

todo eso a la partitura, después de muchísimos ensayos y de evaluar las diferentes posibilidades del actor y de la escena.

Actualmente muchos directores acercan a los actores-cantantes a interpretaciones modernas para vencer los desgastes propios del tiempo y de las épocas. Aunque el público de ópera, en general, es muy reticente a los cambios, es conservador y la mayoría prefiere puestas tradicionales, se puede decir que cada vez más la ópera se renueva con trasgresiones de todo tipo (vestuario, escenografía, uso de los globos de la historieta, proyecciones cinematográficas) no sólo para captar nuevos públicos sino porque es un género que sigue vivo porque muta, cambia, incorpora nuevas tecnologías, nuevos lenguajes y aún prácticamente todas las artes: la música, la danza, el canto, la literatura, las artes plásticas.

#### Referencias bibliográficas

- Entrevista* (mayo 2013) realizada por la autora del trabajo a Jean-Jacques Lemêtre.
- Pahlen, Kurt, (1981) *Diccionario de la Ópera*. Emecé.
- Rosenzvaig, Marcos, (2012) *Las artes que atraviesan el teatro*. Capital Intelectual.
- Zizek, Slavoj, (2010) *La música de Eros, ópera, mito y sexualidad*. Prometeo.

**Abstract:** The theatrical music is the least explored of the theater arts. Many Directors considered it a filling and used as a decorative element, background music, music for the mood or giving climate. There is a devaluation of music in the theater. The same does not with the scenery, the costumes, as it's often thought as an aggregate rather than as an essential part of the laboratory creation.

**Keywords:** music - drama - sound

**Resumo:** A música teatral é a menos explorada das artes teatrais. Muitos diretores consideraram-na um recheado e utilizaram-na como elemento decorativo, como música de fundo, música para ambientar ou dar clima. Há uma desvalorização da música no teatro. Não passa o mesmo com a cenografia, o vestuário, já que a pensa muitas vezes como um agregado e não como uma parte essencial no laboratório da criação.

**Palavras chave:** música - dramaturgia - som.

<sup>(\*)</sup> **María Inés Grimoldi:** Postgrado en Gestión Cultural y Maestría de Teatro y Cine. Licenciada en Letras (UBA)

## Diversidad de Convenciones Actorales y Teatrales. El Teatro como herramienta para el acceso al campo de lo simbólico.

Adriana Grinberg <sup>(\*)</sup>

Fecha de recepción: julio 2014  
Fecha de aceptación: septiembre 2014  
Versión final: noviembre 2014

**Resumen:** Existe un permanente desafío, para la enorme gama de expectativas de los actores, en la vastísima oferta de tendencias. Incluyendo desde las vertientes académicas a las más innovadoras y desde el espectáculo comercial al off y de inclusión social. Diferenciar estas convenciones facilita la tarea de la búsqueda incesante entre el semillero de teatristas incipientes hacia la definición de códigos de transmisión de saber teatral y estilo que promuevan tendencias cada vez más claras. Si las nombramos, existen. Especialmente en sectores de alta vulnerabilidad.

**Palabras clave:** dramaturgia - vulnerabilidad - inclusión social

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 126]

“La sola presencia del actor, resulta enojosa porque encierra un reclamo, o la evidencia de que el cambio es posible”. (Ricardo Bartís) <sup>1</sup>

“Puedes hacer esta obra de una manera que nadie más puede, porque es una obra sobre un hombre en una celda, la celda de su memoria”. (Samuel Beckett) <sup>2</sup>

#### Propósito. Lo que sabemos y la tendencia a querer saber.

Es posible establecer coordenadas que amplifiquen los recursos para mantener el estado actoral e innovar en propuestas para la puesta en escena. Explorar subjetividades, tendencias y estilos con el objetivo de afianzar el lenguaje teatral. También facili-

ta establecer procedimientos adecuados en pedagogía, para la transmisión del lenguaje teatral. En los sectores vulnerables, que aun no son considerados como parte de la convención, con poéticas que se destacan en su singularidad, se trabaja mucho y queda mucho por hacer. Será el corolario de esta ponencia, veremos porqué. Tomaremos como ejemplo la Tendencia Escénica: la película “*El César debe morir*”, de los hermanos Taviani; Pippo DelBono, director italiano, productos televisivos nacionales, laureados internacionalmente y otras experiencias ejemplificantes, como Beckett cuando dirigió al preso Rick Cluchey, quien se liberó de la cadena perpetua en San Quintín gracias al grupo de teatro que creó en prisión - El dramaturgo lo dirigió en una obra suya, “*La última cinta de Krapp*”.

