

- D'Agostino, A. (2017). Mamífera. Buenos Aires. Manuscrito no Publicado.
- Domínguez, N. (1994). *Relato de la madre*. Travesía, Revista de Literatura, 29/30, 163-179. Florianópolis: UFSC. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/viewFile/16849/15425>
- Soraci, M (2017, 28 de noviembre). *Sol Bonelli: contra la violencia de género*. Disponible en: [https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/violencia-genero-prostitucion\\_0\\_Hy3hk8sxz.html](https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/violencia-genero-prostitucion_0_Hy3hk8sxz.html)
- Varela, A. (2018, 2 de marzo). *Ser madre no es todo*. *Suplemento Las 12*, Página 12. Recuperado el 5 de marzo de 2018 en: <https://www.pagina12.com.ar/98563-ser-madre-no-es-todo> (Consultado el 5/3/18).
- Walsh, M (1962). *Manuelita*. Recuperado el 5 de marzo de 2018 en: <https://www.letras.com/maria-elena-walsh/797183/>
- vivious days. The authors trace the crossing between culture and animality, with a poetic that derealizes the scene through various dramatic records.
- Keywords:** Gender - patriarchy - motherhood - dramaturgy - women – theater
- Resumo:** Seguindo com nosso interesse pela dramaturgia das mulheres, novamente abordamos o individual, remetemos a outros trabalhos nossos apresentados em jornadas anteriores. As autoras rastreiam o cruze entre cultura e animalidade, com uma poética que desrealiza a cena mediante diversos registros dramáticos.
- Palavras chave:** Gênero - patriarcado - maternidade - dramaturgia - mulheres - teatro

(\*) **Catalina Julia Artesi**. Prof. Lic en Letras ( Universidad de Buenos Aires ), Especialista en Ámbitos Educativos y Comunicacionales (UNLP).

**Abstract:** Following our interest in playwriting women, again boarded the sole, we refer to our other work presented in pre-

## Teatro y fútbol

Fecha de recepción: julio 2018  
Fecha de aceptación: septiembre 2018  
Versión final: noviembre 2018

Ariel Bar-On (\*)

**Resumen:** Pensar la dirección y el rol del director desde otro enfoque, con la propuesta de adoptar distintas estrategias en una puesta en escena o estilo de juego. Se propone trasladar algunos conceptos de la cancha al escenario, y viceversa; la presencia del comercio, formas de juego, dinámicas de trabajo, la búsqueda del estilo particular, las figuras principales que intervienen el teatro y el fútbol. Actores y jugadores, sus procesos creativos y modalidades de trabajo, la vinculación con el espectador, la influencia determinante que ejerce la política sobre cada una de las actividades, la instancia amateur y la profesional, entre otras.

**Palabras clave:** Analogía – dirección actoral – dirección técnica – dirección teatral – escena – espectáculo – espectador – estadio – fútbol – teatro

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 139]

### Capítulo 1 - Teatro y fútbol

#### 1.1. La poética del fútbol

Hay 22 hombres en un gran cuadrado, los 22 persiguen una esfera que rueda sobre el suelo del césped. Están divididos en dos grupos de once y de un lado son todos hombres nacidos en Argentina, del otro son todos oriundos de Inglaterra. Cerca de cien mil personas observan atónitas en vivo y en directo cómo esos 22 hombres, jugadores, intentan que esa esfera ingrese en un marco compuesto por dos postes paralelos y un poste superior. Millones de personas siguen a través de la radio y la televisión el avance del encuentro. Uno de los jugadores, hoy un hombre, quien alguna vez fue un chico de familia humilde de Villa Fiorito, toma la esfera, que de aquí en más se denominará balón, y se decide a hacerla entrar dentro del marco. La totalidad del campo debe medir unos cien metros, y este, atrevido, toma el balón en su campo con el objetivo de llegar al terreno rival. El tiempo marca 55 minutos de los 90 que deben cumplirse. El hombre empieza a correr con el balón en sus pies, desde

su propio campo, con un poco de inconsciencia y otro tanto de coraje. Así esquiva a un jugador inglés. Para acto seguido, esquivar a otro, y a otro, y así hasta completar seis de los once jugadores ingleses que quedan atrás. Logra hacer ingresar el balón dentro de los tres postes que componen el rectángulo que defiende el arquero inglés, quien también ya ha quedado en el camino. Es un partido de fútbol. Pero ese acto de valentía contiene mucho más que el mero juego. Ese acto se vuelve poesía, porque el hombre se sale de lo esperado, se abstrae y hace perder la noción del tiempo. Por un momento queda congelado en ese instante, inmortalizado por el resto de los días. El negocio queda relegado, y el deporte, que parece un mero juego, se vuelve poético, se hace espectáculo.

Comenzar con un acontecimiento que tiene como protagonista a Diego Armando Maradona no es solo oportuno sino que además resulta necesario. Más aun cuando lo que se intenta es exponer la búsqueda poética que puede aparecer en un deporte. Maradona, en ese acto alcanza algo que todo artista se propone: producir una abstrac-

ción en la noción del tiempo y de la espacialidad, como lo define Szuchmacher (2015). Logra que quien está observándolo se olvide por un instante del tiempo, del espacio y de su cuerpo, que se abstraiga en ese acontecimiento que está ocurriendo frente a él, porque la potencia que le brinda lo que observa lo vuelve su único presente y su única ocupación.

El teatro, de alguna u otra manera, intenta esto. A través de la ficción, del entretenimiento y del espectáculo busca que el espectador vuelva ese acontecimiento propio y esté focalizado en ese instante, con concentración y atención plena en el famoso denominado aquí y ahora, traducido en una condensación temporal y espacial.

El fútbol tiene la capacidad de generar una abstracción en sus espectadores, quienes en el momento de ver el partido se olvidan, muchas veces, de su entorno para involucrarse fervorosamente en esa construcción de juego. El desempeño de esos once jugadores que se enfrentan a otros once parece regir la suerte de otros miles que miran expectantes y contemplan la acción.

La palabra teatro deriva del griego, *teatrón*, traducido como lugar para contemplar. El teatro, arte milenario, nace en la antigua Grecia, como una actividad litúrgica, donde las personas acudían a ver un enfrentamiento de fuerzas: el protagonista y el antagonista, figuras opuestas pero necesariamente complementarias, así como dos equipos que se enfrentan, tal como puede ser un River-Boca. Los espectadores contemplaban el desarrollo de ese juego construido por la ficción, generalmente tragedias griegas. Así tomaban partido, se involucraban en ese juego y por ese tiempo que durara la obra se abstraían de la realidad. El fútbol, de alguna u otra manera, produce esta sensación. Ahí radica, entre otras, la raíz teatral que tiene el fútbol, como indica Horacio González. (Martínez, 2003).

Las dos disciplinas son reglamentariamente sencillas, establecen lógicas y leyes internas muy particulares, pero al mismo tiempo cuentan con una gran complejidad, desde todas sus formas compositivas. El fútbol está cargado de teatralidad y la tradición teatral parece tomar algunas cosas del fútbol.

### 1.2. Inquietudes compartidas

El teatro y el fútbol son dos disciplinas aparentemente disímiles desde la superficie. Sin embargo, si se indaga en profundidad en cada una, se encontrarán muchas semejanzas. Ambas disciplinas presentan confrontaciones, diferencias y conflictos sociales, políticos y estéticos. El jugador de fútbol actúa, así como el actor juega. Un elenco es un equipo que se constituye bajo la mirada y la estética de un director para llevar a cabo un proyecto, para alcanzar determinados objetivos. El director técnico plantea una estética, una táctica, una forma de juego y de disponer a los jugadores. Define la forma en la que estos actuarán al salir al campo de juego con el fin de alcanzar un objetivo: ganar. Tanto los jugadores como los actores buscan un imaginario común coordinado por la mirada de un director, que los guía, les indica y los conduce. El problema táctico en el fútbol se asemeja al problema estético en el teatro. Cómo hacer la formación, qué estrategia adoptar, cómo habitar la cancha. ¿No son acaso estos conceptos similares a cómo armar un elenco, cómo afrontar la obra, y a la forma de habitar el escenario?

Probablemente la relación más directa que se establezca entre teatro y fútbol es que, como señala Cappa (Veiga, 2014), las dos ponen en movimiento emociones de mucha intensidad.

