

que “el enjuiciamiento de lo que es factible, apropiado o efectivo en la comunicación visual se ha abandonado a favor de definiciones amorfas del gusto o de la evaluación subjetiva y autorreflexiva del emisor...”¹

Sin olvidar la importancia de los condicionamientos culturales que generan un profundo control sobre nuestra manera de ver, los docentes debemos presentar aquellos ítems medianamente inmutables que al ser estudiados y analizados por los jóvenes pueden ser de gran ayuda a la hora de enfrentarse a las imágenes.

Es común que la educación visual se confunda con la enseñanza de conocimientos y técnicas superfluas, sin prestarle atención al receptor, que es en última instancia el joven espectador que ansía abordar la imagen portando herramientas suficientes para entender y gozar de sus mensajes.

Tomando algunos conceptos desarrollados por Arnheim es posible reflexionar sobre la importancia de lo visual en la transmisión del conocimiento. Para él, los sentidos permiten entender la realidad externa, pero no como meros instrumentos mecánicos, sino como instancias activas de la percepción, como puentes del pensamiento visual. La mente se enriquece mediante las percepciones sensoriales, que sirven para crear conocimiento.

Frente a todos estos conceptos, queda claro que la función de cualquier lenguaje es expresarse y comprender lo que a través de él se transmite, de modo que una educación que pretenda el desarrollo del lenguaje visual, debe contemplar al ser humano y su entorno, enfatizando su doble rol de receptor y emisor de mensajes visuales, y fundamentalmente ocuparse de desarrollar el saber ver (capacidad de recibir) y el saber hacer (capacidad de emitir).

¿Y qué hay de la expresión artística?, instrumento principal en la dinámica de la percepción y el mensaje visual. Cada obra de arte parte de fenómenos visuales tales como la forma, el color, la luz, la profundidad espacial y el movimiento en pos de un significado que debe ser decodificado por el espectador. Toda forma visual tiene una capacidad para informar al observador respecto de sí mismo y su propio mundo, así como sobre otros lugares y tiempos. Pero también es cierto, como dice Berger, que toda imagen denota un modo de ver, tanto por parte del que la hace, como a través de la percepción de quien la recibe. Por eso, lo que sabemos y creemos afecta al modo en que vemos las cosas. El ejemplo más claro que presenta Berger es la postura que tomamos frente a una imagen catalogada como “obra de arte”, la cual se convierte ante nuestros ojos como un paradigma de belleza, gusto y verdad. Es importante ser concientes desde qué lugar aceptamos las imágenes, y de que manera nos condicionan ciertas reglas y parámetros. Para esto es fundamental reflexionar sobre el lenguaje visual, sobre el método visual concreto y sobre los mecanismos de manejos de poder que se generan a partir de estas imágenes. Tomar cada imagen como una apropiación de la realidad o como una mirada cultural que demuestra cierto poder en la transmisión de ideologías, es una forma de quebrar la ingenuidad y la ignorancia. Y es el trabajo del docente el tener la capacidad para despertar la crítica en el alumno.

Nuestro mundo se estructura a partir de imágenes, y nuestra forma más inmediata para percibir lo que nos

rodea es el visual. Se trata de una invasión continua a nuestra retina que nos hace entender, enriquecer, valorar y amar todo lo que siempre está pasando frente a nuestros ojos ¿No resulta fascinante poder decodificar y analizar sus múltiples sentidos, iluminando la estructura visual y sus implicancias?

Notas

¹ Dondis, Dondo. (1976). *La sintaxis de la imagen Introducción al alfabeto visual*. Barelona: G. Gilli, p.23

Seminarios de autor: Escena Creativa. Una indagación en las tendencias del espectáculo

Andrea Pontoriero

Los Seminarios de Autor Escena Creativa nacieron en 2005 como una forma de acompañar en la especialización académica las carreras de Diseño de Espectáculos y de Dirección Teatral de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Constituyen una actividad extracurricular en donde se insertan los alumnos de las carreras de espectáculos y la comunidad artística en general. Se plantean como una forma de acercar los profesionales que marcan tendencia en la práctica escénica actual a los jóvenes y a las personas que desarrollan actividades artísticas. El objetivo de los cursos es trabajar con casos testigos de experiencias y problemáticas concretas que se suscitan en el diseño de un espectáculo y ahondar en las distintas estrategias que, desde su praxis, estos realizadores han encontrado para elaborar sus trabajos artísticos.

