosa, verde, azul eléctrico. Pulseras, brazaletes,

valijas y más valijas, un tubo de luz, velador, mantel verde a cuadritos, una corona, sifones, megáfono, una antorcha inventada, bolso rojo, damajuana, sombrilla playera, sillita, bloc de números, un tarro de dulce de leche.

Llamada general, rueda, ronda completa recordatorio, repaso de estructura, espacios, sugerencias generales para traslados, transiciones y escenas. Que cada personaje desde el coro colabore con la escena focal. Burocracia. Playa. Aeropuerto. Bunker de poetas de la revolución.

Pasada de transiciones.

Más pruebas de luces y acomodamiento del espacio. A cada minuto un gesto solidario con lxs otrxs en pos de la construcción colectiva de la escena.

Espacio vacío, la espera, sahumerios, caramelos. 6

Pasada general. Cada unx sabe qué y cómo hacerlo. Bienvenidas las mariposas en la panza. Tensa, bella calma. Sin corridas, sin apuros. Pasada general a ritmo rápido.

21.30 hs. (aprox.) Apertura al público.

Aplausos, agradecimientos, abrazos, besos. Emoción.

CAROLINA DONNANTUONI

Carolina Donnantuoni para la nota que falta. -Recibida en la ETLP – Carrera tecnicatura en Actuación. Tomó numerosos cursos, talleres y seminarios

-Docente desde 1995. Ha dictado y dicta cursos, talleres y seminarios de formación y entrenamiento para actores y actrices, y de producción de materiales dramáticos en Argentina y España.

-Profesora en la ETLP del Espacio Institucional Dramaturgia de les actantes en la Carrera de Tecnicatura en Actuación desde 2007 a la fecha.

-Profesora en la ETLP de la materia Teatro de Objetos de la Carrera de Profesorado de Teatro desde 2023 a la fecha.

-Invitada a diferentes eventos nacionales e internacionales con sus obras y talleres; y como participante y/o coordinadora en mesas de dramaturgias, dirección y teatro performático.

-Ha colaborado con diversas compañías de teatro y danza, y realiza supervisiones técnicas sobre el material y la dramaturgia de sus actores/actrices/bailarines.

-Ha gestado y organizado diferentes encuentros de teatro y danza en Argentina y España. Trabaja actualmente en los grupos de teatro e investigación escénica Hierba Roja Teatro, DIDASCALIA TEATRO y Locus Suspectus-Teatro.

-Co-fundadora y gestora del Ciclo de Encuentros de muestras de ensayos y trabajos en progreso (Mini WIP)

-Co-fundadora y gestora en la Plataforma de Teatro Performático, La Plata.

-Co-editora-directora de la Revista EL OJO Y LA NAVAJA.

Comentarios de dos actantes sobre Experiencia BLOOM 2025

Dos integrantes del equipo editorial de El Anzuelo fuimos convocados como actantes para la "IV experiencia Bloom 2025".

Si se hubiera publicado un aviso rezaría así: *Convocan a hacedores teatrales de la ciudad para una experiencia colectiva de construcción teatral, una convivencia de diversidades estéticas y de diferentes formaciones artísticas.* Un ENCUENTRO para hacer y hacer Teatro, que preciosa, que necesario y que alegría ser parte.

En mi caso encontrarme para actuar y producir en 24 hs una pieza teatral con ex alumnos de la ETLP (Escuela de Teatro La Plata), actores y actrices del colectivo platense y lo mejor aún, compartir con Laia, mi hija, esta convivencia teatral, fueron parte de los acontecimientos más emocionantes que me han ocurrido teatralmente.

Preparándome para pasar un día entero teatral, dispuesto, abierto a la propuesta, con ganas de divertirme pruebo un colchón inflable, lleno una valija de vestuario enmarcado en la consigna estética del POP LATINO.

Es que Valeria Piscitelli, una de las organizadoras Bloom nos manda al **grupo de Whatsapp Bloom Intérpretes** esto:

Recordatorio necesidades:

- para dormir: colchón bolsa dormir/sábanas, algún abrigo para cubrirse
- para comer: plato, vaso cubiertos
- Elementos de higiene personal que necesiten
- Ropa cómoda para entrenar
- Vestuario y objetos

[Habrá dispenser de agua, si quieren traerse botellita, termo mate y cualquier cosa que quieran compartir]

Nos vemos

19 hs

Segundo piso Sala A

Me hace acordar a un campamento y sí lo es, un campamento teatral.

