

nografía fija, a otras donde se complejizan los cambios escenográficos.

Se trabaja o se estudia con obras de: Roberto Cossa, Nelly Fernández Tiscornia, George Shehade, George Bernard Shaw, Antón Chejov, William Shakespeare, Georg Büchner (Woyzeck) Bertold Brecht, entre otros.

Cada trabajo práctico, desde Escenografía I hasta Escenografía VI, se desarrolla en espacios reales, en teatros como: Regina - Andamio 90 - los teatros del Circuito Turístico Buenos Aires - Alvear - Sarmiento - Regio - sala Aurelio CasaCuberta- sala Martín Coronado –sala Cunill Cabanellas – Ateneo – y el maravilloso Teatro Colón – y en espacios no convencionales como el Centro Cultural Recoleta, en la sala Villa Villa.

Esta experiencia provee al alumno de herramientas específicas para su futuro. Cada uno concurre al espacio / teatro asignado, lo observa, toma cuanto detalle le sea útil e importante para diseñar su escenografía, y desarrolla todos estos pasos en un espacio real y concreto, ejercitando todos los caminos a tomar según las posibilidades que nos brinda la sala asignada y la teoría adquirida.

Se organizaron charlas y visitas con el escenógrafo y su obra en el mismo momento que están en cartelera o programando estarlo, ejemplo de esto son los siguientes: *Los Productores* y su escenógrafo Alberto Negrin en el Teatro Lola Membrives; *Cabaret* y su escenógrafo Jorge Ferrari en el Teatro Astral; *La opera Madam Butterfly* y su escenógrafo y profesor Juan Carlos Greco en el Luna Park; *El niño argentino* y su escenógrafo y profesor Héctor Calmet en el Teatro Regina.

En la obra *Un enemigo del pueblo* conocieron el escenario y presenciaron el espectáculo con sus cambios escenográficos – entre bambalinas –en la sala Martín Coronado del Complejo Teatral Buenos Aires; En *La profesión de la Sra. Warren* presenciaron el montaje escenográfico en el Teatro Alvear del CTBA, con el escenógrafo y profesor Héctor Calmet y un jefe técnico que explicó los estudios previos necesarios para este montaje, “corrigiendo” además los planos de desarrollo que habían realizado los alumnos.

Además, el coreógrafo Ricky Pashkus participó de una clase del taller de Escenografía VI, dándoles a los alumnos las pautas a seguir en la comedia musical *Calle42*, obra que dirigió, y que estaban desarrollando en la cursada.

Otra de las actividades que han realizado fue la visita a los talleres del CTBA en el Teatro San Martín con el profesor y jefe de Escenografía del mismo, Roberto Almada. Visitaron también el Teatro Argentino de la Ciudad de la Plata con su profesor, y Director técnico del Teatro, Juan Carlos Greco.

Estos trabajos, sumados a la experiencia directa que tiene el alumno al encarar las muestras realizadas en los años 2006 y 2007 que se llevaron a cabo en el Teatro Regio del CTBA, donde montaron una obra de teatro con actores, diseñaron y ejecutaron la puesta de luces, trabajando el espacio con los dispositivos escenotécnicos reales, han resultado muy importantes para el desarrollo de la creatividad del alumno, y los ha dispuesto para desarrollar su futura profesión con prácticas singulares.

Tomar contacto con la realidad, premisa que nos habíamos propuesto al programar y comenzar a desarrollar esta carrera, nos ha permitido lograr alcanzar gran parte

de los objetivos que nos habíamos trazado, cumpliendo con muchos de ellos plenamente.

Esta temática de desarrollo del curso de escenografía, vincula la formación universitaria con el campo profesional constantemente, por que como manifesté anteriormente, preparamos a los alumnos para que se desarrollen en espacios reales, que tengan contacto con los técnicos de los teatros, intentamos acercarlos todas las herramientas posibles, para que puedan desempeñarse en su profesión con todos los conocimientos y actualizaciones vigentes.

Teniendo presente el desafío de las cuestiones teóricas que están siempre presentes, se las acompaña por el desarrollo de trabajos prácticos, funcionando las primeras como el marco que respalda cada práctica y a las segundas como el contacto con lo externo, con la realidad, con lo que se verá plasmado.

Para desarrollarse en esta profesión donde cada obra, cada espacio, cada puesta en escena, cada director, son diferentes, el hoy alumno ya convertido profesional estará preparado para tomar los caminos de la creación, y lograr una misma obra con un director y espacio diferente.