El actor y el jugador están constantemente creando e imaginando, sintiendo el momento, con la concentración puesta en la tarea, en la construcción de juego y de ficción. Ambos son mirados y se constituyen por esta mirada. En ambas disciplinas se presentan instancias donde el trabajo con los protagonistas, jugadores y actores, puede resultar muy semejante desde lo motivacional, lo estético y en la búsqueda de potenciar las habilidades de cada uno. El fútbol es un deporte considerado como una pasión de multitudes. En Argentina tiene un lugar primordial en la sociedad y presenta muchas confrontaciones, diferencias y conflictos sociales, políticos y estéticos. Es tema principal en las mesas, en los bares, en los noticieros y en la calle. A veces con fundamentos, otras con caprichos que responden a la pasión. Los partidos de fútbol generan una sensación muy fervorosa en los espectadores, tanto los presenciales como los televisivos. Gran parte del país está pendiente de lo que sucede en las canchas, y más aún si se trata de una competencia llamativa y convocante, como por ejemplo el Mundial de fútbol. Frente a estos eventos el país se paraliza para observar lo que sucede. La gente se enfurece, se apasiona, se alegra y se emociona. Porque se involucra de tal manera que sus ánimos se ven modificados por lo que hagan los once jugadores que salen a la cancha. A su vez, es un deporte cargado de teatralidad, desde lo que ocurre en las tribunas hasta incluso dentro del campo de juego. Por otro lado, la actividad teatral en la Argentina, especialmente en la ciudad de Buenos Aires, ha ido expandiéndose con creces. Cada vez son más los elencos y los actores que ensayan y desean estrenar en alguna sala. La actividad teatral tiene muchos aspectos en común con el fútbol, y el fútbol con el teatro. El equipo de fútbol sale a la cancha con una idea de juego, con una propuesta, la cual muchas veces no puede ser llevada a cabo con total fidelidad, ya que surgen acontecimientos que llevan al jugador a tener que improvisar. El actor sale a escena también, con la misma claridad que un jugador de fútbol, y de la misma forma es que se suceden eventos distintos en cada función, por eso es que ninguna función es igual a la otra, como ningún equipo puede repetir el juego exactamente de un partido a otro.

### 1.3. Formas y dinámicas de juego

El fútbol, como cualquier otro lenguaje, cuenta con un sistema de signos, de códigos intrínsecos propios de la disciplina. En un determinado momento, como señala Pasolini (2005), incorpora subcódigos, lo que hace que deje de ser puramente instrumental y comience a ser expresivo. Todos los lenguajes que se hablan en un país comparten un terreno común: la cultura local y el momento histórico.

El desarrollo del juego, desde el entrenamiento hasta el día del partido, tiene una instancia experimental hasta que se vuelve expresivo, como el arte y la literatura. Pasolini (2005) distingue dos tipos de lenguajes posibles en el fútbol: el prosístico y el poético. Afirma que por razones culturales e históricas el fútbol de algunos pueblos es esencialmente de prosa. Las denomina la prosa realista

y la prosa estetizante, y ubica a Italia en última categoría. Además diferencia que en el caso de otros pueblos el fútbol es fundamentalmente poético.

Los momentos poéticos del fútbol son los de creación: la gambeta, el gol. Aparece el fútbol brasileño como el fútbol emblema de poesía, y por otro lado, como fue señalado, el fútbol italiano característico de lo que Pasolini denomina una prosa estetizante. (Pasolini, 2005).

Hay directores técnicos más arriesgados, que se lanzan en la aventura de buscar el gol, de atacar constantemente, de construir jugadas nuevas y formas de llegada al arco rival. Es que justamente la estrategia ofensiva en el fútbol contiene un acto de creación, de lo inesperado, de buscar imperiosamente la forma de llegar al gol, momento poético por excelencia. Cada gol supone una invención, y como Pasolini (2005) describe es una perturbación del código. En esa búsqueda del gol y del momento poético, se dan innumerables alternativas, porque requiere de una adaptación constante, tanto al medio como al juego del rival. El juego de los brasileños o de los argentinos se asocia a un fútbol de poesía. A la visión de Pasolini, el máximo goleador del año es el mejor poeta, por lo que podemos deducir que Messi es uno de los mejores poetas de la actualidad.

Por otro lado, hay directores técnicos más conservadores, quienes prefieren planificar minuciosamente su estrategia con la paciencia de que se presente alguna oportunidad de convertir un gol, sea con alguna con una jugada colectiva ensayada, una jugada de pelota parada, consecuencia de una falta del rival, o de algún contragolpe que le permita tomar desprevenido al otro equipo y así alcanzar su único momento poético en un sistema de prosa. Estos técnicos son más cuidadosos y más ordenados, priorizan el orden defensivo, la ubicación precisa de sus jugadores con el objetivo de evitar que el rival llegue a su arco. Estos equipos se caracterizan más por su sistema colectivo y ordenado. Los jugadores italianos o ingleses son los emblemas de un fútbol de prosa.

Los primeros directores técnicos, quienes proponen estrategias ofensivas con un fútbol de poesía, se relacionan más directamente con los directores teatrales que proponen un caos en la escena, un desorden, para a partir de él componer y crear. No aceptan formalismos ni son demasiado ortodoxos de métodos o reglas, sino que priorizan la construcción y la creación, desde la desmesura y la combinación variada de elementos. Así obtienen como consecuencia resultados inesperados, respuestas fuera de lo imaginado y habilitan un juego nuevo, que requiere de una concentración constante para desarrollar el imaginario. Acuden desde su esquema a una capacidad sublimine de lo individual para construir el momento poético.

En cambio, también hay directores teatrales más conservadores, asociados a los directores técnicos que adoptan un sistema de prosa, con un juego colectivo y organizado. Estos prefieren no correr demasiados riesgos, optan por ubicar prolijamente los elementos, ordenar equilibradamente la escena y proponen una puesta cuidadosa y precisa, además de mesurada. Pretenden así una escena que no contenga demasiados riesgos para sus protagonistas, y justamente los albergue de manera segura. Se caracterizan por su equilibrio y la elección cuidada, rigurosa y lógica de los elementos que intervengan el escenario. Es un sistema caracterizado por una prosa colectiva.

El sistema de prosa, parece estar imponiéndose cada vez más en ambos medios. Los equipos organizados y colectivos parecen dar mejores resultados, aunque todo espectador ansía el momento poético, y cuando ocurre con verdad y contundencia es cuando quien lo observa sale agradecido, porque esos momentos de poesía se vuelven un regocijo. En el ámbito teatral sucede de igual manera. Las obras con mayor éxito comercial son aquellas que cuentan con un relato organizado, prolijo y ordenado. Aun así, hay obras que proponen una ruptura, que se salen de la convención, proponen una creación y una búsqueda de lenguaje, alcanzan momentos de poesía, que sorprenden y gustan a los espectadores. En el teatro, afortunadamente, con más frecuencia, se puede encontrar una combinatoria de los dos sistemas. Espectáculos que cuentan con un sistema organizado y prolijo, que proponen un relato al modo aristotélico, con un comienzo, un nudo y un desenlace, pero dentro de esos límites se permiten una ruptura y un corrimiento de lo habitual, para construir momentos poéticos, de búsqueda y de singularidad.

En el fútbol, a veces, muy de vez en cuando, aparece algún equipo que combina un poco de cada sistema, logrando resultados soberbios. El Barcelona dirigido por Pep Guardiola en el año 2008, reunía equilibradamente condiciones de los dos tipos de juego. Por un lado presentaba un juego organizado y colectivo, vinculado al sistema de prosa. Un juego paciente, con la prioridad en tener la posesión de la pelota, el pase corto y preciso, el orden de los jugadores y del equipo. Al mismo tiempo contaba con jugadores con aptitudes sobresalientes, que por sus características se salían del esquema para construir momentos poéticos de una singularidad única.

No será casualidad que este equipo es considerado el mejor equipo de fútbol de todos los tiempos por muchos especialistas como Alex Ferguson, Marcello Lippi, Omar Hitzfield o Just Fontaine. (Rua Torrens, 2012).

## Capítulo 2 - El director y su búsqueda

### 2.1. El estilo

Todo director pretende desarrollar su singularidad estilística a través de la búsqueda de procedimientos que puedan ayudar a determinar una estética y delinear rasgos específicos. La variedad de estilos, en todas las disciplinas, se constituye por la diversidad de individuos que las intervengan. Aun así, muchas veces resulta útil clasificar distintas categorías para poder agrupar y organizar la gran diversidad de equipos u obras existentes. A partir de esto surgen los distintos estilos definidos. En el caso de los equipos de fútbol, habrá equipos más defensivos, más ofensivos, más propensos a correr riesgos en ataque, otros a jugar de contragolpe, los orientados a la posesión del balón o los que plantean un juego táctico para ocupar de la manera más eficiente el campo, entre otros. El teatro, por su lado, también cuenta con realizadores que proponen distintas corrientes, desde lo más amplio, vinculadas a un tipo de actuación o dramaturgia, como pueden ser el naturalismo, el realismo, el grotesco, el absurdo, o el teatro físico. Estos términos que se utilizan muchas veces para agrupar suelen ocupar mayormente la atención de los teóricos, analistas, investigadores o críticos. Ocurre en ocasiones que la necesidad de definir en los diversos géneros termina por encasillar

estilos dentro de uno de los grupos descriptos, a veces de manera forzada, con aciertos y desaciertos. En el centro de la cuestión aparece la figura del director, encargado y artífice principal de desarrollar un lenguaje, a lo que Bartís (2003) define como la construcción poética que genere una verdad proveedora de formas. Sontag (2012) presenta al estilo como un concepto destacable, lo describe como el principio de decisión en una obra, la firma de la voluntad del artista y asegura que existe un número indefinido de posibles estilos para las obras de arte.