El campamento se armó detrás del escenario de la Sala A del Pasaje Dardo Rocha.

PATRIA es el tema gatillo para comenzar a jugar, ensayar, componer y estrenar en 24 hs.

Patria es el pueblo, **patria** es teatro, **patria** propiedad y familia, existe la **Patria**? Patria chica, patria grande, paternal o matriarcal?

El arte no viene cargado de verdades, pero estimula la pregunta y de allí el pensamiento crítico.

Víctor Galestok

Los colores. La ironía. Lo latinoamericano. Referencias estéticas y conceptuales. Pedro Lemebel, Cabezón Cámara, Marcos Lopez.

¿Qué es la patria para mí?, pienso mientras doy la teta.

El jueves es BLOOM. Activo logística con bebé.

Me saco leche, coordino horarios. Me pruebo vestuario con mi amiga que llegó de mar del plata y me ceba un mate. ¿Es esto la patria para mí? Por momentos un significativo vacío. O demasiado lleno. Grandilocuente, trillado y cotidiano. Patético. Poético.

Me gusta pensar que somos un montón los que nos reunimos a no saber, a saber un poquito, a trasladar la pregunta al cuerpo, a buscar en los objetos, en el espacio, las palabras, la música, la metáfora. 24 hs de convivencia creativa + función.

Dormimos poco, actuamos mucho.

Nos acordamos con Barbi del taller de teatro que hicimos juntas a los 15.

Con Juan hacemos fiaca en los colchones, evocamos la gira a Misiones, a Jujuy.

Alguien me pasa un mate.

Trabajamos a cada rato con mi equipo, compañeras de escena.

Construimos procesiones en multitud. Recorridos, imágenes, intensidades. La patria es una invención poética suena en loop.

24 hs de convivencia creativa + función.

Bloom como experiencia colectiva, divertida, osada.

Agradezco el encuentro, el teatro, el ritual. Lo común y lo diverso.

¿Será eso la patria para mí?

Pilar Manitta

Autores fotos bloom:

@tiinchoayala

@Danayalalp

Organizó

BLOOM los colectivos teatrales: La Joda Teatro, Urdimbre y Teatro Práctico

https://www.youtube.com/watch?v=7PWpxx_RUiw





Festival de Teatro de Rafaela 2025



Fotos Gentileza FTR

“No paramos de festivalear”

Durante los últimos 20 años el Festival de Teatro de Rafaela se viene consolidando como uno de los eventos más importantes de la región por la diversidad de producciones artísticas de distintas partes del país y por el nivel de sus formaciones para el público local. Todo comenzó en el año 2004 cuando Rafaela fue sede de la Fiesta Nacional del Teatro, organizada por el Instituto Nacional del Teatro (INT) y fue la primera vez que la fiesta se realizó en una ciudad que no era capital de una provincia. La primera edición del Festival se realizó en 2005, organizada por la Municipalidad de Rafaela en co-gestión con el Gobierno de Santa Fe y con el apoyo del INT.

La 20° edición del festival se enmarca en un contexto cultural bien diferente de las ediciones anteriores debido al intento de desmantelamiento del INT por parte del Estado Nacional a través del decreto 345/25, hecho que se convirtió en un reclamo constante tanto por parte de las autoridades oficiales como de los artistas y medios de prensa de varias partes del país que participaron durante todo el encuentro. Susana Rueda, actual Ministra de Cultura de

Santa Fe, sostuvo al respecto: *“El Festival está huérfano de uno de sus apoyos más importantes, que es el del Instituto Nacional del Teatro, el recientemente devastado Instituto Nacional del Teatro. Pero por esa razón, el Estado municipal y el Estado Provincial están presentes. Somos un Estado presente defendiendo la Cultura”*. Durante el momento final de cada función, artistas de las obras seleccionadas mencionaron la importancia de apoyar el festival y las actividades promovidas por el Instituto Nacional de Teatro y plantearon también la necesidad de defenderlo mediante la derogación del decreto en el Congreso. En el siguiente enlace compartimos el anuncio de lxs trabajadores de prensa presentes en el FTR en apoyo al INT.

https://www.instagram.com/reel/DL_5aCQsEhk/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==



En esta edición especial, el FTR 25 ofreció una programación distribuida en seis días, que tuvo lugar en las diferentes salas de la ciudad pero también en plazas, espacios al aire libre y otros lugares no convencionales. En la búsqueda constante de acercar al público local y regional un panorama general de la escena de nuestro país, este año llegaron al FTR propuestas escénicas de la ciudad de Buenos Aires, y de localidades de las provincias de Buenos Aires, Córdoba y Río Negro, que se sumaron a las producciones rafaelinas ganadoras del Concurso de Obras Locales y los trabajos resultantes de los cuatro Laboratorios de Creación Escénica.

