

• Aportes para la enseñanza. Nivel Medio

2006



G. C. B. A.
Ministerio de Educación
Subsecretaría de Educación
Dirección General de Planeamiento
Dirección de Currícula



Teatro

El espacio teatral

Teatro

El espacio teatral

Aportes para la enseñanza. **NIVEL MEDIO**

2006

Teatro

El espacio teatral



G. C. B. A.
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
SUBSECRETARÍA DE EDUCACIÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE PLANEAMIENTO
DIRECCIÓN DE CURRÍCULA

Teatro el espacio teatral / coordinado por Marcela Benegas - 1a ed. - Buenos Aires :
Ministerio de Educación - Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
56 p. ; 30x21 cm. (Aportes para la enseñanza nivel medio)

ISBN 987-549-305-8

1. Teatro-Enseñanza. I. Benegas, Marcela, coord. II. Título
CDD 792.01

Este documento se entrega junto con un video.

ISBN-10: 987-549-305-8

ISBN-13: 978-987-549-305-6

© Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires

Ministerio de Educación

Dirección General de Planeamiento

Dirección de Currícula. 2006

Hecho el depósito que marca la Ley n° 11.723

Esmeralda 55. 8°.

C1035ABA. Buenos Aires

Correo electrónico: dircur@buenosaires.edu.ar

Permitida la transcripción parcial de los textos incluidos en esta obra, hasta 1.000 palabras, según Ley 11.723, art. 10°, colocando el apartado consultado entre comillas y citando la fuente; si éste excediera la extensión mencionada deberá solicitarse autorización a la Dirección de Currícula.

Distribución gratuita. Prohibida su venta.

GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Jefe de Gobierno

LIC. JORGE TELERMAN

Ministro de Educación

PROF. ALBERTO SILEONI

Subsecretaria de Educación

LIC. MARA BRAWER

Director General de Educación

LIC. EDUARDO ARAGUNDI

Director de Área de Educación Media y Técnica

PROF. HUGO SERENO

Directora de Área de Educación Artística

PROF. BEATRIZ ZETINA

Directora General de Planeamiento

LIC. ANA M. CLEMENT

Directora de Currícula

LIC. MARCELA BENEGAS

Directora General de Educación Superior

LIC. ANDREA ALLIAUD

Teatro. El espacio teatral.

Aportes para la enseñanza. Nivel Medio

Elaboración del material

DIRECCIÓN DE CURRÍCULA

EQUIPO CENTRAL

Coordinación: Marcela Benegas

Graciela Cappelletti

Marta García Costoya

Marta Tenutto

Especialista:

Helena Alderoqui

Agradecimientos:

A Hilda Elola y Paula Ferrer.

A los profesores Ana María Allaria, Miguel Amestoy, María Teresa Bertazzo, Rubén Bilardo, María Alejandra Caiazza, María de Cusandier, Enrique Naidich, Claudia Pereyra, Fernando Ramos, María Inés Santanera, que aportaron sus ideas y experiencias durante las consultas de los programas de primero y segundo año.

EDICIÓN A CARGO DE LA DIRECCIÓN DE CURRÍCULA

Supervisión de edición: Virginia Piera y María Laura Cianciolo

Diseño de serie: Adriana Llano y Alejandra Mosconi

Diagramación: Patricia Leguizamón, Adriana Llano, Alejandra Mosconi y Patricia Peralta

Corrección: Paula Galdeano

Edición digital: María Laura Cianciolo

Apoyo logístico: Olga Loste y Jorge Louit

Teatro

El espacio teatral

PRESENTACIÓN	9
EL TEATRO EN LA ESCUELA MEDIA	11
EL ESPACIO COMO ELEMENTO DEL ESPACIO TEATRAL	
PUNTO DE PARTIDA: LOS PROGRAMAS DE TEATRO	13
ORGANIZACIÓN DE UNA SECUENCIA DE ACTIVIDADES SOBRE EL ESPACIO	16
LA RELACIÓN ENTRE LOS CONTENIDOS Y LAS ACTIVIDADES	21
PRESENTACIÓN DEL VIDEO	
CRITERIO PARA LA SELECCIÓN DE LOS FRAGMENTOS	23
SUGERENCIAS PARA LA UTILIZACIÓN DEL VIDEO SOBRE EL ESPACIO TEATRAL	24
CUÁNDO Y CÓMO PRESENTAR EL VIDEO	25
INFORMACIÓN PARA CONTEXTUALIZAR CADA FRAGMENTO Y CONSIGNAS DE OBSERVACIÓN	26
ALGUNAS PROPUESTAS DE TRABAJO	45
Otras películas sugeridas	45
ANEXO	
TEATRO. ALGUNAS FUENTES DE REFERENCIA	47
FICHA TÉCNICA DE LOS FRAGMENTOS SELECCIONADOS	49
IMÁGENES: EL ÁMBITO ESCÉNICO	51