Como criterio general en la convocatoria de profesionales, se ha utilizado el traer a personalidades de mucha trascendencia y reconocimiento en el sistema teatral actual, ya sea desde las instancias académicas de legitimación, la crítica universitaria o mediática, la convocatoria de público o la popularidad, tratando de obtener una variedad en la oferta de cursos en donde estén contempladas las distintas instancias en el proceso de elaboración de un espectáculo. Como hemos desarrollado en un artículo anterior, en los años anteriores nos han acompañado: Javier Daulte, Ricky Pashkus, Mauricio Wainrot, Alicia Zanca, Héctor Calmet, Hugo Midón, Rubén Szuchmacher, Luciano Suardi, Oriá Puppo, Carlos Palacios, Beatriz Di Benedetto, Alfredo Alcón, Laura Yusem, Luis Agustoni, Roberto Traferri, Gonzalo Córdova, Eli Sirlin, Gerardo Hochman, Emilio García Wehbi, Gustavo Schraier, Betty Gambartes, Lorenzo Quinteros, Vivi Tellas, Norberto Laino, Mini Zuccheri y Mauricio Kartun, entre otros.

En abril de 2007 hemos reanudado el ciclo abriendo Escena Creativa 5 con el Seminario de Alejandro Tantanian *Una indagación del Texto/De lo espiritual en el Arte* donde se analizó la escritura dramática como espectáculo de otras disciplinas. Se planteó un acercamiento a la génesis del texto, los procedimientos de sondeo personal para la construcción de la obra y el pasaje del texto a la escena desde los conceptos de traducción o versión. Durante el mes de mayo presentaron Héctor Calmet y

José María Paolantonio *Escenografía en megaeventos*. Los profesionales nos acercaron a la gestión y organización de un megaevento. Paolantonio planteó que lo esencial es estar siempre preparado para lo inesperado y ser creativo en las soluciones a los clientes. Calmet abordó la problemática del diseño escenográfico para los espectáculos al aire libre como los realizados en la Avenida 9 de Julio en la presentación de Julio Bocca y la Orquesta Filarmónica. Expuso la exhaustiva planificación que estos espectáculos demandaron por su complejidad en el armado y desarrollo debido a la gran convocatoria de público.

Por su parte Omar Pacheco en el seminario *El discurso de la dramaturgia del actor* planteó la necesidad de abordar la actuación y la puesta en escena desde otras perspectivas que no sean las *stasnilavkianas*. Para el director es necesario rescatar y revalorizar la corporalidad como fuente de expresividad. Partió de la idea de actor como creador y no como reproductor y trabajó con los asistentes una ejercitación destinada a conectarse con las sensaciones, los sentidos y los sentimientos primarios. En el mes de Junio Ana Alvarado presentó el seminario *Teatro de objetos: Sistema poético para la interpretación y la puesta en escena*. La realizadora trabajó desde su trayectoria y experiencia personal en el grupo El Periférico de Objetos aportando su mirada sobre el teatro objeto. Desde una modalidad teórica – práctica, Alvarado abordó los conceptos de disociación, unidad, la organización, manipulación, cuerpo y objeto para explorar una estética de cruce en donde todos estos conceptos entran en contacto. Los asistentes transitaron por una serie de ejercicios prácticos que les permitió generar una mini puesta que fue evaluada desde la mirada del seminario. En *El signo personal. El creador y su obra*, José María Muscarí partió de tres ejes: el signo, el creador y la obra. El director definió su propio signo personal. “Yo estoy en el borde porque tuve una formación muy clásica y me di cuenta que eso no es lo que yo quería hacer”. Se trabajó con los asistentes en una ejercitación en donde cada uno exploraba sobre su propio signo personal, su sello, su identidad entendiendo al creador como alguien que trabaja sobre el imaginario. “Las metáforas sobre las relaciones humanas nunca serán demodé”. “La poética se construye sola por la sedimentación de los signos” fueron algunas de las ideas elaboradas a partir del trabajo del curso.

