

Sabiendo esto de antemano, me hice de prendas que estaban fuera del catálogo de las “intocables” y pude intervenirlas hasta no dejar rastros de su diseño primitivo. Los diseños fueron la guía fundante para que ese desgaste, teñido, rearmado (un trabajo muy estético, muy subjetivo), sean hechos en la dirección que yo quería. Es importante en este tipo de producción, donde el indumento pasa por muchas manos, tener conocimientos de realización y estar presente en los talleres de realización porque, si no se sabe hacer ni pedir de manera clara, la decisión la toma otro por uno.

- Producción “*construcción de atmósfera*”

Ejemplos: TVP y El Excéntrico de la 18, *Woyzeck, cuento redondo*, versión libre sobre textos de Georg Büchner, 2006, y Espacio Clandestino, Barro, dramaturgia de Damián Moroni, 2008-2009.

En ambos casos, la dirección estuvo a cargo de Damián Moroni. Moroni es un director que trabaja sobre “teatro de atmósferas” y tiene muy en claro, desde un principio, qué es lo que quiere y necesita. Imagina y transmite con precisión lo que va a necesitar para esa creación de atmósferas. Son diseños que apuntalan en esa dirección: tanto el vestuario como la escenografía componen dramáticamente. Entonces, el diseño se desarrolló muy orgánicamente y de forma muy concreta. Materializamos todo para poder ensayar con el noventa por ciento de lo que luego se usó, sin muletos ni ropa de ensayo, que suelen ser las prendas de las que los actores se encariñan y luego no quieren abandonar.

Producción de cooperativa con subsidio del INT fue el caso de *Woyzeck, cuento redondo*; el dinero fue invertido directamente, del diseño a la materialización. En el caso de Barro, trabajamos sin subsidio y lo invertido se recuperó con las funciones; también es una obra apoyada en atmósferas y tanto la concepción del diseño como la materialización del indumento se hicieron en función de crear, en conjunto con el actor, esa atmósfera.

Y, por último, el público

Jerzy Grotowski (1974) define lo teatral como la relación que se establece entre un actor y un espectador; entonces, el público es el que cierra con su mirada la construcción de este objeto de ficción que es el indumento.

Referencias bibliográficas

Grotowsky, J. (1974). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Oida, Y. y Marshall, L. (1997). *The Invisible Actor*. Londres: Routledge. [Traducción de Nuria Alkorta]

Abstract: In this text the following themes are developed: drawing as a natural procedure of the mechanism of creation in the costume of fiction; The becoming of the design in object artistic material, in the scenoplastic matter that coexists in the work; The importance of their morphological, semiotic and syntactic relationship in the fictional space; The “area of closure” and its participation as object in the dramaturgy of the work; The choice of design; The figurine as a means of communication with the other; The emotional impact of drawing; The actor and his intuition of mask and disguise to go out and act; The exchange with the director of the work, founder and custodian of this new reality; The theatrical production and its relation with the materialization of the clothing.

Key words: creative concept - character design - fiction - dramaturgy

Resumo: Neste texto desenvolvem-se os seguintes temas: desenhar como um processo natural do mecanismo de criação no indumento de ficção; o devir do design em objeto material artístico, em matéria escenoplástica que convive na obra; a importância de sua relação morfológica, semiótica e sintática no espaço ficcional; “área de proibição” e sua participação como objeto na dramaturgia da obra; a eleição do design; o figurino como médio de comunicação com o outro; o impacto emocional do desenho; o actor e seu intuição de máscara e disfarce para sair a actuar; o intercâmbio com o diretor da obra, fundante e custodio dessa nova realidade; a produção teatral e sua relação com a materialização do indumento.

Palavras chave: conceito creativo - design de personagens - ficção - dramaturgia

(*) **Magda Banach.** Artista plástica, escenógrafa y vestuarista para teatro y cine. Formada en Bellas Artes con estudios de escenografía y vestuario en Varsovia, Polonia.