PRESENTACIÓN

El Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires desarrolla un conjunto de acciones dirigidas a promover una distribución equitativa del conocimiento, mejorar la oferta de enseñanza, y propiciar aprendizajes que les permitan a los estudiantes ejercer sus derechos ciudadanos, continuar con estudios superiores y acceder a un trabajo remunerado.

En esta línea, la Dirección General de Planeamiento a través de la Dirección de Currícula promueve el fortalecimiento de las escuelas medias y el mejoramiento de la experiencia educativa que ofrecen los establecimientos de ese nivel. Los programas de las asignaturas revisten especial importancia para el logro de los objetivos antes mencionados ya que, por su carácter de instrumento normativo, constituyen una herramienta para la tarea docente al establecer lineamientos de trabajo común y organizar la propuesta formativa alrededor de propósitos explícitos.

En este marco se elaboraron programas de 1° y 2° año del nivel medio*, sin modificación en su conjunto desde el año 1956. Esto contribuye a configurar un contexto propicio para la profundización de la reflexión y el fortalecimiento de la mirada pedagógica sobre los procesos de enseñanza en la escuela media.

Estos programas se realizaron considerando distintas instancias: una primera formulación por parte de equipos de especialistas de la Dirección de Currícula y, luego, reuniones sistemáticas de consulta con docentes del Sistema Educativo. Este trabajo, desarrollado durante los años 2001 y 2002, tuvo como resultado las versiones definitivas. Durante los años 2003 y 2004 se llevó a cabo un trabajo con profesores para el seguimiento de los programas y su implementación en las escuelas.

Los materiales curriculares que integran la serie "Aportes para la enseñanza. Nivel Medio", que a continuación se presentan, tienen su origen en los programas mencionados, en las consultas que se realizaron para su elaboración y en las acciones de seguimiento llevadas a cabo en ese sentido entre la Dirección de Currícula y los profesores del nivel.

Esta serie está concebida como una colección de recursos para la enseñanza, pretende atender al enfoque de los programas, favorecer las prácticas reflexivas de los profesores y colaborar con la lógica de organización de recursos por parte de la escuela, el departamento, la asignatura.

Cada título que integra la serie posee una identidad temática. Es decir, los recursos que agrupa cada material remiten a algún contenido especificado en los programas. Tal es el caso, por ejemplo, de "Las

* Programas de 1° año, Resolución 354/2003; y 2° año, Resolución 1636/2004, en vigencia. Corresponden a los planes de estudios aprobados por el Decreto PEN N° 6.680/56, la Resolución N° 1.813/88 del Ministerio de Educación y Justicia, y la Resolución N° 1.182/90 de la Secretaría de Educación de la M.C.B.A.

relaciones coloniales en América" en Historia, o "Números racionales" en Matemática. La elección del tema se ha realizado considerando uno o más de los siguientes criterios: se aborda aquello sobre lo que hay mayor dificultad para enseñar y/o mayores obstáculos para que los alumnos aprendan, aquello sobre lo que no hay suficientes recursos, o aquello sobre lo que lo existente no está tratado según el adecuado enfoque. Cada material tiene la impronta de la asignatura, y, según el caso, incluye diversos recursos: selecciones de textos para los alumnos, artículos periodísticos, mapas, imágenes (pinturas, grabados, fotografías, láminas), selecciones de videos, selecciones musicales, gráficos, propuestas de actividades.

Los seis títulos, que abren la presentación de esta serie, tienen diferentes características:

Biología. Los intercambios de materia y de energía en los seres vivos. Aborda contenidos del programa de 1º año: noción de modelo, concepto de sistema, estructura de la materia, estudio del modelo corpuscular, transformaciones químicas, composición de los seres vivos y de los alimentos, los seres vivos como sistemas abiertos, la obtención de materia y de energía, transformaciones de la materia y la energía en los ecosistemas. La propuesta permite trabajar los contenidos antes mencionados partiendo de distintos recursos: textos científicos, láminas, video y disco compacto con secuencias didácticas.