En septiembre de 2007 hemos reanudado el Ciclo con Escena Creativa 6.

El primer seminario estuvo a cargo de Santiago Doria con *El proceso creativo de la puesta en escena*. Doria focalizó su trabajo en destacar el rol del director no solamente como creativo sino también como organizador del equipo. En este sentido marcó distintas etapas en el proceso de creación de un espectáculo desde las modalidades en que se encuentra un texto dramático con un director escénico y cómo se comienza a generar el proyecto a través de la convocatoria de actores y el proceso de ensayos.

En esta etapa, sería imprescindible que el director además de desarrollar su creatividad organice el trabajo y el proyecto: “Un director con mucha creatividad que no tiene sentido de la organización puede tirar un espectáculo

por la borda. El director, como diría Peter Brook, es un provocador, provoca para que las cosas sucedan y al mismo tiempo debe tener un sentido de paternidad, debe ser contenedor”. Otras de las cuestiones que se plantearon como imprescindibles en el armado de un espectáculo es el trabajo con el equipo creativo que, según Doria, debe ser paralelo al trabajo con los actores. Respecto a su metodología de trabajo con los actores, Doria divide la obra en módulos que trabaja uno a uno pero en forma “absoluta”, la idea es realizar un “borrador” en bruto de toda la pieza para que el actor tenga “la idea de “totalidad” y una vez logrado esto trabaja nuevamente los módulos dándole la forma definitiva”. Paralelamente, en los ensayos se van incorporando los elementos que aporta el equipo creativo hasta llegar a la luz y el sonido y finalmente al público: “Hay dos elementos fundamentales en el teatro que son el actor y el público”, Santiago Doria ubica al director como “el primer público”, el primer espectador de un espectáculo y por lo tanto es quien se hace cargo de lo que el público va a ver. “El teatro es un pasaje, un puente de imaginación a imaginación”. El espectador cuando saca su entrada viene dispuesto al juego “Desdichado aquel que no sabe no ver los hilos de la marioneta”.

Se invitó a los alumnos a asistir a una función de *La tentación* de Pacho O'Donnell (Santiago Doria: Teatro Payró, 2007) y se aplicaron los conceptos de puesta trabajados sobre esa experiencia en concreto.

Daniel Suárez Marzal comenzó su seminario planteando que elegimos el nombre *El teatro es musical* como una especie de provocación: “Mirando un poco más allá de nuestras narices podemos encontrar o explicar algunas cuestiones de nuestro teatro”. En Oriente la música nunca se separó del teatro, en cambio en Occidente, desde muy temprano, se abre una brecha: el teatro ritual por un lado y el profano por el otro. El teatro Occidental se ha desacralizado y se ha separado de la música. Se ha pasado al teatro de las ideas, de la política y sólo algunas veces se recupera este camino de la música: la ópera, el teatro de cabaret alemán, por ejemplo y luego, aparece con la comedia musical americana donde el teatro vuelve a encontrarse con su media parte. Sin embargo Suárez Marzal considera que hay formas intermedias: el verso que plantea elementos rítmicos y se manifiesta en España, en Inglaterra, en Francia y en Italia en una vertiente más popular con Goldoni.

Suárez Marzal se apoya en Gordon Craig para decir “el teatro es un arte imperfecto, no acabado, es efímero, se nos va de las manos, sólo ocurre en unos instantes, entonces se necesita que alguien esté actuando y de otro que mire. Rilke se pregunta ¿Para qué estaría el arte si con la vida alcanzase? Él piensa que se ha inclinado la balanza hacia el teatro como realidad y que este es un peligroso camino, porque si cada uno quiere mostrarse se produce un vaciamiento: “el gran hermano”: todos queremos actuar y el “gran hermano” es ese lugar en donde todos podemos actuar. A diferencia de occidente, hay teatros donde no se ha perdido el ritual: Birmania, Indonesia. Sin embargo el ritual no estaría del todo perdido en Occidente: Peter Brook ensaya la primera escena diez veces más que el resto de la obra. “El primer minuto es el momento en donde viene esa mano desde el esce-

nario y te capta la conciencia, es el momento en donde se entra al ritual”

