

imágenes historias visuales, de casas, campos, fiestas, casorios, ausencias y presencias, nacimientos y muertes, figuras trascendentes de abuelos famosos y padres conquistadores.

Hasta que llegó el turno de Pedro. Más elegante que lo habitual pero habitualmente sonriente, comenzó a leer su trabajo, justo a tiempo, con imágenes de Entre Ríos, su infancia, abuelos, tíos primos, el padre. Una historia de niño feliz, amado, en el campo. Pero una omisión fundamental me hizo dudar todo el tiempo del armazón de felicidad: la madre.

Pedro nunca la mencionó, salvo en el final de la historia, cuando con una pincelada maestra, narra el momento en que su padre lo llevó desde la Capital Federal a Entre Ríos, muy pequeño, con su abuela. Su madre había muerto. Un silencio uniforme en el aula contó la historia de nuestro impacto, dado que jamás Pedro se autocompadeció. Por el contrario, le rindió, según sus propias palabras, un homenaje por primera vez.

Y el mundo lo amparó. Se hizo querer, como en el aula tuvimos que hacerlo nosotros.

Esa historia que lo tenía atravesado y sin relato, lo colocó autorizado por la legalidad universitaria, en la posibilidad de ser escuchado, no con la afectación catártica sino con la solvencia de un muy buen “cuentacuentos”. Le devolvimos un aplauso sentido con lágrimas y obtuvimos una vez más su sonrisa clara, agradecida porque le dimos según sus propias palabras, la oportunidad de ser escuchado en su verdad. Esa que el eligió y se esmeró en contar, sin adjetivaciones inútiles, con descripciones que anotaron un Entre Ríos cálido y amado, un padre distante pero realista y una abuela llena de chacra, animales y árboles, con juegos, cuentos y amigos que dejaron a su madre en un punto a partir del cual, una nueva vida nació para él, Pedro, despistado constitutivo, en la Universidad.

Narró con la materia del significante: imagen y sonido. Su carrera. Balbuceó su historia sin saber del efecto que produciría ni en él ni en los compañeros. Y mucho menos en su profesora.

Una vez más me equivoqué. No ganó el primer premio, otros compañeros esmerados y cumplidores durante el cuatrimestre, con brillo real, ganaron el 1º y 2º lugar. Pero su brillo, salió tercero.

Estoy atenta siempre al sujeto de saber. No al saber. No al objeto descarnado sino a quien lo porta y cómo lo cuenta. Cómo lo integra al universo simbólico del saber.

A veces la universidad da lugar a los “más fuertes”, como Pedro que en su esfuerzo por contar la historia de su identidad, de su verdad oculta, hizo todo bien. Afectado y sensible, nos pudo contar ya en el final los recursos narrativos utilizados. Narró, narrándose. Y se llevó su diez.

Los TPs que suelo pedir en mi programa de COE o Intro a la Investigación, llevan árboles genealógicos, relaciones posibles, si existieran, entre las historias familiares del TP final y la carrera elegida. Y siempre hay alguien que se da cuenta de algo, alguien que subraya la importancia de su identidad con la identidad de la carrera. Como si así lograra encarnarse la verdad de una elección que se juega a futuro, en el presente, desde el pasado.

Existe la Universidad sin ese eslabón causado en el mundo subjetivo de quienes la conformamos? Nos contamos a nosotros mismos nuestra historia “institucional”? la que se apoya en la experiencia particular, que nada tiene que ver con el saber académico sino el saber de sí? Eslabonamos, nosotros a los alumnos con sus sensibilidades y colaboramos así con la elección de la “carrera”?

Comunicar. Parece un verbo de lo común. Lo simple. Una legalidad con forma de saberes, ocultando y rebelando cada vez las tramas entre lo público y lo privado. Entre lo que se profesionaliza y la pasión interior que lo causa.

Primer año en la Universidad, año de conflicto, encuentro, desencuentro entre discursos, ambivalencias, abandono de carreras, cambios de una carrera a otra, viajes de un país a otro, búsqueda de identidad hacia el futuro.

## Tragedia y representación. Algunas consideraciones sobre el vestuario teatral en la Grecia clásica

Laura Gutman

El primer documento que tenemos de la tragedia es “Los persas” de Esquilo, (472.a.C.).

Las obras que se conservan de Esquilo nos revelan algunos datos. En un principio hay un coro, dramatizado según requiera la obra; sus cantos son elaborados y se alargan mucho.