Por eso dotamos y preparamos al alumno, para que pueda encarar, técnica y profesionalmente todas las propuestas que se le ofrecerán en el campo de la profesión. Otro de los fundamentos sumamente importantes y tenidos en cuenta en esta carrera, es que los profesores, sean y de hecho lo son, profesionales que estén transitando su carrera, transmitan y leguen sus valiosos conceptos teóricos y por sobre todo sus experiencias.

Nos queda luego de estos tres años de la carrera de Escenografía, un saldo positivo y un estudio (ya lo estamos haciendo) para optimizarla.

¿Qué es la crítica?

Lorena Cancela

En los últimos años distintas polémicas opusieron las películas que les gustan a los críticos a las que les gustan al público. Sin embargo la polarización (reduccionista y un tanto simplista) esconde otra cuestión: la casi ausencia en nuestro país de espacios para reflexionar y pensar qué es la crítica de cine y cuáles podrían ser algunas de sus funciones en los albores del nuevo siglo. En tanto continuidad de lo planteado en el Cuaderno de las Jornadas de Reflexión Académica anterior nos proponemos indagar no en quiénes o cómo son los críticos (con razón alguien dijo que es crítico de cine aquel que se define a sí mismo como tal) sino en lo que, quizás, la crítica debería hacer.

En este sentido, ¿Por qué generalmente los realizadores se enojan cuando una crítica habla mal de su película? O, ¿Por qué la hacen ellos mismos circular cuando ésta se expresa favorablemente? ¿Será cierto que en la Argentina una ‘mala’ crítica determina la cantidad de espectadores? Pero, ¿Cuáles son los parámetros a partir de los cuales un crítico emite juicios? La crítica, ¿s objetiva? ¿Es conveniente que el crítico evalúe teniendo como referencia solo su gusto?

Voy a responder a cada una de estas preguntas empezando por el final. En principio, soy de las que cree que el gusto del crítico podría quedar, de una u otra manera, suspendido al momento de escribir o hablar de una película. Esto no es lo mismo que decir que el crítico deje de gustar o no gustar de las películas, ni tampoco que haga crítica 'objetiva'. Mejor, el crítico debería poder hablar de aspectos que, de una u otra manera, estén más allá de sus primeras impresiones con respecto a los *films*.

¿Por qué sería preferible expresarse más allá del gusto personal? Porque se podrían evitar los lugares comunes de la crítica como, por ejemplo, las valoraciones del tipo "esta película es linda o fea" Adjetivos que, en definitiva, no aportan nada a la cultura filmica y dicen más del estado actual del campo intelectual que del cine mismo. Con otras palabras, si el crítico emite juicios teniendo como referencia solo su gusto partimos de un implícito por el cual éste ha formado una suerte de "sensibilidad" que lo habilita a evaluar las películas y luego comunicar su gusto o disgusto por las mismas desde una suerte de infra-mundo donde puede apreciar más y mejor que el resto de los mortales.

Me pregunto, un *sommelier*: ¿Gusta de igual manera de todos los vinos que prueba? No creo, sin embargo se esmera por decir de esa copa en particular algo que vaya un poco más allá del "me gustó, no me gustó." Evidentemente, el crítico tiene que poder decir a mí me gustó o no me gustó esta película (y el mundo sería un poco mejor si las frases del tipo "esas películas que te gustan a vos" se erradicaran) pero no limitar su reflexión a ese juego.

Aunque el tema de la objetividad de la crítica es también un mito. El crítico no puede ser objetivo pues al igual que las películas no son objetivas (ni las industriales, ni las artesanales: no fueron hechas por nadie), las críticas tampoco lo son porque las lleva adelante un sujeto (individual/colectivo). Por un lado, la 'objetividad' es más una ilusión del lector/espectador que de quien/quienes producen. Por otro lado (y aquí sí voy a concentrarme solamente en reflexionar sobre la escritura) aún cuando el crítico produzca creyendo que ha dicho la verdad y solamente la verdad con respecto a una película (otra de las acepciones de la palabra 'objetivo') siempre hay algo que no va a controlar del todo y es su propia neurosis, sus propios deseos y pulsiones, sus represiones. Sumados estos aspectos, de manera involuntaria la mayoría de las veces, se diseminarán a lo largo de su escrito. Sobre esto voy a volver unos párrafos más abajo.

Pero volvamos al primer punto y pensemos en lo que se conoce como 'transparencia filmica': un estilo cinematográfico que genera un efecto de verosimilitud tal por el cual el espectador cree que lo que está viendo no fue contado por nadie. Y más allá que frecuentemente quien 'hace' la película en todas sus partes no es exactamente quien nosotros reconocemos como el hacedor de la película o por motivos contextuales (en la Argentina generalmente es el director el que habla del proyecto) o de tipo cognitivo/perceptivo (dependiendo de nuestros saberes identificamos y le adjudicamos tal o cual cosa a una entidad), es cierto que detrás de toda construcción hay alguien.