Fiesta FTR 20 años

La jornada inicial del Festival siempre convoca una multitud de personas que llegan de todas partes de la ciudad expectantes para dar comienzo a las actividades. Para la apertura este año la esquina del boulevard Santa Fe y Güemes se transformó en una gran pista de baile donde artistas de “El Cirk Cirk” de Rosario recibieron al público a puro ritmo y con música en vivo a cargo de djs. La propuesta performática fue coordinada por Candela Proust, artista Rafaelina, quien pensó la Fiesta de los 20 años como una oportunidad para invitar a toda la comunidad a vivir un festejo especial donde se pudiera interactuar en una situación de baile y diversión.



Producciones Artísticas de Rafaela

Los Laboratorios de Creación Escénica buscan incentivar la formación, producción y creación local, vinculando a los y las artistas de la ciudad con referentes de la escena nacional y que en su tercera edición ha contado con la inscripción de gran cantidad de artistas locales. Gustavo Mondino, Director Artístico del FTR destacó la importancia de mantener los laboratorios como programación del FTR ya que su continuidad depende en gran parte del interés del público local a quien está dirigido año tras año. En el marco de esta edición se presentaron cuatro producciones creadas en el marco de la quinta edición de FTR Produce: la performance e intervención urbana **Todo lo que está a mi lado**, propuesta del director Fernando Rubio que llegó a Rafaela con la participación de siete actrices locales, después de haberse presentado en escenarios de todo el mundo. En el Museo Histórico tuvo lugar la lectura performática de dramaturgia epistolar **La respuesta**, producción dirigida por Consuelo

Iturraspe en el marco del Laboratorio de Dramaturgia y en el Centro Recreativo Metropolitano se ofrecieron dos funciones de **En Peligro**, laboratorio de Jóvenes a cargo del actor Max Suen. El laboratorio de Teatro II, dirigido por el artista multidisciplinario y director teatral Toto Castiñeiras, reunió 19 integrantes que presentaron **Caza de Pájaros**, una comedia performática con una intertextualidad fuertemente marcada por la película “Los pájaros” de Alfred Hitchcock y la identidad de la comunidad rafaeline. Josefina Vega Fillón, artista rafaeline que participó del laboratorio nos compartió su experiencia : *“En lo personal hacía un tiempo que venía siguiendo a Toto y analizaba la idea de ir a formarme con él en Bs As, y cuando vi que iba a dirigir uno de los laboratorios ni lo dude, aproveché la tremenda chance, expresé todo lo que pude la experiencia. Me da mucha satisfacción ver la evolución en mis compañerxs y me da muchas emociones entender lo que crecí artísticamente en este proceso. “Caza de pájaros” tiene mucho contenido en su narrativa, tanto en lo verbal como en los movimientos, que me dan una manija bárbara de seguir encarnando a ese mirlo, esa mirla torpe y militante.”*



Rentera o la Primera cena

Esta obra escrita y dirigida por Nicolas Monutti en conjunto con la actriz Silvina Fernandez, clasificada dentro del género de la Comedia Negra por la forma en que los actores (Oscar Godoy, Nicolás Monutti y Gustavo Poggi) abordan su quehacer cotidiano a través de un cierto humor ácido que invita al público a reflexionar sobre problemáticas sociales creando un contraste inusual. En este caso, la trama se centra en tres trabajadores en condiciones de sobrevivencia y hambruna ,lo que los lleva a realizar acciones y elecciones que los coloca en el límite de lo que sería moralmente correcto o “digno”. Las funciones se realizaron en el Centro Cultural La Obra con una utilización del espacio muy bien delimitada tanto por la proximidad con el público que daba un efecto de intimidad como por el uso del espacio exterior (la calle) como parte de la realidad ficcional . En el marco de las rondas de prensa, Nicolas Monutti, director y actor de Rentera, afirmó ser “Hijo del Festival de Rafaela” ya que antes de dirigir participaba de los laboratorios de creación escénica, hecho que comprueba el crecimiento de los artistas locales junto con la consolidación de sus producciones artísticas. Esta obra fue ganadora del Concurso de Obras locales 2024 junto con **Una Canción Para Siempre** dirigida por Gustavo Mondino e interpretada por el Grupo La Máscara. Un grupo de amigos , integrantes de una banda de rock se reencuentran para recordar viejas épocas e intentar tocar nuevamente en un presente donde muchas cosas cambiaron. Entre sentimientos de nostalgia por ese pasado que los unía y un presente lleno de deseos y expectativas por sacar la banda adelante, nuevas formas de re-vincularse van apareciendo para develar las fragilidades y fortalezas del universo masculino, de la amistad como lugar de encuentro lleno de rituales.