Aristóteles nos informa que Esquilo redujo el elemento coral y le dio el papel principal a la palabra hablada, lo que sugiere que en la tragedia anterior los coros pudieron ser aún más largos.

¿En qué tipo de representaciones se originaron estas obras?, la tragedia toma sus historias en general de la mitología. Estos relatos habían sido tomados por anteriormente, por ejemplo Homero, del cual conservamos La Ilíada y La Odisea.

Aristóteles considera el manejo homérico del mito como prototipo de la tragedia.

Pero el mito habría sido tratado por varios poetas líricos y parecería ser que desde una fase primitiva habría caracterizado a los himnos y otros tipos de poesía coral lírica que incluyen narrativa.

En cuanto a la representación, su origen se atribuye a los himnos corales en honor a Dioniso, los llamados “Ditirambos”.

Estos Ditirambos probablemente incluían narrativa, y eran guiados por el “Corifeo”, o jefe de coro.

Ahora, ¿Cómo puede convertirse en drama una representación coral que según lo que podemos deducir se basaba en cantos y danzas de gran extensión?, en principio cabe aclarar que estas representaciones eran fundamentalmente miméticas, es decir cercanas a lo que hoy llamamos la pantomima del actor, es decir el actor “mima” la acción, la reproduce gestualmente.

Se supone que un primer actor se separó del coro, asumió un papel trágico y dirigió discursos al coro. En resumen, dejó de cantar o mimar una historia y comenzó a dramatizarla.

Aristóteles agrega que la tragedia usaba además el adjetivo de Satirikós (satírico), dice que la tragedia empezando con mitos cortos, tramas y relatos, y un lenguaje ridículo, tardó en dignificarse por medio de un cambio de su “estado satírico”.

En este punto asoma la imagen de una cabra, como una figura grotesca.

Los miembros del coro eran “cantores-cabra”, *tragoidoi*.

¿Se llamaban así porque cantaban cubiertos con pieles de cabra, o porque se les premiaba con una cabra, o por su relación con el sacrificio de una cabra, o porque iban disfrazados de demonios caprinos?, todo esto suena atractivo.

Sabemos que algunos llevaban cola de caballo, y en general estaban concebidos como peludos y lujuriosos.

Desde el punto de vista del ciudadano, la importancia del culto dionisiaco hacía de la asistencia al teatro una actividad incuestionable.

Desde el punto de vista de los artistas, actores, tragediógrafos y comediógrafos, las grandes Dionisias resultaban una instancia de reconocimiento y eventual consagración que motivaba su participación en ellas.

Las obras presentadas constaban de tres tragedias y una obra satírica. Sabemos que a la trilogía de Esquilo que denominamos Orestíada, le seguía la obra satírica “El Cíclope”, lamentablemente hoy perdida, y seguramente había una relación de género entre ambas formas. Las tres formas, junto con la comedia, permanecieron desde el principio como parte del culto a Dioniso.

Según Vernant, J.P. y Vidal Naquet, la tragedia no fue sólo una forma de arte, sino una institución social que la ciudad por la fundación de los concursos trágicos, sitúa al lado de sus órganos políticos y judiciales, por lo tanto, “La tragedia nace cuando se empieza a contemplar el mito con ojos de ciudadano”.

Hacia el siglo V a.C. la tragedia se había vuelto seria, política y religiosa como parte de un culto; y sin duda era al culto al que debía sus máscaras.

La tragedia incorporaba rasgos rituales si lo exigía la acción, interpretó mitos impregnados de carácter religioso, y una tradición de pensamiento sobre grandes problemas del destino humano y del gobierno divino, tal es el caso de Antígona de Sófocles.

Para dilucidar el tema de la representación contamos básicamente con las siguientes fuentes: descubrimientos y conclusiones de la investigación arqueológica, tradición posterior sobre el teatro y los textos de las obras en sí mismos.

El primer teatro construido en piedra fue una obra de fines del siglo IV, en la década que vio a Atenas caer bajo el dominio de Macedonia, el lugar fue remodelado casi completamente en los siglos posteriores.

Durante la mayor parte del siglo V las representaciones tenían lugar en el teatro de Dioniso al pie del acantilado meridional de la Acrópolis.