Geografía. Problemáticas ambientales a diferentes escalas. Atiende al bloque de contenidos "La diversidad ambiental en el mundo" del programa de 1º año. Para el desarrollo del tema se presenta una selección de artículos periodísticos, mapas y video.

Historia. Las relaciones coloniales en América. Para desarrollar el bloque de contenidos del programa de 2º año, se presentan fuentes testimoniales como la interpretación de historiadores, grabados, gráficos, documentos históricos, datos de población, normas y testimonios de la época.

Matemática. Números racionales. El documento presenta características diferentes de los anteriores. En relación con su producción, es el resultado del trabajo conjunto de un equipo de profesores de Nivel Medio de la Ciudad y especialistas de la Dirección de Currícula. Respecto de la propuesta didáctica, aborda el bloque Números, unidad Números racionales. Desde el trabajo matemático, promueve la identificación de "las dificultades en el aprendizaje", para profundizar la construcción de conceptos como: proporcionalidad y orden en $\mathbb{Q}^+$; fracciones como medida y orden en $\mathbb{Q}^+$; orden y densidad en $\mathbb{Q}$; producto en $\mathbb{Q}^+$; conjeturas y validación de propiedades en $\mathbb{Q}$.

Música. Taller de audición, creación e interpretación. El material presenta recursos para atender los tres ejes de los programas de 1º y 2º año (producción, apreciación, contextualización), con propuestas de actividades para el aula relacionadas con la audición, la creación grupal y la interpretación vocal. Incluye dos discos compactos con pistas de audio, partituras y fichas de trabajo.

Teatro. El espacio teatral. Presenta propuestas para el trabajo en el aula tomando como eje el concepto de espacio. Incluye un video que permite la apreciación de diversos tipos de escenarios, sus orígenes, su relación con el tipo de propuesta teatral.

EL TEATRO EN LA ESCUELA MEDIA

En una época en la que las imágenes de los medios de comunicación, las imágenes virtuales y la fragmentación del discurso son parte de la vida cotidiana, es posible que se piense en el teatro como una actividad de otros tiempos. Si esto fuese así, ¿por qué pensar que es importante incluirlo entre las opciones que se les ofrecen a los alumnos de las escuelas medias en el marco de los Talleres de Estética?

Muchos coinciden en el valor formativo que tiene aprender el lenguaje teatral en la escuela, ya que es un modo de conocer y representar corporalmente –por medio de la voz, los gestos y el movimiento– diferentes situaciones. El teatro es el juego organizado del "como sí", el juego de representar otras realidades al expresar y comunicar ideas, emociones y sensaciones.

Aprender teatro en la escuela media favorece la toma de conciencia de que el aprendizaje es social, y que se da en un grupo determinado. Ofrece la oportunidad de participar en proyectos comunes, aportar ideas, escuchar las opiniones de los demás, reflexionar sobre los logros y las dificultades y, también, desarrollar el pensamiento crítico y reflexivo a partir de las distintas experiencias. Hacer teatro contribuye al desarrollo integral de cada alumno.

El taller pondrá énfasis en el teatro como actividad grupal y no en el lucimiento personal de unos pocos integrantes. Aprender el lenguaje teatral les permitirá a los estudiantes explorar las posibilidades expresivas de la voz, el cuerpo y la gestualidad para comunicarse con el grupo de pares y, en el caso de que los hubiera, con otros posibles espectadores.

El desafío de jugar y, de alguna manera, transformar la realidad, se dará a partir de asumir diferentes roles: algunos más cercanos, otros más lejanos (y, a veces, opuestos) a las características personales de cada estudiante. Los roles pueden ser muy variados y permiten descubrir distintos aspectos de cada alumno en el marco del taller.

Incluir el teatro en la escuela media implica, además, asumir la responsabilidad de formar a los alumnos como espectadores teatrales. Se espera que el docente pueda brindar a los estudiantes la información necesaria para que conozcan cómo se organiza el campo teatral en la actualidad y promover la indagación sobre los espectáculos que ofrece la Ciudad de Buenos Aires.