Para toda la familia: el Festival y las vacaciones de invierno.

Como en cada festival, la programación incluyó propuestas dirigidas a toda la familia realizadas en distintas plazas y espacios al aire libre de la ciudad de manera gratuita aprovechando el periodo de receso invernal. Así pudo verse **Media vuelta, cambia, gira y sorprende**, divertida propuesta a cargo del dúo *CirKuelgue* de Hurlingham que llenó la plaza Padre Normando Conti en un día espectacularmente soleado. Por su parte, **Acrobacias en juego. Una nueva aventura**, de la mano de Circo Caravan de San Bernardo, volvió a Rafaela con este espectáculo de circo callejero que transformó la *Escuela N° 1247 “Centenario de Rafaela”* en una fiesta colorida con una puesta de circo tradicional y majestuoso en pleno receso invernal. A su vez, también se incluyeron las presentaciones de dos espectáculos en el Cine Belgrano: **El zorro, el labrador y el buen hombre (CABA)**, producción de títeres y teatro de objetos inspirada en una fábula conmovedora sobre la amistad y **Belgrano hace bandera y le sale de primera**, producción de Funes que, a partir de la obra de Adela Bosch, narra los momentos clave en la vida de Manuel Belgrano y su papel en la emancipación nacional. En tono lúdico y musical, recorre su vida, desde sus estudios en España hasta su liderazgo en el ejército patriota.

El teatro Lambe-lambe fue otra de las novedades y llegó de la mano la Compañía Alquimia Títeres con **El niño fantasma (Capitán Bermúdez)**, una tierna y breve historia contada en cinco minutos sobre la infancia que se presentó en el CCVM y en la Biblioteca Sarmiento. Por otra parte, este año se incluyó por primera vez teatro para las primeras infancias con **La guarida de los sentidos** de Eulàlia Ribera, Sergi Ots y Equipo Residencia FAER (Rosario

y Barcelona), experiencia sensorial que propone una instalación performática con una duración de 30 minutos para compartir con las infancias de 0 a 2 años, acompañadas por un adulto. Por último, el cierre de los espectáculos de plaza fue con la producción del Ministerio de Cultura de la Provincia de Santa Fe **Yo vi tu corazón**, inspirada en la obra de Fito Páez y situada en la Plaza 25 de Mayo donde una kermesse fue desplegada con juegos al ritmo de un espectáculo lleno de color.

Fulanos, alguien, algunos, nadie, ninguno (CABA)

La función de la Compañía La arena en el Cine Belgrano marcó la apertura del festival con un público transgeneracional que llenó la sala y quedó sorprendido con las emociones transmitidas de manera sugestiva y armónica mediante la resignificación del objeto escalera, puesto en servicio para generar mundos imaginarios y desjerarquizar la dimensión espacial del subir y bajar cotidiano. El funcionamiento grupal de la Compañía La Arena es destacable y está fuertemente afianzado por el dominio de la fusión entre acrobacia, danza y teatro. Los Fulanos son personajes anónimos, sin nombres ni clase social, cualquiera puede identificarse con ellos y con las experiencias que viven, generando una conexión profunda con la audiencia, ahí es donde reside la universalidad de esta propuesta, una presentación de la Lic. en Artes Escénicas de la UNSAM, con un elenco integrado por artistas graduados de la focalización en Artes Circenses bajo la dirección de Gerardo Hochman.