Esta presentación es también el resultado de la investigación que realicé en 2012, por vía del Instituto Nacional de Teatro. Se trata del Relevamiento de Talleristas Teatrales, trabajando en dispositivos vulnerables, con el objetivo de enmarcar las particularidades del teatro como herramienta para el acceso a la simbolización, en sectores vulnerables.

**Justificación. Quién es quién, cuándo y dónde. Hacia la simbolización en clave actoral.**

Como toda experiencia y aprendizaje, la actividad artística es en muchos casos, la bisagra que articula al sujeto con su expresión y sus situaciones conflictivas, pero que mediante la dramatización u otras expresiones, encuentran el lazo social adecuado para crecer en el campo del acceso a la simbolización. Y con ello, construir un marco más amplio para la autoestima, valoración de su producción y enlace social, con la permanente renovación de lo singular para cada caso.

Existen, dentro de diferentes convenciones, diversidad de posibilidades expresivas, teniendo en cuenta la poética resultante.

Innovar es también didactizar desde lo que conocemos hacia la innovación. Es amplísima la oferta de formación y construcción de nuevas tendencias.

Propongo además profundizar la noción de “intervención”, para flexibilizar el lugar que ocupa la percepción en el otro, dentro de la trama subjetiva puesta en juego en los vínculos docente-actor-público o dirección-actor-público. Implica necesariamente en el lenguaje teatral, que los talleristas sepamos a qué talleristas y a qué público dirigimos una determinada convención.

Consideremos la fluctuación entre lo artístico y la pretensión de una obra. ¿Cómo situarse, ante la vastísima posibilidad que ofrece el teatro como lenguaje? ¿Cómo situarse ante el grupo socio-cultural en cuestión? Tal vez la noción de “Triple frontera” que acuñé en otro artículo, interviene al docente-director/actor /público y a la convención que los identifica, con el objetivo de dar fluidez a las posibilidades de construcción de la enseñanza y de la obra.

**Presentación. Relevamiento de experiencias.**

Para vislumbrar la escala en sistemas de producción y enseñanza, comento algunas experiencias desde la instauración de la Democracia en la República Argentina. También realicé un extenso trabajo de campo en la Región Patagónica de la República Argentina, obteniendo resultados cuali-cuantitativos en cuanto a Talleristas trabajando en diversos dispositivos con sectores vulnerables (Instituto Nacional de Teatro-2012).

Para definir en algún sentido mi perfil, siempre me desempeñé en actividades culturales dentro de nuestra comunidad. El teatro y la actuación en dispositivos de salud mental o educación, en instituciones oficiales y privadas. Se trata de mi inclinación a participar en actividades comunitarias e integradoras entre los diversos campos sociales y las actividades culturales.

Entiendo a los procesos culturales, como la bisagra necesaria para el acceso de la comunidad a su integración. Ya que la cultura marca y define el lenguaje y el país de origen, la pertenencia social, la identidad personal y

colectiva, la sociabilidad e integración a la comunidad, el desarrollo de capacidades latentes de sus integrantes, generando habilidad para el estudio, el trabajo y la producción.

Nada más eficaz en mi experiencia, que haber brindado y brindar las herramientas del Teatro y otros recursos expresivos para que los diversos grupos en que me desempeñé y me desempeño, encuentren en nuestro querido lenguaje teatral, alas para desarrollar el mundo interno y ponerlo a funcionar con los otros, valorizándose y valorizando su propia existencia y esa profunda necesidad de crecer, que es condición fundamental de la vida. Es decir, el teatro y los recursos expresivos incluidos en la comunidad, como herramienta integradora y capacitadora. De ahí, mi profunda convicción de la necesidad de acompañar a todo recorrido que contenga esa llave maravillosa, que es la Inclusión Social.

Entre la búsqueda de lenguajes artísticos y el lenguaje artístico como herramienta para la simbolización, existen diferencias estructurales. La pretenciosidad de montar una obra en el mercado, no es compatible con la producción de obras que expandan posibilidades de simbolización, en comunidades vulnerables. Resultan poéticas diferentes y todas, valiosas.