El teatro como alternativa didáctica y mediador para abordar el horror en los centros de enseñanza

Ana María Barreto (*)

Resumen: Los hechos traumáticos del horror colectivo vivido, los genocidios, tanto en las guerras como durante las dictaduras militares, no pueden ser abordados ni desde la historia oral, que mucho ha contribuido al respecto, ni desde la historia académica. Pues el horror es algo que nunca puede ser expresado en su magnitud. Ni los museos de la memoria han podido con ello. Las artes y específicamente el teatro se convierten en mediadores válidos para acercarlo al espectador. “Toda creación artística, toda poética,

Fecha de recepción: agosto 2016
Fecha de aceptación: octubre 2016
Versión final: diciembre 2016

supone un trabajo de memoria". Pero, ¿Qué contar? ¿Cómo representar el horror? En los programas de los centros de enseñanza se trabaja estas temáticas y el teatro se convierte así en una exitosa alternativa didáctica.

Palabras clave: teatro - didáctica - catálogo colectivo - genocidio - oralidad - memoria

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 84]

Existe un antes y un después del 11 de setiembre del 2001 en mi tarea docente impartiendo Historia e Historia del Arte en los centros de enseñanza secundaria. La proximidad de un nuevo conflicto bélico, nuevas muertes, nuevos genocidios me llevó a la búsqueda de una alternativa didáctica encontrando en la dramaturgia y la representación una herramienta válida para la construcción del conocimiento sobre la memoria colectiva. Hoy adscribiríamos dicho proyecto a lo que se ha denominado "*pedagogía de la memoria*" (AAVV.2010). En 1995 había realizado un taller con estudiantes de 5to año del bachillerato humanístico sobre el holocausto. Año este que se conmemoraba los 50 años del fin de la segunda guerra mundial. Este taller permitió una reflexión sobre cómo habían sido vividos estos años posteriores a la segunda guerra de aquellos sobrevivientes víctimas de uno de los genocidios que no siendo el único daba cuenta de una actitud de silencio de las víctimas. Ya sea movidos por la vergüenza, por el temor a la represalia o por no querer hacer cargar a las generaciones futuras de dicho trauma. Se fracasó en ello pues el olvido terminó siendo un bumerang y a partir de esa fecha proliferó todo tipo de literatura al respecto. La historia oral como metodología se convertía en un arma poderosa para el rescate de la memoria. El sociólogo Maurice Halbwachs (1950) sostenía que el lenguaje es "el marco a la vez más elemental y más estable de la memoria y esto es así a tal punto que podría decirse que la memoria en general depende de él".

Así llegué a escribir mi primera obra: *Un presente indistinto de un pasado imperfecto* en el 2001. Basada en una historia oral recogida en aquel taller del 95. Sobre una familia francesa de origen judío que habiendo sobrevivido a las más horribles atrocidades, habían llegado a Uruguay a radicarse después del fin de la guerra y que durante mucho tiempo tuvieron oculta su historia. Dicha obra que se representó con estudiantes dentro del ámbito académico, ponía entre mis manos la posibilidad que las generaciones actuales pudieran hacerse partícipe de dicho acontecimiento. También entendí que sin querer me enfrentaba a un cuestionamiento de qué representar. (Arias. s/f). Fue allí donde desarrollé mi marco teórico. No quería hacer de esta obra un relato de la historia oficial. Sino que quería contar una pequeña historia de una familia que llegada la guerra y por ende el genocidio, habían tenido que transitar casi como anónimos. Ello me llevo a concebir que la historia que iba a contar, tenía que ver con aquellos que no tienen voz en la historia oficial. Tomar el micro-relato para contribuir a la construcción de la memoria colectiva.

Dicha obra se convirtió en un drama musical que jugaba en dos tiempos: pasado y presente en el mismo escenario, conviviendo uno con otro. Busqué una estética que permitiera mostrar el pasado en blanco y negro y el

presente en color. La música y la danza se convirtieron en una gran aliada pues en vez de representar el hecho sangriento, la violación, la tortura desde una estética realista que pudiera herir las sensibilidades se trabajó más hacia el impacto visual y auditivo.