El director busca desarrollar su propio lenguaje y sumar desde su mirada del mundo y de la disciplina para dejar su impronta en la obra o en el equipo. Esta impronta o sello del director será el rasgo distintivo que lo diferencie de las demás. Lo concreto es que así como hay obras que desde su concepción demandan cierto estilo o forma de afrontarla, hay equipos que exigen determinados estilos de juegos. Seguramente si un director se propusiera llevar a escena *La gaviota* de Antón Chéjov (1895) se determinaría que el texto, desde su propuesta dramática, requiere hacerle frente con una puesta en escena realista, con actuaciones verdaderas, espacios naturalistas, que brinden la ilusión de realidad. Así sucedió a comienzos del siglo XX bajo la mirada de Constantin Stanislavski.

Por otro lado, en el fútbol, también existen equipos asociados a determinados estilos de juego. *Estudiantes de La Plata*, por ejemplo, es un club que ancla su estética de juego en la figura de un técnico bisagra en su historia: Carlos Bilardo. El *bilardismo*, estilo de juego derivado del propio entrenador, establece sus bases en el resultado, en obtener un triunfo de cualquier manera, tirar la pelota afuera con tal de no sufrir ataques en contra. El fin buscado justifica cualquier medio con tal de ser alcanzado. El bilardismo parte de la conciencia del fútbol como deporte competitivo, donde prima el hecho de ganar, en ocasiones sin importar la forma, según Sztajnszrajber (Duchini, 2015).

Cabe señalar además, que el estilo del director no necesariamente tiene que estar estrictamente alineado al contenido de la obra. Sontag (2012) asegura que hay un apresuramiento en declarar que el estilo y el contenido sean inseparables.

El estilo sin dudas es la singularidad y termina por imponerse. Cada individuo, director técnico o teatral, tiene una propuesta y una búsqueda particular, la que determina su sello. Es muy poco probable concebir que un técnico o director de teatro deje relegado su estilo si es muy contrario al carácter de juego demandado por el equipo o la propuesta estética que solicita la obra. No siempre se produce la contradicción entre el estilo particular del director y el del material. En ocasiones aparecen algunos directores técnicos o teatrales que son capaces de inculcar su estilo en cualquier equipo u obra. “(...) la noción de un arte transparente, sin estilo, es una de las más tenaces fantasías de la cultura moderna. Críticos y artistas pretenden creer que es más difícil privar al arte del artífice que, para una persona, perder la personalidad.” (Sontag, 2012, p. 31).

Sontag (2012) analiza las concepciones tradicionales con las que se evalúa el arte. Acerca las nociones de forma y contenido, como los dos ejes principales en una obra artística. Cuestiona el papel cultural e histórico de la crítica al interpretar, traducir o develar el sentido de una obra de

arte. Sontag (2012) enfatiza en la importancia de recuperar los sentidos. Distingue una concepción según la cual lo denominado forma está separado de lo denominado contenido, y manifiesta que se presenta una tendencia que considera al contenido como esencial y a la forma accesoria.

El director técnico o teatral ocupa el rol de organizador. El director no es necesariamente el único que hace al estilo de juego de un equipo, pero sí la cabeza del equipo. Es quien toma las decisiones más importantes. Su singularidad se verá definida de acuerdo a la audacia y determinación que tome en cuestiones relevantes a su labor: el contenido, la forma, el estilo.

El director es quien instaura un determinado orden y establece la estructura y disposición de sus equipos. Aun así, la figura de la dirección no siempre tuvo un lugar primordial. Respecto del fútbol, Galeano asegura: “(...) el fútbol profesional necesitó una tecnocracia del orden. Entonces nació el director técnico, con la misión de evitar la improvisación, controlar la libertad y elevar al máximo el rendimiento de los jugadores, obligados a convertirse en disciplinados atletas.” (2010, p. 12).

En el teatro se puede afirmar que la presencia del director es un rol nuevo, si se toma el período desde que existe esta figura en proporción a la historia del teatro. El surgimiento del director de teatro se produce a fines del siglo XIX y tiene su auge a partir del siglo XX, hasta convertirse en una de las figuras más importantes del arte escénico (Braun, 2008). Necesariamente habrá un individuo que tome decisiones, quizás no sea siempre el director, pero como fue señalado con anterioridad, la gestión colectiva en la actividad empírica es difícilmente alcanzable. En diversas ocasiones ocurre que el director no tiene determinado a priori cuál es su estilo. El estilo debe ser tomado como una construcción y en conclusión como una consecuencia de la búsqueda. Hay directores que cometen la imprudencia de querer imponer su estilo para fijar su impronta en los trabajos, y en ocasiones culmina por ser forzado. El estilo determina al director, pero la obra debe ser permeable de recibirlo. La idea caprichosa de establecer la singularidad puede entorpecer los procesos y ser contraproducente. El director no alcanzará desarrollar un estilo propio si tiene su atención puesta en querer ser original o explicativo, o peor aún, si pretende ocuparse de las posibles lecturas e interpretaciones que su material proponga. Las obras, así como los equipos, se manifiestan por lo que son, no por la idea propuesta por el director. El fútbol y el teatro tienen su rasgo determinante en lo práctico, se producen en la escena o en la cancha, por lo que no son disciplinas que deban trabajar estrictamente con la idea. La imposición de ideas, muchas ingeniosas y originales, puede resultar un factor anulador de lo creativo. El material, teatral y futbolístico, se vuelve tangible en su campo de desarrollo. Campo que en un determinado momento no permitirá la implantación de la idea, sino que lo que suceda en la escena o en la cancha será lo que decreta lo que la obra es.

La ocupación principal debe estar en el hacer, y no así en el significado. Este fenómeno sucede cada vez más, en los dos ámbitos, teatro y fútbol. Se habla mucho sobre lo que se hace y se hace poco. La atención debiera colocarse en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, pero no ocuparse de mostrar su significado. (Sontag, 2012).

## 2.2. Elementos compositivos

### 2.2.1. El campo de juego y el escenario

Uno de los elementos destacados que precisan las producciones son sus espacios. Si bien, tanto teatro como fútbol parecieran requerir austeras condiciones para su realización: una pelota y un rival, un actor y un espectador, no pueden ocurrir en cualquier lado. Siempre es necesario un espacio delimitado para que sucedan. Un espacio que especifique sus dimensiones, sus límites, su tamaño y sus posibilidades. Los espacios condicionan el juego, establecen una lógica particular para armar el partido o la puesta en escena. Los espacios pueden ser decididos arbitrariamente, pero nunca serán trabajados con esa arbitrariedad. Sebrelí enuncia que "(...) el juego se realiza en un espacio determinado, en un círculo artificial, separado, cerrado, reservado, protegido del espacio profano, del resto de la ciudad: pista, cuadrilátero, circo, palestra, casino, escenario o en el caso de juego que nos ocupa, estadio". (Sebrelí, 2005, p. 234). Además, define al fútbol como la principal forma de juego colectivo del siglo XX y compara su desarrollo con las características de la ceremonia religiosa, señalando que lo que se busca en el rito es separar el mundo sagrado del mundo profano, el mundo laboral. (Sebrelí, 2005). Lo sagrado no puede desarrollarse en el mismo espacio que lo profano, por eso es necesario preparar un lugar especial. Inevitablemente la cancha o escenario requieren un trabajo específico y una reflexión sobre cómo deben habitarse.

En el escenario o el campo de juego se produce una lógica interna de juego, quien habita esa superficie construye un sentido particular y en beneficio de la creación del juego o la ficción buscada. Como señala Federico León hay "(...) movimientos, ocupaciones en el espacio que responden exclusivamente a lo que sucede adentro, al servicio del adentro". (León, 2005, p. 237).

Muchas producciones teatrales se ven condicionadas y modificadas por los espacios en los que desarrollen su puesta en escena, o al menos es necesaria la reflexión sobre el lugar de trabajo. En el caso de las obras de teatro, los festivales, las giras y los cambios de sala obligan muchas veces a modificar puestas, ya sea por los movimientos en escena, por los elementos, la escenografía o la coreografía de los actores dentro del espacio escénico. Para los directores, escenógrafos y coreógrafos resulta muchas veces beneficioso conseguir un espacio similar al que fue concebido la obra originalmente. Porque en esos casos, la obra se desarrolla en un espacio muy similar al conocido, lo que evita tener que realizar modificaciones en la puesta. En otros casos, hay directores que trasladan la obra directamente al espacio novedoso, sin reflexionar sobre las nuevas posibilidades. En muchos casos esto termina por ser perjudicial, ya que presenta de manera inevitable contradicciones y problemas en las puestas.