Aprender teatro lleva a saber más sobre el teatro. Es posible abordar en el taller cuestiones tales como, por ejemplo: ¿cómo era el espacio teatral en el teatro griego?; ¿en qué momento se realizaban las representaciones?; ¿qué datos nos ofrecen los textos sobre la puesta en escena?; ¿qué características tenía el teatro rioplatense a fines del siglo XIX?; ¿cómo era la actuación?; ¿qué autores son los que le dieron forma al sainete?; ¿quiénes son los actores o directores más destacados en la actualidad?; ¿en qué momento surge *Teatro Abierto*?; ¿qué significa en la actualidad *Teatro por la Identidad*? Se puede tomar alguno de estos interrogantes como punto de partida para

organizar un trabajo con el objetivo de conocer el teatro como una producción cultural que tiene su historia y está en continua transformación.

Las reflexiones que presentamos en este material pretenden orientar a los docentes acerca de los aspectos que es posible incluir en la enseñanza del teatro en la escuela, para posibilitar que los alumnos se apropien cada vez más de las variadas propuestas que se ofrecen actualmente en el campo teatral.



EL ESPACIO COMO ELEMENTO DEL LENGUAJE TEATRAL

PUNTO DE PARTIDA: LOS PROGRAMAS DE TEATRO

La temática de este documento responde a una selección de contenidos de los programas de *Educación Estética. Taller de Teatro* de 1º y 2º año. En el marco de la Actualización Curricular de los programas de 1º año realizado en 2002, se trabajó con los docentes en la elaboración de proyectos cuyo contenido era el espacio y se les pidió que incluyeran actividades para trabajar los contenidos de los tres ejes propuestos en el programa: *producción, apreciación y contextualización*. Así, el programa de Educación Estética de 1º año propone, para el Taller de Teatro:

“...El docente propone un proyecto o secuencia de clases para enseñar uno de los elementos del lenguaje teatral: 'el espacio'. Puede trabajarlo desde la experiencia y reflexión de los alumnos sobre su propio manejo del espacio en las clases (producción - apreciación), analizarlo a partir de esquemas o imágenes sobre diferentes organizaciones del espacio a través de la historia del teatro (apreciación - contextualización), o analizarlo a partir de ver un espectáculo y hacerle una entrevista al escenógrafo (apreciación-contextualización). En cualquiera de los casos, el contenido es el 'espacio', que puede ser enseñado a partir de diferentes actividades que se complementan...”¹

Esto significa que, más allá del proyecto que se proponga, son muchas las posibilidades para organizar los contenidos. En todos los casos, se debe atender a la interrelación y la complementariedad de los tres ejes propuestos.

En general, al encarar un proyecto o una secuencia de actividades sobre el espacio deben crearse situaciones para:

- **explorar el espacio físico de la clase** (*la dimensión total del aula, las aberturas, las texturas, los objetos, las mesas, las sillas, etcétera*);
- **jugar con el espacio físico transformado** por el juego teatral compartido (*todo el espacio es una gran cueva, o estamos encerrados en un ascensor, o caímos de una nave espacial y estamos perdidos en el espacio, etcétera*);
- **construir el espacio de la ficción representada, el espacio dramático** a partir de organizar los elementos y objetos necesarios para sugerir distintos espacios de ficción (*organizamos el bar, el campo, la calle de la escuela, etcétera*).

¹ Programa de Educación Estética, Taller de Teatro. Primer año, pág. 27. G.C.B.A., Secretaría de Educación, Dirección General de Planeamiento, Dirección de Currícula, 2002.

El *espacio* es uno de los elementos del lenguaje teatral. Partimos de la idea de que un lenguaje basa su carácter en lo comunicativo y, en el caso de las artes, también en lo expresivo. Enseñar un elemento del lenguaje teatral implica hacer foco en ese componente, pero sin dejar de entender que no existe de manera aislada. En otras palabras, al armar una serie de actividades o un proyecto sobre el *espacio* se estarán trabajando, de todas maneras, otros elementos, ya que las *situaciones*, por ejemplo, ocurren en un espacio; las *historias* definen un espacio y los personajes también se mueven en un espacio. En conclusión, en teatro, el espacio es el que contiene todo lo que existe y articula la representación.

Trabajar el espacio, entonces, resulta algo más complejo que definir cuál es el lugar de la acción de la escena por representar o determinarlo a partir de algún objeto. Por ejemplo, una mesa y dos sillas bastan para imaginar un café, pero esa mesa también puede ser la de la casa familiar a la hora de la cena, la de un examen, o puede transformarse en un podio para recibir una medalla de oro en las Olimpíadas, o el techo de un refugio, entre otras cosas.