Con esta experiencia pude experimentar como el teatro se convertía en una herramienta poderosa para trabajar temas que por su naturaleza muchas veces se pretende ocultar. Trabajar el horror en los centros de enseñanza y poner a los estudiantes desde la actuación en el lugar del otro. Allí comencé a ver como operaba en ellos un cambio sustancial en su actitud a revalorizar su propia vida. A desarrollar la empatía y a poner en debate la memoria, pues esta es la que nos conduce a no repetir estos hechos traumáticos y asumir un grado de compromiso con la sociedad que les toca vivir reconociendo en ello la importancia de que estos hechos no se deben olvidar. Mi formación en teatro es autodidacta. Desde niña el teatro ha estado en mi vida y de adolescente y adulta me convertí en una gran lectora de teatro. Esa afición me llevó a encontrar en el arte de la dramaturgia la posibilidad de comunicar.

Todos los años me propuse escribir una obra diferente y me daba cuenta que los genocidios habían hecho mella en mí. Entendiendo genocidio como el exterminio sistemático de un grupo social, motivado por cuestiones de raza, religión, etnia, política o nacionalidad. Naciendo en el 2002 *Sueños Rotos* sobre la clase obrera y el movimiento luddista en plena revolución industrial y la pena de muerte como castigo a aquellos que se opusieran al avance de la industrialización. Surge con la crisis del 2002 que desestabilizó la economía de la región y el desempleo y el hambre se hacía carne en las poblaciones más indefensas. Manteniendo esa lectura entre pasado y presente. Si bien esta obra parte de la ficción y no de la historia oral, había descubierto que mi formación en la disciplina histórica me daba un plus que enriquecía poder abordar distintas temáticas y mi especialización en Historia del Arte me brindaba seguridad en la estética que buscaba. Veía en la puesta en escena grandes cuadros tridimensionales. Volviendo a incursionar en su representación como un drama musical. Sugiriendo más que revelar el hecho mismo.

El 2003 a pedido de los estudiantes que querían conocer algo de la guerra civil española y que los docentes de historia no seleccionaban este tema como optativo nace, *Guernica, la historia no contada* basada en el libro del historiador Ronald Fraser, *Recuérdalo tú, y recuérdalo a otros* (1979) basado en la historia oral de la Guerra Civil Española. En esta oportunidad pude trabajar sobre la nueva forma de eliminación sistemática a poblaciones indefensas. El bombardeo de Guernica se convirtió en el primer ensayo que abre la puerta a la Segunda Guerra Mundial. Siempre partiendo del relato de la microhis-

toria, me adentré a trabajar sobre cómo la gente común en un día de mercado a plena tarde se ve inmersa en un ataque sorpresivo. Me imaginaba cuales habían sido sus preocupaciones inmediatas, el desgarrar por los muertos, por los desaparecidos, las pérdidas materiales que en una población humilde son su sustento diario. Quería poner voz a aquellos que son parte de la historia oficial, el dolor humano. La historia oral de Ronald Fraser me sirvió de disparador para escribir la obra. En dicha obra también trabajé incorporando la música, la danza y la poesía.

En el 2004 sentí que tenía una deuda con Latinoamérica, pero en esta oportunidad escribí un libreto en base la obra literaria de Jorge Icaza: *Huasipungo* sobre el genocidio indígena en el contexto de la introducción de capitales norteamericanos en Ecuador a comienzos del siglo XX.

El 2005 fue un momento de inflexión, donde sentí la necesidad de rescatar todo este material que año a año había ido acrecentando en experiencia y en reflexión sobre el quehacer de la dramaturgia, la dirección de teatro y la experiencia didáctica de la misma. Ese año me dediqué a forjar mi marco teórico que esboqué antes. A su vez sistematizar los resultados que esta experiencia de teatro en el aula había tenido en mis estudiantes. Los talleres fueron honorarios y fuera del horario escolar.

Entendiendo que el aprendizaje significativo se puede realizar a través de lo que Goleman llama “la inteligencia emocional” estableciendo que el conocimiento que se aprende desde lo sensible, desde las emociones produce un impacto mayor y una conceptualización de los procesos cognitivos. El teatro es tomado así como una herramienta válida para la didáctica de la historia, manteniendo por un lado el rigor científico de los hechos históricos, buscando canalizar un aprendizaje significativo no solo desde lo cognitivo, sino aquel que se hace significativo porque involucra las emociones. Mi experiencia de estos años de trabajar con adolescentes y adultos me ha permitido evaluar la transformación que se opera en aquellos que han participado de los talleres de teatro. (Barreto. 2005. P. 7)