Por el lado del fútbol, hay muchos directores técnicos que trabajan en función de la cancha que les toque visitar. Existe una abundante cantidad de equipos que alcanzan resultados victoriosos y favorables cuando juegan en sus canchas, de locales. Esto no es mera casualidad, sino que tiene que ver, en parte, con el trabajo cotidiano que los directores y los equipos pueden realizar sobre esos espacios, que son propios. En otras oportunidades a los equipos les toca visitar otras canchas, las que a veces favorecen su juego y otras tantas lo perjudican. Hay

campos de juego más angostos, más anchos, otros más largos y más cortos. Algunos estadios tienen al público más cerca del campo de juego y otros más alejados. La Bombonera, estadio del club Boca Juniors es conocido por tener a sus espectadores muy cercanos a la superficie de juego, lo que produce en algunos futbolistas una sensación intimidante y en otros una energía potenciadora con un deseo vehemente de ganar en ese lugar.

Los espectadores, tanto en el fútbol como en el teatro, tienen un lugar que ocupan. La disposición del público resulta fundamental, no solo para quienes asisten a ver el espectáculo, sino que modifica las concepciones de las puestas en escena, y sin dudas el desempeño de los actores y los jugadores.

Bartís (2003) define al fútbol de una manera que permite entender una visión particular sobre el teatro:

Una caja de resonancias: pasional, histórica y política. Trasciende, permite identificaciones. El juego mismo, sus límites, el espacio. Cómo el espacio determina la forma del juego. Es distinto ver un partido en la Bombonera que en la cancha de River. La Bombonera es más física porque estás inclinado sobre el campo, todo está más cerca, está más comprimido, en la cancha de River el espacio se abre, entonces es necesario un juego más "elástico". A veces hay niebla en la cancha. Se hace difícil "jugar". Las distancias cambian. Se cree estar haciendo un juego y en realidad está pasando otra cosa. (Bartís, 2003, p. 8).

El campo de juego y escenario serán determinantes para el desarrollo de juego, ya sea por las características inherentes al espacio pero principalmente por las decisiones que se tomen para trabajar en relación a cómo establecerse dentro de esos territorios. Sebrelí (2005) describe los requisitos que considera debidos para un estadio de fútbol y expresa que es necesaria la preparación del lugar especialmente, un lugar consagrado, que esté dispuesto exclusivamente al culto, espacio donde queden excluidas las actividades mundanas.

### 2.2.2. El ensayo y el entrenamiento

Una función o un partido, un estreno o una final, son instancias de culminación de proceso de trabajo. El ensayo y el entrenamiento son los momentos donde se investiga sobre las posibilidades del equipo o elenco y donde se construye y constituye lo que culminará al momento de la exhibición frente a un otro. La producción resultante es una manifestación y consecuencia de todos los meses, semanas o días de ensayo o entrenamiento que anteceden. Szuchmacher (2015) asegura que lo no ensayado no aparece, y que toda puesta en escena contiene una reflexión sobre su pasado. Se puede entender a dicho pasado desde el momento que se gestó el deseo de hacer la obra, todo el proceso de ensayos, hasta llegar a la circunstancia del estreno.

A su vez, si bien el proceso de ensayos y entrenamientos resulta imprescindible y es parte de la producción resultante, los ensayos y entrenamientos no definen el curso de una obra o un partido. Panzeri (2003) afirma que un entrenamiento está ausente de emotividad. Considera que un entrenamiento no tiene incidencia directa en el partido, y afirma que culmina por ser anecdótico. El

argumento de Panzeri es muy determinante pero a la vez lo que el autor sugiere es que el momento donde efectivamente se demuestran los resultados de lo trabajado es en el partido. Señala Panzeri (2003) que lo que sucede por fuera del momento del partido se convierte en un suceso anecdótico, sin ningún suceso. Menciona como ejemplos la victoria que los juveniles obtuvieron sobre la primera, o la destacada actuación del futbolista desconocido frente a los profesionales consagrados. Estos acontecimientos se transforman en espejismos engañosos. En concreto, ningún sentido tiene si un actor es dúctil, hábil, expresivo y arrollador interpretando a *Macbeth* (Shakespeare, 1606) durante los ensayos pero al momento de la función no puede afrontarlo de la misma manera. Según lo postulado por Panzeri (2003) en el fútbol, el actor en el teatro debe demostrar sus capacidades y desarrollar su labor en el momento de la función, para no quedar encasillado en sucesos sin trascendencia. No bastará la explicación de que en los ensayos alcanzó resultados superlativos si no hay ningún espectador que pueda verlo. Es que en definitiva, el ser humano hace lo que cree, y cree lo que ve. (Artaud, 2001).

### Capítulo 3 - Del amateurismo al profesionalismo

Los motivos por los que una persona comienza a practicar un deporte como el fútbol, o a formarse en teatro son muy diversos. Muchas personas empiezan, por lo general, a probar en estas disciplinas como una forma de entretenimiento o hobby. Hay quienes son enviados a clases de actuación bajo recomendación de su psicólogo, o quienes empiezan a jugar al fútbol con la excusa de entrenar en un deporte y además consolidarse en un grupo de personas. Con el desarrollo y el crecimiento en cada una de las disciplinas, especialmente en la niñez, se presenta la idea o el deseo de dedicarse profesionalmente en el futuro. Desde el momento que esta aspiración aparece el aspecto lúdico, que dio origen a la práctica de la disciplina, empieza a diluirse. Se produce una presión adicional por querer hacerlo cada vez con mayor exigencia para poder volverse profesional. Más incluso en disciplinas como el fútbol o el teatro, ya que en la Argentina son unos pocos los que pueden vivir económicamente de ellos. Al comenzar las exigencias se agudiza la disciplina y el rigor, es así como muchos profesionales luego olvidan seguir desarrollando su capacidad de jugar, que fue la que produjo el deseo inicial de dedicarse profesionalmente. La atención empieza a centrarse en la técnica y la efectividad, y el trabajo se vuelve estrictamente resultadista. Como Nachmanovitch señala:

Pero la técnica puede tornarse demasiado sólida... es posible que nos acostumbremos tanto a saber cómo hay que hacerlo que nos alejamos de la novedad de la situación de hoy. Éste es el peligro inherente a la competencia misma que adquirimos con la práctica. La competencia que pierde el sentido de sus raíces en el espíritu juguetón se oculta tras una rígida forma de profesionalismo. (Nachmanovitch, 2012, p. 85).

Se da un hecho curioso, donde el artista o el jugador intenta recuperar una capacidad que supo tener pero la vorágine de la labor cotidiana lo obligó a dejar relegada. El juego es la base en la que se centra el teatro, y también el

fútbol. No es casualidad que en tantos idiomas distintos se utilice una misma palabra para definir el hecho de interpretar una obra y también el verbo que indica la acción de jugar: *play, jouer, giocare*. La evolución del jugador y del actor es constante. Sus ambiciones se modifican a medida que construye su carrera. Los jugadores aspiran a ser vendidos a otros clubes y poder hacer una diferencia económica. Los actores intentan entrar en el circuito más legitimado que les permita poder sostenerse económicamente para vivir de los ingresos que le dé la actuación. En muchos casos, tienen un doble trabajo. Muchos actores son meseros, o trabajan durante el horario diurno en oficinas. Los jugadores también se desempeñan en distintas labores, como la carpintería, herrería o cadetería. Desde que empiezan su camino en sus profesiones se presentan muchas trabas, dificultades, desafíos y necesidades para llegar a ocupar un lugar en el ámbito profesional. De forma irremediable se produce un cambio en actores y jugadores cuando desarrollan su labor profesionalmente. La ambición por alcanzar la popularidad y la independencia económica nubla el deseo primario por el que empezaron. Lo cierto es que hay un fuerte valor cultural puesto en estas exigencias. La idiosincrasia social constituye una presión dándole valor a unas variables por sobre otras. Marcelo Bielsa propone una mirada crítica y reflexiva sobre este fenómeno. Bielsa lo ejemplifica con los jugadores de fútbol a partir de su experiencia personal, pero sus ideas pueden ser aplicadas con total precisión y exactitud al trabajo y el camino que transitan los actores hasta volverse profesionales.

Estoy absolutamente convencido de que la fama y el dinero son valores intrascendentes. Pero, claro, nos los describen con un peso tan significativo que pareciera imposible resistirse a valorarlos. Creo que el espíritu amateur, el amor hacia la tarea, es el único que vuelve satisfactorio el tránsito por el trabajo. Cuando observo de qué manera se describe a las celebridades, a los ídolos, que se los destaque por ser millonarios, famosos, por fuera de la realidad social, distintos de la gente común, lamento muchísimo que se jerarquicen ese tipo de cosas. (...) Sí estoy convencido de una cosa: fui feliz cuando disfruté del amateurismo, fui feliz cuando crecí enamorado de mi trabajo. Yo tengo un amor profundo por el fútbol, por el juego, por la esquina, por el baldío, por el picado, por la pelota. Y desprecio todo lo añadido, todo lo que fueron agregando para convertirlo, extrañamente, en deseado. Sé que la alegría de un triunfo en un partido dura cinco minutos. Termina el partido y hay una sensación de efervescencia, una sensación de adrenalina al tope, que genera excitación y felicidad. Pero son apenas cinco minutos, y después hay un vacío enorme y grandísimo. Y una soledad indescriptible. Quiero insistir con que mucho mejor es ser prestigioso que popular, mucho más importante es el recorrido que el éxito que se pueda obtener en la búsqueda. (Bielsa en Rojas Rojas, 2015, pp. 50-51).