**Un marco teórico posible.**

Los que enseñamos y dirigimos teatro, sabemos por historia y por oficio, la eficacia que el teatro contiene en sus procedimientos actorales para ayudar a comprender conflictos y de cuantas maneras posibles se pueden desarrollar los hechos y sus consecuencias.

Desde sus albores, con las primeras tragedias y comedias conocidas, las que inauguran el Teatro Occidental, este valor acompaña y acompañó al teatro. Acotamos así, una época y un lugar: Grecia, 500 años antes de nuestro calendario.

Época floreciente en donde el pueblo era educado mediante la música y la gimnasia.

Aristóteles analiza por primera vez en la historia de la humanidad la estructura de las representaciones teatrales y afirma que mediante la catarsis se logra mover los humores (en el sentido de los líquidos del cuerpo) y producir temor o compasión, con un efecto curativo y educativo. Debemos comprender que en esos tiempos, probablemente, educar al pueblo significaba poner un límite a la violencia, ordenar dentro de la sociedad valores que en todas las épocas son imprescindibles para construir el cuerpo social.

Esta afirmación irrefutable, nos permite pensar que en la base misma del teatro se encuentra un procedimiento que aporta al espectador, al actor y a quien dirija o transmita teatro, una experiencia viva de cómo entender un cierto conflicto.

Es una herramienta conmovedora con el fin de hacer comprender los avatares de la condición humana. Como una triple frontera entre espectador-actor-director, cualquiera sea el lugar que ocupen los participantes, habrá ahí una experiencia sensible de cultura y educación. De simbolización.

Sólo por mencionar algunos ejemplos que amplifican y ejemplifican estos argumentos, podemos saltar a tiempos contemporáneos y nombrar a Stanislavsky (en el

sentido de la valoración acerca del trabajo del actor), Meyerhold, Brecht, Eugenio Barba, Augusto Boal y tantos otros que han dado al teatro el carácter de un actor social por fuera de la butaca y con inclusión en los sectores más vulnerables. Es Augusto Boal quien afirma que "...en Latinoamérica el Teatro es social".

Aquí hago una salvedad: Boal planteó su Teatro Foro entre otros recursos, como herramienta de la Revolución. Diferencia conceptual importante, en tanto que con una vuelta de tuerca, encuentro en el recurso una clarísima herramienta a la simbolización, actores y públicos espontáneos.

En cuanto a mi experiencia personal, el marco de la actividad presencial en veinte años de asistencia en Hospitales y Clínicas de Salud Mental, me permiten afirmar que autores como Donald Winnicott o André Lapierre, introducen en la noción de transmisión de saber, la clave para abordar los asuntos psicoemocionales que devienen de la experiencia provocativa de lo artístico. Autores que constituyen un marco teórico necesario en función de formar Talleristas que puedan integrarse a equipos de trabajo, como esta propuesta pretende.

Latinoamérica y en particular nuestro país, que es el terreno del cual puedo contar algunas experiencias, tienden a producir por medio de dispositivos de taller, experiencias que se incluyen en los sectores vulnerables: Personas privadas de la libertad (penitenciarios, manicomiales, otros) diversidad cultural, violencia de género o familiar, adultos mayores, capacidades diferentes y más.

Es dable pensar que puede transponerse cualquier lenguaje artístico, sea el teatro, la plástica o la literatura u otros, a la categoría de herramienta para la simbolización, en lo particular. Hay más de mil talleristas trabajando en este sentido.

### **Proposición.**

#### **El lenguaje teatral y sus diversos dispositivos de funcionamiento.**

Pensemos que el teatro, es un ejemplo. Está constituido como un lenguaje con sus propias reglas. El espacio escénico, los actores, el director o el maestro, y sus aditamentos escenográficos, luces, vestuario y todo aquello que realce la acción en escena, con sus estilos y procedimientos. Este mismo lenguaje está atravesado hoy, por infinidad de sistemas de producción. Desde los más sofisticados y de altísimos costos a los más humildes y sencillos. (Las nuevas Industrias Culturales; Teatro oficial; El Teatro Comercial; Teatro Independiente; Teatro Experimental; Teatro Comunitario; Teatro Off). Teatro en áreas de Educación y Salud, como por ejemplo el teatro en las escuelas, hospitales, servicios de salud mental y barrios, cárceles, otros.

Esta escala nos pone en el camino para comprender, la diversidad de sistemas productivos, económicos, culturales y de convención que regulan la actividad teatral, al menos en nuestro país. Y no es muy difícil darse cuenta de cómo se distribuyen políticas y economías según el rango en el que se coloque el observador.