El teatro permite el desarrollo de la inteligencia intrapersonal, o sea conocerse a sí mismo, así como la inteligencia interpersonal que sería la capacidad de entender a los demás e interactuar eficazmente con ellos. La empatía es el conjunto de capacidades que permiten reconocer y entender las emociones de los demás, sus motivaciones y las razones que explican su comportamiento. Se construye sobre la conciencia de uno mismo. Cuanto más abierto se está a las propias emociones, más hábil será para interpretar los sentimientos. Para entender al otro, para poder entrar en su mundo se tiene que aprender a ponerse en su lugar, aprender a pensar como él. Por tanto la empatía sí presupone una suspensión temporal del propio mundo, de la propia manera del ver el mundo. (Gadner. 1995)

Cuando se trabaja con adolescentes nos preguntamos cómo hacer para entablar un diálogo intergeneracional, en un mundo donde el individualismo, la inmediatez y la superficialidad nos convocan a diario. Donde las imágenes del horror de la guerra en los medios televisio-

vos superan toda imaginación. La experiencia de trabajar la inteligencia interpersonal me ha permitido un canal de comunicación y reflexión sobre la importancia del rescate de la memoria. Nos permite a su vez sanar los hechos traumáticos para que no entren en el olvido.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de su gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama “matar el tiempo”. (García Lorca. Conferencias, 1935)

Abordar estas temáticas implica un gran compromiso ético y respeto frente al sufrimiento de otros para no herir su sensibilidad. Mostrar lo inmostrable, el horror, sacar a los muertos del anonimato”. La cuestión central de los artistas frente a la memoria es, ¿Cómo concebir una representación metafórica documental o simbólica del genocidio? Desde la primera Guerra Mundial a la fecha los artistas han intentado poner nombre a lo indecible. También la tarea del historiador se ve movilizada al respecto, ya que debe demistificar el pasado, y es su deber testimoniar, debe apelar a la palabra, a una memoria viva, a la historia oral. Las sociedades actuales presencian la reconversión de los verdugos, vivos e impunes, libre de castigo responsables de estos genocidios. Representar lo innombrable debe ser una necesidad ética de transmisión pedagógica que promueva la reflexión en el aula, en los hogares, en la comunidad toda. Abordar este tipo de temáticas, en el caso de Guernica, alejada en el tiempo y en el espacio para nosotros desde este pequeño lugar del sur que es Uruguay, podrían no tener significación, pero en realidad se convierte en una representación simbólica de los tantos genocidios que la humanidad ha presenciado. Puede ser el comienzo para abordar nuestros propios genocidios y rescatar del anonimato a tantos muertos o aquellos que sobreviviendo aún caminan con todas las secuelas de los hechos vividos. [...] rescatando los valores universales que la humanidad debe buscar, el respeto a la vida, a la libertad, a una vida digna. El respeto a la diversidad promoviendo la solidaridad. [...] La necesidad que la justicia internacional se haga realidad. (Barreto. 2005, p.3)

Juan Antonio Martínez Berbel catedrático de filología hispánica especialista en Teatro de la Universidad de la Rioja-España quien tuviera la deferencia de escribir el prólogo a la obra inédita, de mi autoría: *La historia y el teatro una alternativa didáctica. Guernica, la historia no contada*, (2005). Señalaba:

El teatro, en fin que la profesora Barreto ha elegido como compañero de viaje en su labor docente es el teatro que nos habla de nosotros mismos, que nos sacude las conciencias y nos abre los ojos y los oídos a lo que no queremos ver ni oír. Porque hablar de Guernica, incluso hoy, incluso para la España moderna de un iconoclasta siglo XXI, es hablar de una cuenta no saldada. Guernica son todas las injusticias que entre mentiras y falsos patriotismos, se