Entonces, como hay estándares para hacer *films* también

los hay para hacer cierto tipo de crítica y eso puede darnos la impresión de que determinado texto no haya sido producido por ninguna persona. Esa es la 'objetividad' propia de los diarios: un formato que permite unas cosas, no otras, de allí el concepto de Bordwell de 'límites de la institución'. Y lo que dijimos con respecto a las películas sería extensible para con este tipo de textos que algunas veces son conjuntamente creados por otras personas como los editores, los diagramadores, los diseñadores.

Entonces, ¿Son objetivas (en el sentido que dicen completamente la verdad) las críticas que leemos en la revistas de cine, en los sitios especializados? ¿Las críticas donde hay un autor, alguien que vehemente dice "yo"? No exactamente, aunque en este tipo de textos se ponen en juego asuntos más personales.

Me he manifestado a favor del uso de la primera persona más animada por romper cierta convención (de la mencionada objetividad, verbigracia) que por la convicción de que cada vez que digo "yo" esté diciendo una verdad absoluta sobre lo que me pasó con tal o cual película. En todo caso, si ese "yo" esboza una certeza es la de mi psiquis en ese momento: ni un dogma, ni una interpretación atemporal o absoluta y que "yo" tampoco puedo controlar del todo. En este sentido es que a mí me resulta saber como funciona algo de mi psiquis, de mi neurosis para escribir.

Me parece que es el proceso de escribir bajo cierta co-yuntura (ésta: la de estar sentada en una mañana de primavera en Buenos Aires frente a una máquina que no tiene más espacio en su disco rígido, motivada por escribir sobre estas cuestiones sin que sepa exactamente dónde van a ir estas palabras, ni siquiera si van a poder circular o no) la que me hace creer que estoy siendo completamente auténtica, la que me genera esta suerte de engaño ideal. Engaño el cual, por otro lado, se sostuvo la 'política de los autores' cuando creyó que el *film* era la mirada unívoca y organizada de un director. Recordemos que fue el mismo Bazin quien llamaba la atención a sus discípulos a propósito del contexto y de que una obra es siempre más que su creador. Esto último se comprueba fácilmente cuando salimos de ver una película acompañados y contrastamos visiones: solo en contadas ocasiones dos personas ven o reparan en lo mismo.

La anécdota generalmente ilustra. Tiempo atrás en Lima pude ver *Mariposa Negra* de Francisco Lombardi (2006), contrariamente a algunos de mis colegas peruanos a mí me interesó por su articulación entre la mujer inocente y buena novia (propia de cierta parte del imaginario Latinoamericano) y su mutación en *femme fatale* que no cede en su deseo de vengar la muerte de su amado. También por el tratamiento del encuadre y la luminosidad que le otorgaban a la imagen cierto aire retro el cual más tarde interpreté como puro engaño óptico (la lucidez del *film* radica en dar cuenta de esto último) porque *Mariposa Negra* habla de ciertos aspectos de la sociedad peruana contemporánea. Sin embargo, mis colegas peruanos insistían en que la película estaba pasada de moda y yo - que en una noche de mi estadía allí vi una escena casi exacta de la película, pero en la realidad - les retrucaba que no, que la película era muy

actual ¿Acaso nos volvimos locos de uno u otro lado? ¿Acaso yo tengo la razón por sobre ellos?

No me parece, entiendo que lo que podemos y no podemos ver responde más a nuestras posibilidades de hacer relaciones simbólicas en un contexto que a cuestiones de objetividad. Siendo así, llegamos a una primera definición de la crítica de cine en su expresión escrita: una instantánea de una psiquis en un momento y lugar particular.

Quizás el lector en este momento se esté preguntando: entonces si la crítica es perenne, no objetiva, ominosa ¿Para qué sirve la crítica?

Mucho se ha hablado con respecto a la nulidad de la crítica, pero generalmente desde un sesgo negativo. Sin embargo, es esa característica de la crítica la que para mí la hace interesante. Preguntar para qué sirve una crítica es como preguntar para qué sirve una pintura, una novela o una película (y esquivo indagar en las otras funciones de esas expresiones como la denuncia, la de ser vehículo de una información alternativa). Preguntar para qué sirve la crítica es buscarle un sesgo utilitario a la crítica, un para qué.