En el último punto, propongo reflexionar, observar cómo se va constituyendo un ECRO (esquema concep-

tual, referencial y operativo, Pichón Riviere), como un aporte que legitima la pertinencia de talleristas que transmiten adecuadamente recursos expresivos en los sectores vulnerables, como herramienta para la simbolización y abordaje de problemáticas específicas, pero que aún no están enmarcados en un sistema pedagógico, legal y económico que los contemple. Si bien hay algunos programas que intentan contemplarlos, pero aun son experiencias aisladas.

El relevamiento de los grupos que sustentan con su esfuerzo, la actitud de reunir, agrupar, enseñar y educar por medio del lenguaje artístico, a sectores que por diversas circunstancias se encuentran marginados, sin un marco que acompañe adecuadamente, nos obliga a pensar en la necesidad de favorecer un modelo de producción sustentable con los consiguientes resultados. Y poder así, acumular las experiencias que dialécticamente van conformando un cuerpo de saber transmisible, y aceptar por fin, de que el Taller de Artes, es un conjunto de recursos expresivos, merecedores de ser encuadrados para un mejor aprovechamiento, ya que se trata de una especialidad, en el terreno de la Inclusión Social, por su condición de herramienta para la simbolización. La generación de dispositivos teatrales u otros para la inclusión social, es un modo de generar identidad, pertenencia, sociabilidad, desarrollo de potencialidades individuales y grupales, educación, autoestima y por sobre todo capacidad de trabajo y producción.

Esto ya sucede, pero no con el marco que necesita para ser reconocido como un ente con características propias. Hay muchas experiencias en DDHH, situación de encierro, salud mental, educación, violencia, diversidad cultural y más. Pero aun no contamos con dispositivos que funcionen fluidamente. Y trabajar en el campo con acuerdos puntuales. Ya que las actividades se llevan a cabo sin continuidad en algunos casos y en otros, con acuerdo precarios. A veces, con la confusión de suponer que debe salir de ahí una obra con formato de "espectáculo virtuoso" en vez de poder dar cuenta del proceso de evolución de la obra y sus autores en estado de marginalidad. Con la consiguiente posibilidad de "simbolizar" por medio de la obra, lo que hasta ese momento era imposible, creando nuevas poéticas. El Frente de Artistas Internados, (Argentina. Hospital Borda) es un ejemplo de producción con sectores de alta vulnerabilidad.

Hay temas particulares de cada grupo y de cada región. Y cuyos actores y espectadores son emisores y receptores, interlocutores de la identidad y problemática que los representa, en una continua construcción de experiencias que demuestra la evolución y crecimiento de lenguajes como recurso inclusivo.

Las actividades articuladas con organismos oficiales, van ganando terreno, resultados y posibilidades de gestionar actividades inclusivas en un movimiento continuo, con acceso al campo simbólico, para la inclusión social.

Y la Extensión Universitaria contiene potencialmente, todos los contenidos que puedan colaborar en la profundización de procedimientos adecuados.

**Generar tendencia. Hay un Escena x la Inclusión.**

No podemos dejar de formular la noción de inclusión social como tendencia. Hubieron premios EMY recibidos por los actores Cristina Banegas y Dario Grandinetti, por “la TV por la inclusión social” o el trabajo de los Hermanos Tavianni con el film “El Cesar debe morir” filmado íntegramente en una cárcel romana, siendo los maravillosos actores, personas privadas de su libertad. Y el antecedente de Samuel Beckett, dirigiendo a Rick Cluchey, que transmutó su condena a cadena perpetua por haber creado un grupo teatral en la cárcel de San Quintín “San Quintín Drama Workshop” consagrada a montar obras de Beckett en la cárcel. El preso lo conoció por medio de una revista que publicó Esperando a Godot. Luego de evolucionar en esa tarea tiene la oportunidad de conocer personalmente a Beckett, quien lo dirige en varias de sus obras y con quien trama una próspera amistad. Triunfa con la trascendente pieza “La última cinta de Krapp”

Es Michel Foucault, quien ilumina la importancia de correr el “orden” de lugar, especialmente cuando hablamos desde un lenguaje que estructura las convenciones reinantes para cada época. Nos sugiere atrevernos a releer el acotado mundo convencional para dar lugar a nuevas recomposiciones del lenguaje que permita la aparición de nuevas alternativas. Cita a Jorge Luis Borges y aprovecho a citarlo también, en su cuento “El idioma analítico de John Wilkins”. El cuento es el nudo desde donde, en el prefacio, Foucault abre el universo de “Las Palabras y las Cosas”. Trasmutar un orden del lenguaje para un nuevo orden que reclasifique nuevas redes discursivas. Nuevas alternativas de la simbolización.