comenten en las guerras. Guernica es la injusticia misma de la guerra, pues ésta es siempre, sin paliativos ni excepciones, injusticia. Guernica es, al fin y al cabo, quien desde el pasado nos grita que no nos está dado olvidar, que el olvido, como la tibieza nos hace cómplices. Contra ese olvido, contra esa inconsciencia de no ver que nuestra complacencia de hoy tiene los pies manchados de las miserias de ayer, se levantan las palabras de este libro, eligiendo sin complejos el compromiso con la historia, con los que fueron acallados y nos piden nuestra voz, para alzarla frente al olvido, frente a ignominia que supone cerrar en falso una parte de la historia que nos avergüenza (o debería avergonzarnos) por los verdugos indemnes, por los crímenes no resueltos, por los agravios no reparados, por la vidas perdidas, desperdigas, y por tantas cosas... Desde un lugar cercano a Guernica el presente libro viaja a Uruguay, o trae a Uruguay junto a Guernica, nos une frente a la cobardía de mirar para otro lado. La libertad se esconde tras de cada una de sus palabras pugnando por hacerse viva, abriéndose paso de modo inexorable, reclamando entre nosotros el lugar que le negó el horror. Tenemos la obligación de no olvidar.

Referencias bibliográficas

- Arias, L. M. *La representación del horror*. Universidad de Valladolid. España. Dialnet. 2718043
- AA.VV. (2010). *Educación, Memoria y Derechos Humanos. Orientaciones pedagógicas y recomendaciones para su enseñanza*. Ministerio de Educación de la Nación.
- Barreto, A. (2005) *La historia y el teatro, una alternativa didáctica*. Guernica la historia no contada. (Obra inédita)
- Fraser, R. (1979). *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros. Historia oral de la guerra civil española*. Tomo I. Editorial Crítica. España.
- García Lorca, F. (1935) *Confencias*.

- Gardner, H. (1995) *Inteligencias múltiples. La teoría de la práctica*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Halbwachs, M. (1950) *La mémoire collective*. Ed. P.U.F. Paris.

Abstract: The traumatic events of the collective horror lived, genocides, wars both as during military dictatorships, can not be addressed or from the oral history that has contributed much about it, not from academic history. Horror is something that can never be expressed in its magnitude. Museums or memory have been with it. Specifically arts and theater become valid mediators to bring it to the viewer. "Every artistic creation, all poetry, is a work of memory". But what to tell? How to represent the horror? Programs in schools these thematic are worked and the theater becomes a successful educational alternative.

Key words: theater - didactics - collective catalog - genocide - orality - memory

Resumo: Os acontecimentos traumáticos do horror coletivo viveu, genocídios, as guerras, tanto como durante as ditaduras militares, não podem ser resolvidos ou a partir da história oral que tem contribuído muito sobre isso, não de história acadêmica. Para o horror é algo que nunca pode ser expresso em sua magnitude. Museus ou de memória ter sido com ele. Especificamente artes e teatro se tornar mediadores válidos para trazê-lo para o espectador. "Toda criação artística, toda a poesia, é um trabalho de memória". Mas o que contam? Como representar o horror? Programas nas escolas estes trabalhos temáticos eo teatro se torna uma alternativa educacional bem sucedida.

Palavras chave: teatro - ensino - catálogo coletivo - genocídio - oralidade - memória

(*) **Ana María Barreto.** Docente de Historia especialización Historia del Arte. Instituto Artigas (1996) Posgrado en Educación Artística y Museos en la Universidad de Valencia, España (2007). Maestría en Arte Latinoamericano. (Universidad Nacional del Cuyo)

Diplomatura en Dramaturgia del CCPU: un proyecto conjunto

Fecha de recepción: agosto 2016

Fecha de aceptación: octubre 2016

Versión final: diciembre 2016

Brenda Berstein (*) y Nicolas Lisoni (**)

Resumen: Gracias al trabajo conjunto del Centro Cultural Paco Urondo, la Asociación de Empresarios Teatrales (AADET), la Asociación Argentina de Autores (Argentores), la Asociación Argentina de Actores (AAA) y la Sociedad Argentina de Gestión de Actores Interpretes (SAGAI), fue creada la Diplomatura en Dramaturgia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El cuerpo docente está compuesto por reconocidas personalidades y la misma es gratuita para los estudiantes. Se cursará en tres cuatrimestres, y constará de 11 módulos, tanto teóricos como prácticos. Además incluirá charlas abiertas y encuentros con figuras destacadas, entre otras actividades.

Palabras clave: dramaturgia - enseñanza superior - modelo de enseñanza - teatro - aprendizaje en colaboración - universidad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 88]