Hasta el momento en la Coordinación de los seminarios no habíamos abordado el tema del sonido y la música en el espectáculo. Es por este motivo que convocamos cuatro músicos con diferentes estéticas y prácticas en el espectáculo para que trabajaran *El diseño sonoro. Una aproximación a la música en el espectáculo*

Abrió el ciclo Carmen Baliero quien planteó hacer un acercamiento a los mecanismos de la composición. Partió de la idea de que la música en el teatro es funcional y, en general “sobra”, sólo es necesaria cuando es inevitable y la línea que divide estos dos polos es muy maleable. Algunas veces la música no funciona fuera de su contexto, esto quiere decir que es funcional y que el eje es otro. Una de las premisas que se plantea en el trabajo musical de un espectáculo es no diferenciar la música del espacio. “La música mía está adentro, está en las calles, está donde emiten los actores”. A veces se divide la música de la sonorización, Baliero plantea que esto es un error porque la sonorización también tiene un criterio musical. El criterio del ruido es para ella fundamental. Su propuesta es trabajar con el sonido crudo. El sonido es físico, envuelve, pega en el cuerpo. “Cuando una hace música para teatro está condicionada”. Es importante la palabra y el actor, ¿Cómo frasea? ¿Qué instrumentos usa? ¿Cómo responde? A veces la musicalidad de la palabra no necesita música, hay que tener en cuenta la expresión, la forma, la intención y el tono.

Ernesto Jodos, tiene la particularidad de haber trabajado con una misma directora, Alicia Zanca, en diferentes proyectos. Relató las distintas aproximaciones conceptuales que realizó en los espectáculos donde trabajó. En la versión de *El zoo de cristal* de Tennessee Williams (Zanca: Teatro Alvear, 2003). La concepción musical consistía en la improvisación y la música en vivo. El actor improvisaba sin cambiar una palabra del texto y el músico con un poco más de libertad: “Aprendí qué significa ayudar a un texto”. En *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare (Zanca, Teatro Regio: 2003, 2004). Hay una problemática en la música de teatro que a veces está muy influenciada por la música en el cine y esto trae la dificultad del manejo de los volúmenes, de los ritmos. Se pide la música para tapar ruidos y hacer funcionar los tiempos muertos. “Para mí no va música nunca, siempre me parece que está de más”.

En *sueño de una noche de verano* de W. Shakespeare (Zanca: TMGSM, 2005) se introdujo el tema de componer canciones, había que ponerle música al texto que tenía una métrica muy cuadrada y trabajar con actores cantantes para que las hicieran propias, como se trataba de actores que no poseían un gran caudal de voz debieron utilizar micrófonos inalámbricos, lo cual generaba nuevos problemas técnicos.

En *Arlequino servidor de dos patronos* de Carlo Goldoni, (Zanca: Teatro de la Ribera 2007) tomó la decisión de que los músicos toquen en el escenario que está iluminado todo el tiempo. También tocan los actores, “no importa si está bien o mal tocado el instrumento, funciona porque está sucediendo ahí”. “Logré conjugar mi idea improvisatoria de las cosas y la repetición del teatro, el juego es eso, como hacerlo nuevo sin cambiarlo”

Carlos Gianni abrió su clase preguntándose ¿Para qué, qué quiero comunicar, cómo se hace música en un espectáculo? Muchas veces la música en el espectáculo está asociada a las emociones ¿Para qué agregar este “plus” de emocionalidad a lo que se está contando? A veces hay motivos más espurios para la música, por ejemplo cuando un espectáculo se torna aburrido, cuando hay baches. Pero lo que le interesa trabajar a Gianni es la música que cuenta junto con el texto. En la comedia musical, el actor canta el concepto, y muchas veces la música está comentando algo que ya sucedió: reitera lo que ya sucedió con otro lenguaje. Se trabajó con un ejemplo de un espectáculo realizado con Hugo Midón en donde se partió de un film de *El gordo y el flaco* para trabajar la interacción de la música, el texto fílmico y el texto teatral. Luego los asistentes al seminario trabajaron junto a Carlos Gianni para armar una estructura musical acompañados por el teclado de Gianni. Compusieron una letra y una coreografía basada en la misma, otorgándole al seminario una impronta teórico práctica, en donde los conceptos fueron elaborados a partir del movimiento y la musicalidad de la palabra hablada y cantada.