Ha muerto un puto (CABA)

En esta obra de Teatro documental/musical dirigido por Gustavo Tarrío, los textos de Carlos Correa, escritor argentino conocido por ser autor del primer relato homosexual de la literatura argentina, se presentan como una polifonía de voces del escritor distribuidas entre los intérpretes. La construcción del relato biográfico se compone a través de diferentes elementos teatrales como el devenir entre canciones y el texto, las imágenes proyectadas con referencias a Buenos Aires y los viajes en tren a la ciudad de La Plata que Correa realizaba con frecuencia. La ausencia de una figura principal que interpreta a Correa es lo que permite entender la obra como un repliegue para dimensionar y reflexionar sobre una mirada de la disidencia que comienza con nuestros antepasados y nos permite hablar sobre el presente. Todos los intérpretes están atravesados por la vida de Carlo Corres y esa historia que alguna vez no pudo ser contada hoy se convierte en una forma de resistencia.

Los Bienes Visibles (CABA)

Drama sonoro dirigido por Juan Pablo Gomez que forma parte de una trilogía que empezó con *"Un hueco"* y luego *"Prueba de error"*. Esta propuesta que cierra la trilogía trabaja los temas humanos y el contacto con el público, el cual se encuentra rodeando la escena. La función se realizó en el Centro Recreativo Metropolitano, donde la disposición escénica fue pensada para generar un espacio para la escucha y para poder reconocerse entre actores y espectadores a través de los diferentes estímulos que llegan desde la música y la trama; de un padre que envejece y sus dos hijos que lo cuidan. El objetivo: trabajar los temas humanos y el contacto con el público como en una especie de "misa de encuentro" a través de una historia emocional para escucharla y para escucharse desde el corazón.

Patti Smith (CABA)

La obra surge a partir de una investigación del director Patricio Abadi sobre la biografía ficcionada y toma la idea del velorio performativo como punto de partida para colocar el personaje de Patti Smith, interpretado por la actriz Ivana Zacharsky, en una circunstancia dentro del aquí y ahora y no dentro de un conflicto para generar una tensión, una pulsión. No se trata de una actuación repetitiva y lavada, en ese velorio performático ella canta, baila, se proyectan imágenes de su compañero, el artista plástico Robert Mapplethorpe, con una gran fuerza poética y con toda la impronta de una artista como es Patti Smith, considerada la madre del punk, cuya simbiosis artística se traduce en una forma de amor y amistad en esta performance poética.

Cae la noche tropical (CABA)

Octava y última novela del escritor argentino Manuel Puig, la historia transcurre en Río de Janeiro. Dos hermanas, Luci que allí recibe y Nidia que la visita, hacen del chisme un arte conmovedor. Interpretada por Ingrid Pericori, Leonor Manso, Carolina Tejeda y Eugenia Guerty, la obra atraviesa desde lo íntimo hasta lo social; la vejez, la Triple A, los mandatos sin edad y también los deseos. Leonor Manso fue quien interpretó a Antonia en la película *Boquitas Pintadas* dirigida por Leopoldo Torres Nilson y es allí donde tuvo la posibilidad de conocer personalmente a Manuel Puig, un escritor que sabe reflejar los sentimientos que todos hemos vivido. Todo ese amor entre ese vínculo de hermanas octogenarias con esa vecina, la necesidad de comunicarse, de poder estar acompañadas y de salir de la soledad es lo que nos invita a reflexionar sobre la vejez en formato de comedia. La adaptación escénica es de Santiago Loza y Pablo Messiez con dirección de Leonor Manso.

Muerde (CABA)

Este unipersonal interpretado por Luciano Cáceres, nos presenta la historia de René, un joven abandonado por sus padres y marginado por el entorno, lo que lo lleva a desarrollar una violencia autodestructiva y a perder el contacto con la realidad. Una puesta en escena minimalista con gran protagonismo de la iluminación y el sonido para sumergir al público en la desestabilización mental del protagonista, generando un drama potente y movilizante que reflexiona sobre la violencia, la exclusión y el lenguaje fallido. La pieza explora la violencia naturalizada y la forma en que se manifiesta con el tiempo, desdibujando la línea entre lo real y lo imaginado para el protagonista. La escenografía es simple, con un taller delimitado por un rectángulo de paredes, un banco de carpintero y aserrín en el suelo, elementos que, junto a la iluminación y el sonido, crean un ambiente claustrofóbico y potente. A lo largo de casi una hora, se puede conocer a un joven "diferente o atrasado para algunos del pueblo", a través de la comicidad, la ternura, la violencia y el sufrimiento. "Es una obra que invita a reflexionar –destacó Cáceres– y a ponerse en el lugar del otro. La obra le da voz a un ser que no sería protagonista de una historia. Es un tipo de personaje que si lo vemos, quizás cruzamos la calle. El teatro genera identificación, como un espejo. ¿Quién no ha sufrido un abandono o se ha sentido distinto?".