Resulta interesante analizar aquello que se pierde en el camino, pensar cómo puede hacerse para recuperar cierto amateurismo vinculado a lo lúdico para que su consolidación como profesionales no los vuelva meros em-

pleados de sus producciones y equipos, industrializados y contenidos en las lógicas del sistema.

## Capítulo 4 – Factor común: el juego

### 4.1. El gol en escena

El gol es un punto de inflexión en el juego. Es la culminación de una jugada, una conclusión, un logro, un acierto. Es un acontecimiento que resulta definitorio para un partido y que redirecciona el curso del juego. Hay equipos que se conforman con empatar, pero al recibir un gol en su valla y estar en desventaja, se envalentonan para alcanzar el empate. El gol es un instante, corto y fugaz, pero transformador. El juego ya no es el mismo. Desafía al curso del partido y pone en jaque al juego.

El grito de gol es la exaltación del presente y de la presencia, el grito de gol obliga a un aquí y ahora. Pero el fútbol no escapa a la penetración viral. Y el virus ha encontrado un portal propicio: en el aquí y ahora del estadio, el grito de gol es puro presente y, como acontecimiento visual, no tiene memoria. (Mira en Sodo y Valle, 2013, p. 179).

Muchas veces el gol se produce de manera accidental o sorpresiva. En otras ocasiones es la consecuencia de una buena jugada colectiva, elaborada y ensayada. El gol puede ser fruto del trabajo como también puede ser fortuna. De una forma u otra, el gol supone un acto de cordura y solvencia, ya sea por parte del equipo, del director técnico o de un jugador determinado. En el teatro suceden determinados momentos en las puestas en escena que pueden ser considerados *goles*. No es un acto fácil el de meter un gol en escena, como tampoco en el fútbol. Por lo general aparecen en consecuencia de un trabajo detallista. Aun así, también hay veces donde surgen goles en escena por accidente. Un actor realiza una acción sorpresiva, arriesgada, casual y deviene en un hecho expresivamente poderoso. Ahí es donde esos goles se afianzan en la puesta en escena. A veces ocurren en el proceso de ensayo, otras se da en vivo, al momento de las funciones. El teatro busca sorprender y atraer a sus espectadores. Darles pequeños acontecimientos escénicos que renueven su atención y los sostengan involucrados en la obra. Las obras de teatro más destacadas son las obras ofensivas y goleadoras, que arriesgan en la construcción de juego, que se aventuran en zonas desconocidas para alcanzar el instante sobresaliente del gol. Los hechos escénicos sorprendentes pueden ser pensados como goles. El gol puede ser entendido como lo que Szuchmacher denomina *fricción*.

La fricción es el modo que tiene el arte para enfrentar y desequilibrar los aspectos que la cultura estabiliza. Allí donde la cultura establece sus reglas, la fricción las pone en duda. (...) que los espacios contradigan lo esperable de un texto; que los actores hagan algo que jamás nadie esperó que hicieran alguna vez; en medio de la velocidad ruidosa, provocar un silencio intenso, un vacío casi imposible; que las escenas no se vean nítidamente y que los espectadores deban inferirlas, casi imaginarlas. (Szuchmacher, 2015, pp. 187-189).

En la obra *Las ideas* de Federico León (2005), el autor y director deciden protagonizar esta nueva creación suya. En la obra, el artista, se junta con su colaborador y amigo más cercano, con quien desarrolla diversos proyectos artísticos para enfrentar la creación de una nueva obra. Es un encuentro informal y cotidiano que con el correr de los minutos se transforma en una jornada creativa. León cuestiona los límites entre la realidad y la ficción. La obra es un devenir de acontecimientos que desafían los cánones artísticos arraigados del teatro, entre lo que se puede hacer y lo que no. En un determinado momento, entre tantas pruebas de creación, deciden inflar una especie de esfera de goma con un inflador. Esta acción se realiza en vivo durante la obra. Desde el público la esfera se percibe como un elemento de goma, similar a un globo. Comienza a inflarse y no revienta. Se infla sin parar, durante varios minutos. Su tamaño resulta no solo sorprendente sino que hasta inverosímil. Debido a su demostrada resistencia y su continuidad en el tiempo el espectador supone que ya no reventará. La tensión conquistada por este acto riesgoso pone a todos los espectadores en un estado de alerta. La bola finalmente revienta. Las reacciones del público son estremecedoras, desde la sorpresa, la molestia y la alegría. La puesta de León está cargada de acontecimientos escénicos que pueden ser considerados goles teatrales. Todo director técnico aspira a que su equipo puede meter varios goles en un partido. Como indica Panzeri: “El gol del fútbol bien jugado, no se busca: se presenta.” (Panzeri, 2003, p. 70). De la misma forma, todo director teatral se debe proponer crear obras goleadoras, que sorprendan y susciten acontecimientos escénicos novedosos. No por mero hecho de la novedad, en un sentido noticioso, sino como resultante de un proceso de trabajo, de una indagación precisa. Si bien hay goles que suceden como accidentes, el director debe intentar una investigación que promueva el desarrollo de un proceso que dé como resultado la aparición de los goles escénicos.

### 4.2. Arte difícil y popular: cómo jugar bien y ganar

La inquietud de cómo lograr un buen juego que además brinde resultados se puede comparar con la interrogación propuesta por Barthes (2009) que todo artista podría plantearse: ¿Cómo hacer un arte difícil y al mismo tiempo popular? O como el autor lo denomina: accesible. Barthes (2009) afirma que creyó que era imposible poder encontrar un creador que reúna ambas características, hasta la aparición de Brecht. Reconoce una devoción por el director y dramaturgo alemán. Afirma que consideraba esa interrogación como una contradicción insuperable, y que Brecht supo responder.

Creo que, en un sentido general, el teatro popular puede definirse hoy en día como un teatro que se somete simultáneamente a tres obligaciones, ninguna de las cuales es nueva, tomada en sí misma, pero cuya combinación puede fundar un teatro propiamente revolucionario: llegar regularmente a un público masivo, presencia un repertorio de alta cultura y practica una dramaturgia de vanguardia. (Barthes, 2009, p. 147).

Como sucede en el fútbol, es difícil encontrar un teatro o creador que realice un arte difícil y popular, y además cumpla las tres condiciones descriptas por Barthes. El ejemplo contemporáneo y argentino más oportuno para demostrar que es posible alcanzar y reunir estas particularidades es el caso del dramaturgo y director Mauricio Kartun. Sus obras se sostienen en cartel por un período de promedio tres años, son éxitos de público, indagan en la búsqueda de lenguaje escénico, contienen una fuerte carga cultural y además proponen una dramaturgia de vanguardia. La obra *Terrenal*, en cartel desde el año 2014 de manera ininterrumpida, realiza cuatro funciones semanales y las localidades están siempre agotadas. Pero por sobre el éxito popular que significa, está la búsqueda que Kartun desarrolla. En el caso de *Terrenal* lleva a escena el mito de Caín y Abel, y hace una versión conurbana del mito bíblico. Investiga sobre procedimientos dramáticos, construye una dramaturgia abundante en unidad rítmica y armonía, además de crear un lenguaje singular. Las obras de Kartun presentan las dos características que Barthes postula, son complejas, reflexivas, proponen una búsqueda de lenguaje y además tienen el rasgo de lo popular, lo accesible para el público masivo. Los directores técnicos se cuestionan cada vez con más frecuencia de qué manera lograr que sus equipos construyan un juego vistoso, atractivo y además obtener resultados favorables. Hay técnicos que priorizan la construcción de juego y confían en que los triunfos se darán por consecuencia. En contraparte, hay entrenadores que ven a la fórmula a la inversa: primero hay que ganar, y en consecuencia se podrá indagar en cómo jugar bien. Son pocos equipos los que logran un juego destacable y además consiguen resultados victoriosos. Por lo general, se pueden enumerar conjuntos que hayan cumplido con una de las dos características, pero difícilmente ambas. La selección argentina dirigida por Marcelo Bielsa entre el año 1998 y 2004 fue un equipo muy reconocido por su juego ofensivo, creador y avasallante. Ese seleccionado jugaba en cualquier estadio y cualquier partido casi de la misma manera, no resignaba su idea futbolística, sin importar quién fuese el equipo rival. Si estaba al frente en el marcador no se conformaba ni se replegaba en defensa. Lo curioso y tan destacable de ese equipo era que, aun en circunstancias favorables, persistía en el intento de construcción de jugadas colectivas y ofensivas para hacer más goles. Era un equipo que nunca dejaba de crear, o al menos así lo proponía. El equipo argentino triunfó en las eliminatorias al Mundial del año 2002, disputado en Corea y Japón. La fase clasificatoria la conquistó por una amplia cantidad de puntos, además de imponer un estilo de juego contundente. Los números eran sorprendentes, la ventaja por sobre otros equipos muy considerable. La ilusión de los argentinos era grande, el equipo llegó al Mundial como uno de los grandes candidatos a quedarse con la copa. Aun así, con todos estos rasgos y números beneficiosos, el estilo de Bielsa demuestra el fracaso de un modelo dentro de un sistema resultadista. La selección argentina quedó eliminada en el Copa Mundial de Corea y Japón en la primera fase, para sorpresa de la prensa, jugadores e hinchas, propios y ajenos. En seguida el entrenador, que era tan reconocido y destacado, empezó a ser cuestionado de forma mordaz. Bielsa continuó en su cargo un tiempo más pero debió cargar