Me tienta decir que la crítica no sirve para nada, excepto para algunas cosas: para hacernos comprender un poco más el cine, su estética y su historia, para transformar de una u otra manera nuestra mirada, para acercarnos a determinadas películas que sería difícil conocer a través de la ley de oferta y demanda. Incluso si la crítica sirviera para que las personas compartan su neurosis, o diera cuenta de lo que significa habitar este mundo convulsionado, también habría ganado una batalla. Y en un momento como el actual donde muchos aspectos están, de una u otra manera, regidos solos por variables económicas que la crítica aspire a todo aquello es más que valorable.

¿Qué parámetros toma la crítica para hablar de una película? Todos los que le ayuden a pensar la relación de esa película con el cine a lo largo y lo ancho. Por ejemplo, qué tipo de montaje tiene el *film* y por qué, cómo construye el espacio, qué planos predominan, cómo es el final de esa película con relación a otro final, ¿Apela a un verosímil realista? ¿No? ¿Trabaja con los géneros?, etc. Hay que decir que la crítica no solamente tiene que dar cuenta de la historia de la película, ni de lo que pasa con los actores.

Todo nos acerca al tema de la crítica y la afluencia del público a las salas. Personalmente, entiendo que las razones por las cuales éste va a las salas son difíciles de esclarecer. Ahora si la persona que trabaja en un medio es un lobista solo podemos afirmarlo investigándolo. Lo mismo vale para las presunciones conspirativas como las que sostienen que determinado grupo apoya ciertos *films* y otros no. Y aún cuando se investigara y concluyera positivamente sobre esas cuestiones, insisto con que esas verdades dirían más del lobby y la publicidad contemporánea que de la crítica o los críticos.

Esto nos lleva al comienzo de esta disquisición y el enojo del realizador. Es cierto que es placentero y (genera una suerte de gratitud) leer o escuchar sobre la producción propia y más cuando sentimos que quien se expresa, de una u otra manera, ha comprendido algo de nosotros. Sin embargo, no habría que tentarse de adular al

crítico cuando habla bien de, en este caso, una película o denostarlo (a veces insultarlo) cuando no lo hace.

El Truffaut cineasta lo expresó con claridad: "En lo más íntimo, ningún artista llega a aceptar la función de la crítica. Al comienzo, no le preocupa, probablemente porque la crítica es, a la vez útil y más indulgente con los principiantes. Después, con el tiempo, el artista y el crítico se consolidan en sus papeles respectivos, quizás llegan a conocerse personalmente y, bien pronto, se miran (...) como el perro y el gato. (...) Me parecería valiente un artista que, sin insultar a la crítica, la rechazara en el momento en el que le es totalmente favorable. Sería una opción de principio bien neta, que daría lugar a una situación de luminosa claridad, y por tanto podría esperar los ataques sin replicar, ni tratar de entablar polémica. En vez de eso contemplamos de continuo la triste situación de artistas a quienes no les parece necesario protestar hasta el día que son atacados. La mala fe, si hay mala fe, no está pues de un solo lado."

Claro que la crítica no es solo escribir o hablar. Además están las actividades que le competen o que ésta hace suyas con entusiasmo - más concretas si se quiere, más verificable - como la programación, la organización de eventos, la asistencia a festivales, la difusión de materiales a los que no se les está prestando atención, la restauración y la enseñanza. Es cierto que esto podría interesarle también a los realizadores, mas a lo largo de mi vida profesional y personal y de mi trato casi por partes iguales de críticos y cineastas, generalmente encontré a los primeros más preocupados por ese tipo de asuntos que a los últimos.

Al crítico le interesa el cine desde un lugar distinto que al del cineasta.

Comercialización de turismo religioso

Santiago Cano

El sólo hecho de pensar que asistir a la audiencia Papal en el Vaticano, requiere de una reserva de lugar con meses de anticipación, permitirá entender que ciertos hechos religiosos, tienen su corriente turística propia, independientemente de la íntima religión de pertenencia de los participantes.

Organizar una peregrinación a Tierra Santa, un viaje espiritual a la India, la visita a un templo, santuario, restos arqueológicos de arquitectura religiosa o, para recorrer sitios sagrados, implica: conocimiento, investigación, contactos, dedicación, inversión de tiempo y dinero. En definitiva, una gestión profesional que genera resultados económicos para todos los prestadores de servicios del circuito turístico, incluidos los actores locales del sitio visitado que participan, directa o indirectamente en el mismo.

Todo evento religioso que moviliza o atrae a personas / turistas de diferentes lugares, genera divisas y reactiva la economía local.

El cobro de aranceles de ingreso a templos o museos religiosos, alojamiento de peregrinos en colegios o monasterios, contribuyen al mantenimiento de la estructura edilicia y, al pago de servicios elementales como el