Luis María Serra también planteó la problemática de que hay directores que pretenden utilizar la música en el teatro como si fuera una película. “No es desdeñable ninguna música, el tema es para qué se la utiliza”. Hay algunos ejemplos de teatro en donde se ve cómo la música es necesaria. En el caso particular de Serra, cuando debe trabajar para teatro, asiste a los ensayos para poder captar cómo hablan los actores, sus registros, cómo dicen el texto y de este modo entrar en código con ellos. “En el teatro, la música está incidiendo sobre lo que los actores están actuando. Es más suave porque en teatro se trabaja con sonido hablado, normal, sin micrófono y la música no tiene que molestar. En el teatro y en el cine la utilización de la música es muy diferente porque en el cine los tiempos son exactos y en el teatro no”.

Se trabajó sobre ejemplos cinematográficos: *Juan Moreira* (Leonardo Favio: 1973) En este film se ve como en el momento de “Ven muerte”, la música y las imágenes logran una síntesis conceptual de lo que es la película. En *Fútbol argentino* (1990), el final está concebido a partir de la idea de que el tema tenía que salir del propio fútbol, entonces Serra comienza con la simpleza de un canto de cancha, pasa a un candombe y las resoluciones musicales dan la sensación de que ayudan a que se logren los goles. En este ejemplo se ve cómo hay una estructura que ayuda a que funcionen las imágenes. Los músicos tienen que tener conciencia de que la música está al servicio del film, hay un momento en que aparece un locutor y la música queda en un segundo plano y “debe ser así, debe acompañar al film”. En *Camila* (María Luisa Bemberg: 1984) se apreció el trabajo sobre las sensaciones que generan los personajes de Susú Pecoraro e Imanol Arias en el momento de la ejecución. La problemática de esa escena era la música diegética dada por los tambores de fusilamiento que se combinaban con la música compuesta por Serra, entonces hay dos ritmos que se superponen. Para trabajar la música de teatro, en *Un guapo del 900* de Samuel Eichelbaum (Gené: 1997) se partió de la concepción del director sobre la primera escena donde se encuentran los personajes construyendo un edificio y el

tema musical parte de los martillazos y se ordena hasta crear una música moderna. Se escuchó también la banda sonora que Serra realizó para *Ana y Haroldo* de Alfredo Zemba en donde Carolina Fal que no es cantante, canta los textos de Ana Frank, el criterio en esta elección se sustenta en que es preferible que esos textos sean cantados por la actriz porque lleva el personaje adentro y lo que interesa en ese caso es la expresión.

Los asistentes al curso remarcaron la riqueza de la experiencia de transitar las clases con cuatro exponentes tan distintos y con concepciones y posturas tan diferentes de la construcción del espectáculo.

Roberto Castro en el seminario *¿Qué es actuar?* planteó el cambio que se produjo en la dramaturgia en los últimos años, incluso cómo surgió una dramaturgia de la creación colectiva, de la experimentación, se va realizando a partir del trabajo de los actores, en donde ya se concibe el texto, el guión con una idea de puesta en escena.

En su opinión, en la actualidad hay un mecanismo de vaudeville mezclado con *sitcom* como si se estuviera en un programa televisivo: se sugieren varias situaciones paralelas rematadas al final del capítulo. Hay una fragmentación, una no tolerancia a ver el desarrollo de una situación, esto sucede en la televisión, en internet, entonces se pregunta: ¿Cómo se posicionan el teatro y la actuación en esta situación?

Se elaboró grupalmente la idea de que la actuación sería un juego como cuando uno era niño: es absolutamente creíble y a su vez se tiene la conciencia de que es una ficción. El problema sería ¿Cómo se pasa de ese juego infantil a ser un actor adulto? Uno tiene que descubrir el instrumento: ¿Qué soy yo?, si este instrumento que soy yo suena, y luego adquirir elementos técnicos. “Este juego de la actuación tendría que ver con el verosímil y la ficción, conocer las reglas del juego, respetarlas, desde un lugar de adultos y con un objetivo artístico: con una responsabilidad”.