SERÉ (CABA)

Seré se constituye como un espectáculo que definitivamente queda en la memoria de los espectadores. Lautaro Delgado Tymruk y Sofía Brito muestran un talento excepcional para tocar nuestras fibras más íntimas con una obra de teatro documental que surge a partir del testimonio que dio Guillermo Fernández en 1985 durante el Juicio a las Juntas sobre su secuestro y fuga del centro clandestino de detención llamado Mansión Seré. El ventriloquismo es el concepto que atraviesa la obra con un actor en escena que imita la voz de Guillermo Fernández y por más que se nos intenta distanciar a través del desdoblamiento no podemos salir intocables con la crudeza de ese relato que ese cuerpo está transmitiendo con una belleza al mismo tiempo conmovedora. Al salir de la función, la entrega de un clavo es tan significativa que nos deja reflexionando entre otras cosas que, frente a tanta deshumanización, la salida siempre es colectiva.

Las Moiras (CABA)

Las Moiras es una obra de teatro de Tamara Tenenbaum, dirigida por Mariana Chaud, que reinterpreta el mito griego de las Moiras en el contexto del judaísmo ortodoxo argentino. La obra pone en diálogo el mito de las Moiras con la leyenda judía del *Dibuk*, a través de la historia de unas casamenteras rabinas que controlan los destinos matrimoniales, una joven que se rebela y es poseída por un espíritu, y el conflicto entre el deseo y las normas establecidas. Esta obra se estrenó en el Galpón de Guevara en el 2023 y cerró su ciclo de funciones en el FTR en el Centro Cultural La Máscara a sala llena y con un público que ovacionó el trabajo de las actrices Analía Couceyro, Luciana Mastromauro, Florencia Piterman, Fiamma Carranza Macchi quienes “dejaron todo en la cancha” o en el escenario en este caso. Es emocionante ver actrices disfrutando tanto en escena, cerrando un proceso con tanto placer y entrega en una actuación que les permite reírse de ellas mismas, jugar con todo eso que despiertan tanto en la platea como en la dinámica de estos personajes totalmente desbordados de un humor muy inteligente y provocador.

Mensajes a Pobladores Rurales (CABA)

Esta obra formó parte del FIBA 2024 e hizo dos temporadas en la Sala Cancha del CC Ricardo Rojas. El 2025 realizó funciones en Galpón Face y en el Centro de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En septiembre fue parte del Ciclo Federal de Teatro organizado por el MICA, en el C.C. Borges. El libro se presentó en 2023 en el Auditorio de Radio Nacional. Con dirección de Ana Laura Suarez Cassino, este concierto performático es un proyecto inspirado en los servicios radiales que funcionan en distintas zonas rurales de la Patagonia. Los intérpretes le ponen el cuerpo a estos mensajes para transformarlos en historias con expresiones, entonaciones y tiempos de cada diálogo que se roban el protagonismo en escena, logrando capturar algo de la vida y las costumbres de la gente que vive al margen de la ciudad. El espacio reducido, las luces tenues y la proximidad de los actores marca una fuerte intimidad con el público. El escenario parece casi una continuación en el espacio del espectador. Las historias son acompañadas con música en vivo y de elementos como sillas, micrófonos y otros objetos que entran y salen de escena.

Las Tres Hermanas (Córdoba)

La obra es una versión libre del texto homónimo de Anton Chéjov dirigida por David Picotto cuyo trabajo se destaca por la gran capacidad de entrelazar el cine y el teatro en una puesta fascinante que despliega ingeniosamente su material fílmico: una extensa tela transparente que cubre toda la frontalidad del escenario permite la recepción de proyecciones audiovisuales: imágenes de cine mudo, subtítulos que acompañan la acción de los personajes en escena segmentos de la historia clásica del cine. En segundo plano, los actores y su microcosmos escenográfico: la coordinación entre los actores y la sincronización de estos con los demás elementos de la obra emulan movimientos más propios del montaje fílmico que de la teatralidad viva. La tónica cromática que expresan los vestuarios y los objetos de época ayudan a sumergirnos en la Rusia de principios de siglo XX que Chéjov retrata en su historia. *Las tres hermanas* es contada a través de constantes representaciones estereotípicas de diversas manifestaciones de la cultura: el cine mudo de los años 20, los musicales norteamericanos, los films clásicos de los 50, el estilo indie del cine europeo de finales del siglo XX. En todas estas manifestaciones, que dinamizan la historia de Chéjov.