con constantes críticas sobre su trabajo. El entrenador alcanzó un estilo de juego determinado, creativo, vistoso, pero en términos de resultados su desempeño fue muy por debajo de lo esperado. Del otro lado, puede situarse el caso de José Mourinho, el entrenador portugués. Mourinho ha sido criticado por su estilo de juego especulativo, y acusado de tener planteamientos extremadamente defensivos y cobardes. (Giovo, 2013). Lo cierto es que Mourinho ha logrado, en términos de resultados, un trabajo notable. Se coronó como campeón europeo en dos ocasiones en distintas instituciones. Primero en Porto en el año 2004, y un tiempo después en el Inter de Italia en el año 2010. Entre los años 2010 y 2013 fue el director técnico del Real Madrid, donde obtuvo resultados victoriosos en la liga española, pero no así a nivel europeo. Mourinho se destaca por su picardía, su viveza, es un técnico sagaz, que estudia al rival para aplacar su juego y vencerlo. Sabe disponer y dirigir los recursos que posee. Pone al servicio del juego todos los elementos con los que cuenta para así lograr triunfos. Incluso sin jugar bien, ni ser reconocido por su estilo de juego, ha logrado triunfos y conquistas que pocos entrenadores alcanzaron en la historia del fútbol. En este panorama parece imposible destacar un equipo que reúna ambas condiciones. Con mayor frecuencia se presentan conjuntos que proponen un estilo de juego destacado pero no alcanzan resultados observables, equipos ilustres que no pueden conquistar los títulos que afirmen sus logros. O en otros casos, equipos victoriosos pero con estilos de juego intrascendentes. El equipo Barcelona dirigido por Pep Guardiola entre los años 2008 y 2012 fue un conjunto que impregnó un estilo en la historia del fútbol, por su propuesta de juego vistosa, atractiva y creadora, y al mismo tiempo conquistó casi la totalidad de los torneos en los que compitió. (Violan, 2012). Guardiola se identifica con la escuela futbolística de Bielsa y ha reconocido públicamente su admiración hacia el trabajo del técnico argentino. Lo cierto es que su Barcelona, es uno de los equipos más destacados de los últimos tiempos ya que pudo establecer un juego valioso y dominante, como aquel seleccionado de Bielsa, y además conquistó la mayoría de las competiciones, como los equipos de Mourinho. De todas formas, lo que sí es imposible afirmar es que existan fórmulas para obtener esta combinación, por más obvio que parezca.

### 4.3. La comercialización del juego

Con el transcurso del tiempo han ido surgiendo personas involucradas en ambas disciplinas que han querido sacar provecho de la potencia de estas actividades y han comenzado a comercializarlas. Concretamente se han vuelto productos, sin intención de interpretaciones despectivas frente a esta denominación. Es que tanto el fútbol como el teatro han desarrollado cada vez con más ímpetu su aspecto comercial, buscando, además del mero entretenimiento, una pretensión económica, que muchas veces deja relegada la naturaleza lúdica que tienen. Las fuerzas empresariales que han intervenido llevan al límite la creencia en la identidad propia de la actividad. El fútbol, desde su amateurismo, estuvo vinculado con solidez al mundo del comercio y la industria. Sebrelí (2005) destaca que ya desde los primeros Juegos Olímpicos se realizaban ferias y exposiciones para que las grandes empresas expongan sus mercancías y vendieran sus

productos. El fútbol protagonizaba la imagen de la propaganda del mercado mundial. En este camino es que llegó a volverse un mercado en sí mismo, un negocio. De esta manera comienza por fundarse la industria deportiva, que muy poco tiene que ver con el juego (Sebreli, 2005). Galeano (2010) asegura que el fútbol está más pendiente del marketing y de los sponsors que del juego. Además resalta a clubes de los más importantes del mundo que funcionan como empresas, los que a la vez pertenecen a otras empresas. El negocio, el marketing y la comercialización han trascendido las zonas aledañas a estas disciplinas para volverlas a ellas mismas el propio negocio.

En la misma proporción en que se desarrolla la burguesía, es decir, el capital, desarróllase también el proletariado, la clase de los obreros modernos, que no viven sino a condición de encontrar trabajo, y lo encuentran únicamente mientras su trabajo acrecienta el capital. Estos obreros, obligados a venderse, son una mercancía como cualquier otro artículo de comercio, sujeta, por tanto, a todas las vicisitudes de la competencia, a todas las fluctuaciones del mercado. (Marx y Engels, 2006, p. 21).

Los realizadores quedan atrapados en el sistema de la industria, cultural o deportiva, que persigue con voracidad el valor del capital. De esta forma es como actores y jugadores condicionan su labor de acuerdo a la producción, en términos más estrictos. El mercado tiene sus exigencias y tanto productores como dirigentes se ven obligados a saciar las necesidades más inmediatas, vinculadas en muchos casos a un aspecto económico. La obra de teatro, así como el partido de fútbol, han adquirido una concepción que pervirtió, en parte, su naturaleza. Son tomados como productos. La denominación de producto fácilmente permite una asociación de índole negativo. Resulta necesario refutar que determinar a la obra o al partido como un producto no es nocivo, siempre y cuando su valor mercantil no sea el principal matiz de atención. Al fin y al cabo todo artista o jugador que se dedique con compromiso a su disciplina aspira a poder mantener su economía de lo obtenido en la práctica de su arte. Kartun (2015) propone el concepto de Industria Cultural como alternativa frente a la devastadora concepción, no demasiado añeja, de tomar a la cultura como gasto. En ocasiones el profesional olvida el origen de su práctica y se entrega a la lógica del mercado. Kartun (2015) sostiene que en el caso en que la Industria Cultural prima por sobre la labor artística acaba por imponerse la lógica y las leyes del mercado. En consecuencia, los creadores de la cultura se convertirán en meros, y algo patéticos, industriales de la cultura. (Kartun 2015).

En una sociedad donde todas las actividades del hombre deben subordinarse a la producción, es inevitable que aun lo totalmente improductivo como el juego también termine por transformarse en un factor de la producción. El capitalismo convierte al juego en industria, al jugador en un trabajador especializado muy bien pago, y a las masas de uso placer individual de jugar para convertirse en un valor de cambio, es decir una cantidad de trabajo cristalizado realizado por los jugadores profesionales que se cambia por dine-

ro de acuerdo al tiempo y al esfuerzo. (...) El jugador de fútbol, igual que el actor o el clown, puede ser un obrero productivo como decía Marx si trabaja al servicio de una empresa capitalista. (Sebreli, 2005, p. 105).

Parte del teatro y el fútbol han desviado su naturaleza hacia un terreno de lo financiero, se han industrializado, en términos más estrictos. Por ello, produce tal sensación de revitalización cuando el espectador encuentra espacios de creación verdadera y genuina, con un surgimiento propio de sus orígenes, el potrero y el amateurismo. En la lógica de la industria esos momentos, muchas veces, son apartados. Es necesario recuperarlos, aun por la simpleza de recordarlos, y acto seguido invocarlos, con persistencia incluso cuando parezca que aquello que se impone es la ley del mercado.

#### 4.4. El juego perdido

La búsqueda aguerrida del gol, entendido como un gran logro, el deseo de hacer un arte difícil y popular, o de jugar bien y ganar, y la influencia del mercado, son algunos de los factores que a veces enceguecen a los realizadores y los obligan a perder noción de una cuestión mucho más esencial: el juego. Para ser un gran profesional es necesario desarrollar un espíritu amateur. Un espíritu que se gesta en los orígenes, en la formación de los profesionales y que tiene que ver directamente con la propia idiosincrasia de la disciplina. No precipitarse al resultado, y olvidar por un rato la exigencia económica, o el deseo de fama. Esas cuestiones llegan por consecuencia, lo necesario es evitar que el proceso sea prematuro. (Bielsa en Rojas Rojas, 2015). Sebreli (2005) destaca que el placer por jugar se empieza a perder cuando el fútbol se convierte en actividad profesional. En consecuencia, el fútbol pierde su característica esencial del juego. Esta capacidad de jugar es innata a todo ser humano. Ocurre que el crecimiento y la llegada de la adultez, el adoctrinamiento social y cultural, y la imposición de determinados cánones acaban por conducir a un sendero fatal hacia la extinción de lo lúdico. El actor cuando juega en consecuencia actúa, produce, crea, genera sentido, construye y desarrolla lenguaje escénico. Cuando se propone la actuación, en los términos más formales o solemnes, es que deja de jugar. De igual manera el jugador, cuando especula inhibe el juego.