Los escenarios de los teatros, que representan a actores y miembros del coro vistos fuera de escena, antes o después de la representación aparecen en las primeras obras de Esquilo. Pero existe el problema de distinguir entre dibujos de actores representando papeles del repertorio heroico y escenas que muestran las figuras heroicas mis-

mas, con el artista influido quizá por la representación dramática en su forma de imaginar la escena

Para diferenciar si lo que se nos está representando en la figura son escenas teatrales y no escenas míticas, debemos tener en cuenta elementos de la representación misma, algunos rasgos teatrales como máscaras, escenas con vestuario y la presencia del músico que acompañaba la escena (*auletes*). Así y todo tendremos que lidiar con el juego de la imaginación del artista y las convenciones dentro de las cuales trabajó.

En relación a los textos de las obras nos encontramos con problemas parecidos a los que encontramos cuando tratamos de interpretar las escenas pintadas en los jarrones: ¿cómo separar la experiencia teatral propuesta por el dramaturgo en los textos de lo que había en concreto frente a los ojos del espectador?

La forma circular de la *orchestra* (espacio destinado a las representaciones del coro y que ocupaba el centro de la escena) está relacionada con las danzas en anillo de la celebración popular griega primitiva, y el modelo de danza tradicional se mantenía en la danza en círculo del ditirambo del siglo V. El baile en forma y espacio circular con una multitud de espectadores rodeándolo figura en el escudo de Aquiles en la Ilíada.

La sensación de espacio abierto invade las representaciones trágicas. Abierto no solo en relación a la luz del cielo, sino también con puntos de vista abiertos más allá de la gran orchestra.

Por detrás tenemos el edificio llamado *skene*, y a cada lado del mismo en el espacio entre el edificio y los espectadores, los dos pasillos abiertos por los que entraban los actores en escena desde fuera del teatro.

La *skene* es considerada como límite de la escena de acción y en ciertos momentos parte de ella. Podía representar un edificio, comúnmente un palacio o un templo o el fondo de una escena marina o montañosa. Se trataba de una construcción sólida de madera, que podía quitarse entre festivales. Es probable que este edificio funcionara como almacén de máscaras y vestuario. Se hacen entradas a escena desde allí, y la escena de acción ahora queda claramente enmarcada como fuera de sus muros. Las escenas interiores sólo podrían haberse representado como cuadro.

Para el teatro ateniense del siglo V a.C. podemos imaginar entonces a los actores hablando y moviéndose en su mayoría frente al edificio de la *skene* y cerca de ella, en una plataforma baja entre la *orchestra* y el edificio.

Otra de las funciones de la *skene* pudo haber sido proyectar la voz de los espectadores y disminuir las exigencias vocales dadas por la amplitud y dimensiones del espacio teatral. También como parte del escenario, era el lugar donde ocurrían aquellos acontecimientos dramáticos que no podían representarse a la vista de los espectadores. Por ejemplo, la muerte violenta, tiene su lugar, dentro de la *skene* y el impacto dramático en los gritos de muerte de la víctima y la pasión controlada del discurso del mensajero. A veces la parte exterior de la *skene* podía representar, como se dijo, un edificio, o el fondo de una escena.

El espacio teatral del drama griego estaba despojado de objetos. Los actores no se veían limitados por elementos que definieran u ocuparan el espacio.

Los objetos no se usaban para crear ilusiones ambientales, sino por sus cualidades dramáticas, por ejemplo, el vestuario con el que Agamenón es asesinado en la “Orestía” (trilogía de Esquilo). La indumentaria púrpura que Agamenón lleva hasta su muerte, figura constantemente como imagen, a menudo como una red. En el lenguaje de la primera obra, vinculando la muerte de Agamenón con la caída y saqueo de Troya; y en la segunda es exhibida a los espectadores por Orestes tras la muerte de su madre: “...extiéndela y de pie en círculo exhibe el objeto que atrapó a un hombre...” (“Coéforas”, 980-1020). Como símbolo de la ambición de Agamenón.

En Sófocles las vestimentas se perciben como foco de ataduras y sentimientos humanos poderosos en torno de los cuales evoluciona gran parte de la acción dramática.

Un ejemplo de esto es la hebilla de Yocasta con la que Edipo se quita los ojos o la cuerda del vestido de Antígona con la que ella se quita la vida.

Con respecto a los actores y su forma de actuación, lo primero para destacar es que todos los actores y miembros del coro eran varones: es decir que los papeles femeninos eran representados no por muchachos, como en el teatro de Sheakespeare, sino por adultos. Por lo tanto tendremos que imaginarnos no solamente papeles femeninos que transmiten una sensación masculina como la “Medea” de Eurípides representados por hombres, sino roles claramente femeninos como Ifigenia o Helena de Troya.