Ante (El Bolsón)

Teatro Casero es una compañía que tiene como sala una ex carpintería que alquilan en medio de un bosque en la comarca andina, por lo que el teatro que se produce allí comulga con el entorno, generando una comunión entre el hecho artístico y el espectador. Esa comunión genera una intimidad muy cercana que se diferencia de las obras de los grandes centros hegemónicos del país. Se trata de un teatro situado que produce sus propias poéticas a partir de las condiciones de producción propias.

La obra *Ante* es sobre el texto de Ivor Martinic, dramaturgo croata que escribe esta obra circunscrita en la guerra de Yugoslavia y nos habla sobre todos los traumas de posguerra algo que en la puesta dirigida por Guillermo Cacace se vuelven universales: traumas sociales que suceden en todos lados y que llevados al teatro funcionan como temas exorcizadores de todos los dolores que llevamos. Un momento singular de la familia atravesada por un trauma social que repercute en el espectador y eso es lo sanador del teatro, lo que se universaliza y genera empatía.

Flota. Rapsodia Santafesina (Santa Fé)

Esta obra de la Compañía Hasta las manos fue seleccionada para ser la Comedia Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral N° 20. En 2024 Ganadora de la Fiesta Provincial de Teatro de Santa Fe Noviembre 2024. Formó parte del ciclo "Escuela de Espectadores" coordinado por Jorge Dubatti y organizado por el Centro Cultural Provincial "Paco Urondo". El grupo Hasta las Manos es un colectivo titiritero conformado en 2007. Llevan casi quince años investigando el mundo del teatro de títeres y de las formas animadas. El grupo ha realizado una intensa investigación sobre el títere de guante, con diferentes maestros, siempre indagando sobre el oficio del quehacer titiritero y con el objetivo de revalorizarlo. Flota es una creación colectiva que tiene como eje principal la inundación que sufrió la ciudad de Santa Fé el 29 de abril de 2003. Con una amplitud de lenguaje escénico, la función en el Complejo cultural del Viejo Mercado conmocionó al público rafaelino por la belleza artística desplegada.

da para concientizar y reflexionar sobre las heridas aún abiertas de una tragedia que no debe ser olvidada y que repercute en otras tantas historias que se repiten en otras partes del país.

Dois (Rosario)

Pieza teatral de Mayra Sánchez y Miguel Bosco, con dirección de Matias Federico que experimenta la actuación desde la percepción y la afectividad como herramienta que construye el vínculo entre lxs intérpretes, quienes se desprenden de su lengua materna y elijen el portugués para correrse de una actuación basada en el texto y dar lugar así a una experiencia escénica anclada en la permanencia y el encuentro a través de las posibilidades del cuerpo.

Amanuenses (CABA)

Comedia física ingeniosa y original dirigida por Constanza Feldman con mucha referencia al eterno cine mudo, que nos hace reír de las desgracias y salir felices de la sala. Los amanuenses son empleados de oficina que nos invitan a reflexionar sobre una humanidad condenada al tic o la manía y cuya reducción a unos pocos rasgos esenciales no funciona aquí como intento de atrapar y escrachar sino de absorber el mundo en amplitud. Podríamos decir que la influencia de Buster Keaton aparece en esa concepción de mundo como suma de calamidades que lxs intérpretes afrontan con un sentido de humor grotesco y no resignado.

Como no podía ser de otra manera, el grupo Sutottos (CABA) coronó el cierre del Festival con la comedia **Feliz Día** en la sala del Cine Teatro Municipal Belgrano. Si hay algo que queda sellado en esta edición es el recorrido armónico y de gran experiencia del festival en estos 20 años con una producción que demuestra una mirada cada vez más clara del quehacer cultural y un crecimiento con un fuerte impacto en la comunidad local que se apropia cada vez más de las propuestas y vive cada edición con mucha entrega y pasión.

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 niñxs, 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](#)