Las exigencias y las obligaciones nublan el juego y acaban por vender el estímulo primordial que en los orígenes llevó al profesional a tomar la decisión de iniciarse en su disciplina. A pesar de ello, es muy engorroso que un jugador o artista deba desarrollar su labor sin ese deseo primario. Sebreli (2005) se pregunta qué tipo de trabajador es el futbolista, ya que en realidad produce una mercancía de carácter inmaterial como es el juego. De la misma forma ocurre específicamente en el teatro, ya que a diferencia de otras artes, y salvo en obras excepcionales, quien consume no se vuelve acreedor de ninguna mercancía tangible. Jugadores y actores deben abandonar estas concepciones nocivas a la hora de desplegar su arte. Porque es precisamente su arte la que tiene una relación franca y directa con el acto de jugar. En esa circunstancia el actor o jugador se vuelve un creador del acto poético, instaura momentos de riesgo e indaga en zonas desconocidas, para hacer aparecer algo latente, sin olvidar la

naturaleza de la disciplina. Como otro gran condicionante del juego se presenta la búsqueda y exigencia de dar un resultado beneficioso. El ensayo y el entrenamiento son las mejores instancias para comprender y plasmar la presencia del juego. En esos momentos los actores y jugadores disfrutan, se divierten, ríen y prueban. Se permiten equivocarse, abandonan el respeto solemne a la disciplina y la búsqueda de resultados, para enfrentar el vacío y entregar todo de sí. Ese sentido es necesario revitalizarlo, la búsqueda erotizante sin ninguna pretensión de resultado, por el simple hecho de divertirse, entretenerse y jugar. El juego resulta seductor ya que atrae enormemente no sólo a quien observa sino incluso a quien lo realiza. Sin escaparle al cliché, es un fenómeno curioso el de los niños, que cuando juegan crean de tal manera una ficción, un mundo y universo muy particular del que eligen ser parte. Lo crean y lo creen. Este acto tan sencillo es sumamente atractivo para cualquier espectador. Ese mismo acto debe desarrollar cualquier dramaturgo, actor, director, jugador. Ser creador, fiel y soberano de un mundo, de un juego que establezca sus propias leyes y genere un universo singular y personal. Cuando esos vestigios aparecen, cuando jugador y actor se entregan al juego aparece la disciplina en todo su esplendor. No será casual que cuando un jugador crea una jugada extraordinaria en más de una ocasión se escucha: “Esto es fútbol”. En el arte escénico el suceso es idéntico: “Esto es teatro” dicen los espectadores cuando presencian una obra que los sorprende y asombra.

En la vida cotidiana, “si” es una ficción; en el teatro, “si” es un experimento. En la vida cotidiana, “si” es una evasión; en el teatro, “si” es la verdad. Cuando se nos induce a creer en esta verdad, entonces el teatro y la vida son uno. Se trata de un alto objetivo, que parece requerir duro trabajo. Interpretar requiere mucho esfuerzo. Pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego. (Brook, 2014, p. 189).

Jugar desmesuradamente, aun con insolencia y rebeldía. Resistir en el juego, conquistarlo, irradiarlo y estallar de sentido. Hacer para jugar, estar presente con plenitud, volver el juego un acto comprometido y ácrata, para activar el engranaje del mecanismo lúdico perdido. Ese juego es el que mantiene al arte con vida y evita caer en lo mortal (Brook, 2014). Insistir en el acto de fluir. Arriesgar en el terreno desconocido. Recuperar la capacidad lúdica. Jugar por placer. Crear juego. Ser.

## 5. Conclusiones

Son variadas las etapas de análisis para realizar una vinculación de carácter comparativo entre dos disciplinas en apariencia disímiles. En un comienzo puede resultar difuso, forzado o hasta imprudente pretender una comparación entre el teatro y el fútbol. A través de la profundización en el trabajo, la investigación en los orígenes, el surgimiento, posterior desarrollo y práctica de estas actividades es que se pueden proponer relaciones en las distintas instancias de trabajo. De esta manera resulta posible pensar la dirección, técnica o teatral, desde otro punto de vista, brindar otro enfoque y habilitar la observación de disciplinas ajenas para compartir o emular es-

trategias a la hora de pensar una puesta en escena. Los pensamientos e ideas de determinados directores técnicos son, de manera accesible, trasladables al teatro. Es que todo director desarrolla una búsqueda que contiene un pensamiento, una idea, con una filosofía determinada. El director es una figura externa a la escena principal que observa, dice y busca incidir desde sus indicaciones. Para esto, para hacer tangible su búsqueda precisa enunciar su pensamiento y desarrollar una mirada crítica sobre su actividad. Cada director piensa en relación a su disciplina, para eso genera una mirada particular, basada en sus experiencias, sus conocimientos, sus intuiciones, gustos y deseos. Crea su propia filosofía, que además puede resultar inspiradora para otros profesionales, sean o no del mismo ámbito. Los pensamientos e ideas de Bielsa, o de Bilardo, Mourinho o Simeone, son aplicables en otras disciplinas. En este caso, los técnicos mencionados piensan el fútbol, y de esta manera habilitan un universo reflexivo. Muchos directores teatrales afirman haberse nutrido de otras disciplinas para desarrollar su búsqueda. Pina Bausch de la danza, Tadeusz Kantor de la pintura, Meyerhold trabajó con la biomecánica. Ricardo Bartís reconoce tomar nociones pictóricas de Francis Bacon para desarrollar sus creaciones. Es necesario pensar al director como un integrador de las diversas disciplinas, analizar los distintos campos y artes que intervienen y hacen a su estética. De esta forma se descubre un director como un diseñador, que trabaja en conjunto para la construcción de la puesta en escena. Similar a la forma de trabajo de un director de fútbol. Así como el director teatral lo hace con un escenógrafo, vestuarista e iluminador, entre otros, el director técnico tendrá un entrenador físico, uno táctico, un asistente, un especialista en pelota parada y otro en arqueros. Pensar el rol del director desde otra perspectiva es renovador, para tomar y analizar todas sus variantes camino a la confección de una puesta en escena. Resulta valioso analizar otras disciplinas para formar nuevas líneas de trabajo y habilitar la apertura de la práctica profesional para pensarla desde otra óptica.

## Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2011). *Poética*. Buenos Aires: Colihue.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble. El pesanervios*. Madrid: Editora Nacional.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel/Teatro.
- Brecht, B. (1983). *El pequeño organón para el teatro*. Madrid: Don Quijote Editorial.
- Brecht, B. (2010). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brook, P. (2014). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península
- Cedeira, L. y Sava, A. (2012). *Arte y fútbol para la transformación*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.
- Galeano, E. (2010). *El fútbol a sol y sombra (2ª ed.)*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gallegos, H. (2013). *Visión de juego. Un análisis retrógrado*. En Sodo, J.M. y Valle, A. (Ed.). De pies a cabeza (p. 59-67). Buenos Aires: Interzona Editora.
- Giovo, E. (2013). *El efecto Mourinho: tierra quemada*. Madrid: La esfera de los libros.

- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- León, F. (2005). *Registros: teatro reunidos y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora S.A.
- Macaya Márquez, E. (1996). *Mi visión del fútbol*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Marx, K. y Engels, F. (2006). *Manifiesto del partido comunista*. Buenos Aires: Letras Universales.
- Mira, R. (2013). *Gol. En Sodo*, J.M. y Valle, A. (Ed.). *De pies a cabeza* (p. 167-189). Buenos Aires: Interzona Editora.
- Nachmanovitch, S. (2012). *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*. (2ª ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Panzeri, D. (2003). *Fútbol, dinámica de lo impensado*. Buenos Aires: Ediciones Pasco.
- Pavis, P. (2011). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavlovsky, E. (2006). *Teatro Completo VI*. Buenos Aires: Atuel.
- Rojas Rojas, E (Ed.). (2015). *Marcelo Bielsa. Los 11 caminos al gol*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rua Torrens, O. (2012). *El Barcelona de Guardiola, ¿El mejor equipo de la historia?* Madrid: Bubok.
- Sacheri, E. (2012). *Esperándolo a Tito*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Schraier, G. (2006). *Laboratorio de producción teatral I*. Buenos Aires: Inteatro.
- Sebrelli, J. J. (2005). *La era del fútbol*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Smith, A. (1979). *Teoría de los sentimientos morales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Sodo, J.M. y Valle, A.J. (2013). *De pies a cabeza*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Sontag, S. (2012). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Narrativa.
- Varela, G. (2013). *Fútbol (More geométrico demostrata)*. En Sodo, J.M. y Valle, A. (Ed.). *De pies a cabeza* (p. 133-145). Buenos Aires: Interzona Editora.
- Violan, M. A. (2012). *El método Guardiola*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Amado, A. (2003, 16 de agosto). *El teatro pendenciero*. Clarín. Recuperado 20/10/2015 de <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/08/16/u-00501.html>
- Bonadeo, G., Guebel, D. y Pergolini, M. (2003). *La historia paralela* [DVD]. Buenos Aires: Ayer Nomás Producciones y Cuatro Cabezas.
- Cabrera, H. (2005, 01 de agosto). *Para mirarnos a la cara sin vergüenza*. Página 12. Recuperado el 27/04/2016 de <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-08/01-08-05/pag35.htm>
- Cabrera, H. (2013, 08 de octubre). *La obra que siempre molesta*. Página 12. Recuperado el 27/04/2016 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-30145-2013-10-08.html>
- Cappa, B. (2014, 18 de abril). *Para mí el fútbol siempre fue ficcional*. El Gráfico diario. Recuperado el 20/04/2016 de <http://elgraficodiario.infonews.com/nota/140097/bernardo-cappa-para-mi-el-futbol-siempre-fue-ficcional>
- Chéjov, A. (1895). *La gaviota*. Biblioteca Virtual. Editorial del Cardo, Recuperado el 20/04/2016 en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89791.pdf>
- Duchini, A. (2015, 17 de noviembre). *Darío Sztajnszrajber, la filosofía bilardista* (sin bidón). El Gráfico. Recuperado el 20/04/2016 de <http://www.elgrafico.com.ar/2015/11/17/C-8625-dario-sztajnszrajber-la-filosofia-bilardista-sin-bidon.php>
- Gabriel Milito dejó de ser el director técnico de Estudiantes de La Plata. (2015, 06 de diciembre). Agencia Télam. Recuperado el 25/04/2016 de <http://mundod.lavoz.com.ar/futbol/gabriel-milito-dejo-de-ser-el-director-tecnico-de-estudiantes-de-la-plata>
- Irazábal, F. (2013, 09 de octubre). *Ostermeier y su visión social*. La Nación. Recuperado el 27/04/2016 de <http://www.lanacion.com.ar/1627202-ostermeier-y-su-vision-social>
- Martínez, F. (2003, 13 de abril). *Horacio González: El fútbol es un espectáculo de raíz teatral*. Página 12. Recuperado el 28/03/2016 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/deportes/8-18782-2003-04-13.html>
- Pacheco, C. (2014, 5 de agosto). *Ricardo Bartís: Se mira al teatro como a un bicho raro*. La Nación. Recuperado el 15/09/2015 de <http://www.lanacion.com.ar/1715709-ricardo-bartis-se-mira-al-teatro-como-a-un-bicho-raro>
- Pasolini, P. (2005). *Palabras de corsario. Círculo de Bellas Artes de Madrid*. Recuperado el 04/09/2015 de [http://www.mabuse.cl/texto\\_escogido.php?id=86465](http://www.mabuse.cl/texto_escogido.php?id=86465)
- Sabatés, P. (2014, 1 de junio). *Bernardo Cappa/Rubén de la Torre: En realidad, es el fútbol el que se vuelve teatral*. Página 12. Recuperado el 15/09/2015 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32399-2014-06-01.html>
- Sarmiento Llamosas. (2014). *A propósito de los Mundiales*. Lima: ENSAD. Recuperado el 10/10/2015 de [http://www.ensad.edu.pe/index.php?option=com\\_content&task=view&id=73](http://www.ensad.edu.pe/index.php?option=com_content&task=view&id=73)
- Shakespeare, W. (1606). *Macbeth. Fundación el Libro Total*. Recuperado el 28/03/2016. Disponible en: [http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=412\\_525\\_1\\_1\\_412](http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=412_525_1_1_412)
- Veiga, G. (2014, 17 de marzo). *Bernardo Cappa: El fútbol es para mí una ficción*. Página 12. Recuperado 28/03/2016 de <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libero/11-8293-2014-03-17.html>

---

**Abstract:** Thinking about the direction and role of the director from another perspective, with the proposal of adopting different strategies in a staging or style of play. It is proposed to transfer some concepts from the field to the stage, and vice versa; the presence of commerce, forms of play, work dynamics, the search for the particular style, the main figures involved in theater and football. Actors and players, their creative processes and working methods, the link with the spectator, the determining influence that the policy exerts on each one of the activities, the amateur and professional instance, among others.

**Keywords:** Analogy - acting direction - technical direction - theater direction - scene - spectacle - spectator - stadium - football - theater

**Resumo:** Pensar a direção e o papel do diretor desde outro enfoque, com a proposta de adotar diferentes estratégias numa posta em cena ou estilo de jogo. Propõe-se trasladar alguns conceitos do campo ao cenário, e vice-versa; a presença do comércio, formas de jogo, dinâmicas de trabalho, a busca do estilo particular, as figuras principais que intervêm o teatro e o futebol. Actores e jogadores, seus processos criativos e modalidades de trabalho, a vinculação com o espectador, a influência determinante que exerce a política sobre a cada uma das actividades, a instância amateur e a profissional, entre outras.

**Palavras chave:** Analogia - direção de atuação - direção técnica - direção de teatro - cena - espetáculo - espectador - estádio - futebol - teatro

(\*) **Ariel Bar-On.** Actor y Director. Es Licenciado en Dirección Teatral (Universidad de Palermo). Estudia Dramaturgia en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

---

## Quinquela vive

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Déborah Joel Barceló (\*) y Blanca Margarita Persíncola (\*\*)

**Resumen:** En la escuela N° 9 D.E. 4º, Benito Quinquela Martín, organizamos talleres de teatro para los niños de primer ciclo. A través del juego y el arte, los niños exploraron el Museo de Bellas Artes, Benito Quinquela Martín y seleccionaron las pinturas a las que luego les dieron vida, partiendo de una imagen estática y culminando en una obra de teatro.

Los guiones de las obras se construyeron en base a improvisaciones, que luego fueron escritas y llevadas a escena por los niños.

**Palabras clave:** Niños – docentes – dramatización - vehículo – recorridos – proyectos - obras

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 142]

---

**Destinatarios:** estudiantes de I ciclo (1º, 2º y 3º grado) de la escuela primaria N° 9 Benito Quinquela Martín D. E. 4º - La Boca

### Contexto socio-cultural

A esta escuela asisten niños provenientes del Barrio Chino de La Boca y de Isla Maciel. Su condición socio-económica es altamente vulnerable y en muchos casos llegan a la escuela muy violentados social y/o familiarmente. La escuela, por su parte, tiene la particularidad de ser una escuela- museo, que pertenece al complejo quinqueliano. Este cuenta con seis instituciones barriales, el museo de Bellas Artes, la escuela primaria N° 9, la escuela media N° 31, el jardín de infantes, el hospital odontológico infantil y el teatro de la Ribera; para las que el pintor, una vez consagrado, donó los terrenos con el fin de agradecerle al barrio lo que este le había dado.

Inmersos en un mundo de arte, estudiantes y maestros contamos con un mural en cada espacio de la escuela. Además de tener acceso directo por el salón de música al museo, extensión de las aulas y por el patio al teatro de la Ribera, no solo a las sala, sino directamente a bambalinas, ya que el pintor lo construyó con el fin de que funcionara como salón de actos de la escuela.

### Cumplir con el legado de nuestro fundador

A partir del 2011, los docentes comenzamos a recuperar el diálogo perdido entre el museo y la escuela. Las reuniones comenzaron a tener dos ejes centrales, por un lado el uso pedagógico que le podíamos dar a los inmejorables recursos con que contábamos, y por otra parte, de qué manera cumplir con el legado de Quinquela, del cual nos sentíamos responsables de llevar a cabo.

### Los talleres de teatro

Así fue como nos propusimos realizar talleres de expresión teatral. Nuestros objetivos giraban alrededor de dos ejes centrales: utilizar el arte como vehículo para mejorar los vínculos interpersonales y para abordar los contenidos áulicos. Y, revalorizar la pertenencia al complejo quinqueliano y al barrio.

Año tras año les fuimos ofreciendo a los niños la posibilidad de incorporarse al taller que ellos deseaban. Paralelamente al taller de teatro se organizaban otros como títeres, música, máscaras, cuentos, juegos, video y fotografía, etcétera.

Los docentes buscábamos la manera de seducir a los niños para que se inscriban en nuestro taller, y así desarrolláramos los grados y cada niño se inscribía según sus gustos, deseo e inquietudes.

### La incorporación de una docente capacitada en el área

En el 2015, a través del Programa ABC, se incorpora a nuestro equipo de trabajo, la profesora Maggi Persíncola, con gran trayectoria teatral. Su inserción dentro del equipo docente nos facilitó bastas herramientas de las que carecíamos por provenir de diferentes trayectorias y formaciones. Ese año los talleres de música, títeres y teatro confluyeron en una sola obra *Los cumpleaños de Quinquela*, la cual homenajeaba a nuestro fundador en el aniversario de su cumpleaños N°125. El guion de esta obra hacía una recorrida por la vida completa del pintor, su entorno y su barrio. Los niños representaron a Quinquela, a su familia y amigos.

A comienzos del 2016, el programa ABC deja de funcionar, pero la profesora Maggi continúa ad honorem, ya