Castro se propuso trabajar el concepto de “espacio escénico”. Se plantearon consignas y los estudiantes propusieron en la práctica, acciones para modificar el espacio escénico. Los conceptos fueron trabajados a partir de la participación activa de los asistentes al seminario y de la posterior reflexión sobre el hecho escénico producido por los mismos. “La problemática del actor radica en cómo “ocupar el espacio escénico, este no se ocupa haciendo algo por hacerlo”. Castro pasó a problematizar el concepto de “cuarta pared” como sensación de que el público no puede intervenir en la escena. Él entiende el concepto de “cuarta pared” no como algo privativo del teatro a la italiana sino como la separación del espacio escénico del espacio del espectador.

Sergio Renán en *La actualidad de los clásicos* trabajó la idea de los mecanismos por los cuáles un texto se transforma en clásico, el porqué esas textualidades perduran a través del tiempo, qué contienen que los lleva a ser re-creados en los contextos socio-históricos más diversos y desde distintas miradas. Sergio Renán abordó esta problemática de la dirección de un clásico desde la actualidad tomando como caso paradigmático su puesta de *Un enemigo del pueblo* de Henrik Ibsen (Buenos Aires: TMGSM, 2007) Focalizó su análisis en los aspectos del trabajo del director desde la adaptación del texto

con “el objetivo de acentuar la proximidad del conflicto con la realidad actual”, la dirección de actores, la musicalización y la elección de todos los signos sonoros y visuales que conformaron la realización del espectáculo.

Como se puede apreciar, los *Seminarios de Autor*, aspiran a generar un espacio en donde la praxis escénica y la creatividad encuentren formas de pensarse a sí mismas. En donde las nuevas tendencias puedan convivir con los artistas canonizados, generando discusión, movilidad y de esta forma tender un puente entre lo que sucede en la sociedad, la praxis de los artistas y profesionales del espectáculo y la formación universitaria.

El cambio empieza por casa: cambiando para cambiar

Paula Portal

Por segundo año consecutivo tengo el agrado de poder compartir junto a ustedes el balance de un ciclo más de formación. Y este año, como los anteriores, ha dejado un saldo de historias dignas de compartir en su total extensión. Sin embargo, dado que no es el espíritu del presente trabajo, optaré por rescatar los factores recurrentes en cada una de ellas, con la esperanza de inducir al lector a una autocrítica sobre su conducta y el impacto que ella genera en la sociedad.

En mi artículo anterior puse especial énfasis en el desempeño de quienes se encuentran al frente de la conducción de un grupo humano. Repasé algunos de los principales factores a considerar cuando la materia prima con la que se trabaja es el intelecto y dejé claramente manifiesta la necesidad de recurrir a cuanto recurso pedagógico estuviera a nuestro alcance, con el fin de convertirnos en facilitadores en un proceso tan delicado como lo es la educación.

Sin apartarme de mis convicciones ni desestimar lo hasta aquí vertido, creo ha llegado el momento de hacer foco en otro de los aspectos que dificultan el proceso de aprendizaje: la desmotivación. Sin embargo, antes de entrar de lleno en los obstáculos que esta problemática presenta, considero indispensable redefinir el concepto ya que, muchas veces, no hace sino alimentar la confusión que lo rodea. Y es que la desmotivación no existe, al menos no desde un enfoque psicológico. Lo que cada uno de nosotros entendemos por desmotivación no es otra cosa que la manifestación expresa de la falta de interés (motivación) de un individuo ante un estímulo dado. Pues resulta ser que tal ausencia de interés es, a su vez, consecuencia de una amplia gama de estímulos (motivos) que llevan a una persona a experimentar esta sensación de apatía. Afirmar que la falta de compromiso se debe a la desmotivación no es sino una forma de poner en el otro (quien la experimenta) la responsabilidad por su accionar. Preguntarse, en cambio, acerca de los motivos que llevan a una persona a adoptar conductas cuestionables (al menos desde un enfoque social) presupone por el contrario involucrarse en el proceso de detección de tales disparadores con miras a atenuarlos, cuando no extinguirlos.

Parecerá al lector un juego de palabras pero la compren-