**Resultados**

De acuerdo al trabajo de campo realizado y a los datos relevados, surge que los talleristas articulan sus tareas teatrales con actividades socio-culturales, de salud y educación o penales, incluyéndose en instituciones locales. Surge también que la búsqueda de lenguaje artístico para obras de teatro, a la manera de teatro independiente, colabora y complementa la pertenencia a los sectores inclusivos. La pertenencia a la diversidad de instituciones socio-culturales, educativas, de salud o penales, con todas las variables contenidas en este relevamiento, jerarquiza la actividad de cada teatrista, en algunos casos vehiculiza honorarios, produce elaboración intelectual, sostiene el campo teatral u otros lenguajes, en su faz de herramienta capaz de producir recursos simbólicos, en sectores que de otro modo no accedería a tal posibilidad. Y logran expresión, producción y visibilidad dentro de la comunidad. Lo que va constituyendo una suerte de movimiento de artistas, que encuentran en la tarea inclusiva, un medio con contenidos y posibilidades de hacer sustentable su condición.

La experiencia demostró que el teatro, como otros lenguajes, contiene herramientas útiles a los fines de colaborar con otros dispositivos que promueven la inclusión social. Es un movimiento que tiene estructura y lenguaje propio, pero que debe profundizarse como

modelo sustentable. Constituir poco a poco un objeto de estudio, una poética capaz de crear nuevos paradigmas.

**Referencias bibliográficas:**

- Antón, Jacinto. (2009.) *El presidiario redimido*. El País. Edición impresa. Hemeroteca14 de noviembre de 2009.
- Boal, Augusto. (1985.) *Teatro del oprimido.1 y 2*. Buenos Aires. Editorial Nueva Imagen
- Dubatti, Jorge (2003). *Cancha con niebla*. Bs. As. Argentina. Atuel.
- Lapierre. André (1984). *Simbología del movimiento*. Barcelona España. Editorial Científico Médica
- Foucault.Michel (1996) *Las Palabras y las Cosas*. Madrid. España. Siglo XXI Editores
- Grinberg,Adriana (2009). *Tallerismo. Dramaturgia de actor. O la vieja militancia entre escuelas de teatro*. Buenos Aires. Argentina. Cuadernos de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación N°XI Universidad de Palermo.
- Pichon-Rivière (1999.) *El proceso grupal*, Buenos Aires. Ed. Nueva Visión.
- Steiner, George. (2001). *La muerte de la tragedia*. Caracas. Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Ure. Alberto (2012). *Sacate la Careta*. Ensayos sobre teatro, política y cultura. Buenos Aires. Argentina. Biblioteca Nacional.
- Winnicot.Donald (1999). *Realidad y juego*. Buenos Aires. Gedisa Editora.

**Abstract:** There is an ongoing challenge for the huge range of expectations of actors in the vast supply trends. Including from the academic aspects to the most innovative trade show and from the off and social inclusion.

Distinguishing these conventions makes it easier for the relentless pursuit between the hotbed of emerging playwrights towards defining transmission codes and theatrical style that promote increasingly clear trends know. If we name them, there they are, especially in areas of high vulnerability.

**Key words:** dramatics - vulnerability - social inclusion

**Resumo:** Existe um permanente desafio, para a enorme faixa de expectativas dos atores, na vasta oferta de tendências. Incluindo desde as vertentes acadêmicas às mais inovadoras e desde o espetáculo comercial ao off e de inclusão social.

Diferenciar estas convenções facilita a tarefa da busca incesante entre o semillero de teatristas incipientes para a definição de códigos de transmissão de saber teatral e estilo que promovam tendências a cada vez mais claras. Se nomeamos-las, existem, especialmente em setores de alta vulnerabilidade.

**Palavras chave:** dramaturgia - vulnerabilidade - inclusão social.

(\*) **Adriana Grinberg:** Directora de teatro y actriz. Docente especializada en Teatro y recursos expresivos para el desarrollo personal.