La única experiencia teatral comparable la encontramos en los teatros japoneses “No” y “Kabuki”.

En su estudio sobre el desarrollo de la tragedia, Aristóteles registra la introducción de un segundo actor por Esquilo y un tercero por Sófocles.

En cuanto a la apariencia teatral del actor, su vestuario y su máscara, sabemos que todos los actores, estén representando papeles hablados o silenciosos, como así también los miembros del coro usaban máscaras: incluso la palabra *prosopon* no solo quiere decir “cara” y “máscara” sino también “personaje” en el sentido teatral.

No debió ser fácil encontrar gran número de voces educadas capaces de reunir las exigencias vocales de texto y teatro. Las máscaras eran completas y cubrían la parte delantera de la cabeza, con pelucas pegadas. Tenían como una bocina para amplificar y proyectar la voz. Las máscaras del siglo V a.C. estaban hechas de lino u otro material flexible endurecido y pintado. Las pinturas en cerámica son el único documento ya que no se ha conservado ninguna máscara.

Además de darnos en términos generales una buena idea del aspecto de las máscaras, estas escenas en cerámica ayudan a construir la imagen de la vestimenta del actor. Esta imagen es la de una vestidura cada vez más elaborada y estilizada. Las escenas más antiguas muestran a los actores o miembros de coros generalmente con un chitón largo hasta los tobillos y un himatión más pesado sobre aquél. Hacia finales del siglo V a.C. los actores aparecen vistiendo trajes de materiales pesados y elaboradamente decorados, con mangas que se alargan hasta la muñeca, ya que al principio no había mangas como tampoco las había en la indumentaria fuera del teatro, pero a partir de ese momento las mangas aparecen como

un rasgo característico de la indumentaria teatral.

Las creaciones ricas y de modelos elaborados llevadas a cabo en prendas con mangas son la marca del actor vestido para representar un papel, y es probable que este tenga que ver también con su proyección gestual.

En relación al calzado, las escenas de los jarrones dejan en claro que los actores estaban o descalzos o bien con botas o zapatos de cuero flexible con suela fina y plegado hacia arriba en la parte de los dedos.

En los teatros helenísticos y romanos los actores llevaban zapatos y botas con suelas altas y tacones para proporcionarles una estatura superior. En el siglo V a.C. la bota del actor se llamaba *kothornos*.

Por los datos recopilados podemos imaginar la idea del impacto visual del actor. Pero ¿qué datos tenemos en relación a su actuación? Es lo que podemos inferir sobre los textos de la obra en relación con el actor, su traje y su máscara. Es decir lo que deviene de la relación del texto dramático con el texto espectacular.

Las descripciones de actores japoneses en los teatros No y Kabuki, como también la de actores del teatro de Sheakespeare, pueden dar una idea de esta experiencia.

#### Referencias bibliográficas

- Bieda, Esteban N. (2008) *Aristóteles y la tragedia- una concepción trágica de la felicidad*. Buenos Aires: Altramira.
- Easterling, P. E. y Knox, B.M.W. *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*, I Literatura Griega, cap.X. Madrid: Gredos.
- Entel, Alicia y otros (1999) *Escuela de Frankfurt- Razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacan, Jacques: Seminario 7 (2007) *La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Soares, Lucas (2002) *Anaximandro y la tragedia- la proyección de su filosofía en la Antígona de Sófocles*. Buenos Aires: Biblos.
- Sófocles (1999) *Antígona* (traducción, L. Pinkler y A. Vigo). Buenos Aires: Biblos.
- Steiner, Georges (1987) *Antígona- una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.

## ¿Apocalipsis now? A propósito del filme Entre los muros

Alberto Harari

Hay veces que una película se estrena en un mercado, justo cuando una problemática se discute en ese lugar y resulta similar a la tratada en el filme. Casualidad o no, *Entre los muros*, de Laurent Cantet, hizo su aparición en las salas porteñas, allá por abril de 2009, cuando el debate acerca del sueldo docente resonaba (y resuena constantemente) entre los argentinos.

Cantet se hizo muy conocido en 1999, especialmente en Argentina cuando, en el marco del primer Festival de Cine Independiente de Buenos Aires, se alzaba con el máximo galardón de esa edición con su filme “Recursos humanos”, acerca de la lucha sindical en una fábrica y el enfrentamiento sufrido entre un padre y su hijo, ope-