Explorar las posibilidades del *espacio físico* permitirá transformar lo concreto, imaginar situaciones y construir el *espacio de la ficción representada*: todo esto, enmarcado en la posibilidad de acercarse al concepto de ficción, a la idea de la representación, y a la construcción de mundos imaginarios que posibilita el hacer teatro.

SOBRE EL ESPACIO



EL ESPACIO DRAMÁTICO COMO ESPACIALIZACIÓN DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA

El espacio dramático queda construido cuando nos formamos una imagen de la estructura dramática del universo de la obra: esta imagen está construida por los personajes, por sus acciones y por sus relaciones en el desarrollo de la acción. [...]

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

[...] El espacio dramático es el espacio de la ficción (y en este sentido es idéntico al espacio dramático del poema, de la novela o de cualquier texto lingüístico). Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como de nuestro esfuerzo de imaginación. Lo construimos y lo modelamos a nuestra guisa, sin que nunca se muestre o desaparezca en una representación real del espectáculo. Ésta es su fuerza y su debilidad, puesto que es 'menos visible al ojo' que el espacio escénico concreto. Por otra parte, el espacio dramático (simbolizado) y el espacio escénico (percibido) se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose a constituirse, de tal modo que al cabo de un instante ya no somos capaces de discernir lo que nos ha sido dado y lo que hemos fabricado por nosotros mismos. Es en este momento cuando interviene la ilusión teatral, la cual es –realmente– del orden de la ilusión: nos persuade de que no inventamos nada, de que estas quimeras que se alzan ante nuestros ojos y nuestra mente son reales.



Patrice Pavis. *Diccionario del Teatro*,
Barcelona, Paidós, 1998, pág. 170.

OTRA BIBLIOGRAFÍA PARA AMPLIAR EL TEMA

- Breyer, Gastón. *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, Barcelona, Península, 1973.
- Seibel, Beatriz. *Historia del teatro argentino*. Tomo I: *Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.²

El *espacio teatral* es aquel que se define por una distinción entre el espacio escénico y el del espectador. Cada espacio se define por la relación entre los participantes del hecho teatral: no existe teatro si no hay un actor que comunique y, por lo menos un espectador que lo mire. Una alfombra, una raya de tiza en el piso, una sogá que marca un límite, una pequeña tarima, una zona más iluminada que otra, o un escenario tradicional son diferentes posibilidades para comprender las características de lo que significa estar en uno u otro lugar.

Organizar una propuesta de trabajo alrededor del contenido espacio servirá para dar herramientas a los alumnos y para que comprendan la necesidad de incorporar en sus trabajos –al improvisar o ensayar– preguntas sobre el *espacio teatral* en los siguientes términos: ¿dónde transcurre la acción?, ¿cómo se organiza el espacio de la ficción?, ¿qué se va a sugerir a partir de la acción?, ¿qué objetos necesitamos para definir el espacio?, ¿dónde se ubican los que observan?

El siguiente fragmento de la película *Noche de ensayo* (1982) de Ingmar Bergman, en el que un viejo director de teatro expresa lo que le produce el espacio teatral, en un momento en el que la sala está vacía de actores y espectadores, sintetiza las ideas desarrolladas hasta aquí.



Director: Y ahora estamos aquí.

Anna: Mirando la sala oscura.

Director: El polvo cae sobre nuestras cabezas desde bambalinas. Debajo...

Anna: ...debajo nuestro hay un abismo de maquinaria escénica.

Director: Y aquí estamos nosotros correctamente sentados. Aquel sillón estaba en El Padre, y el sofá aparecía en Hedda Gabler. La mesa la usé en Tartufo. Las sillas en mi anterior Sonata de espectros. Todo es familiar. Los saludo como viejos amigos. Son lo mejor en mis ensayos. Me recuerdan a mi infancia. Tenía una cajita de madera con piezas muy simples para armar todo lo que deseaba. Para mí, ésta es la mejor manera: silla, mesa, biombo, escenario, luces, actores en su trajín, movimiento, voces, rostros, tranquilidad. Magia. Todo lo representado nada es.

Amo estos viejos teatros. Son como violines infinitamente sensibles, refinados, definitivos. Pero ellos nos tienen atados.

² Este libro se destaca de otros similares porque amplía el concepto de lo teatral a otras teatralidades. No es una historia del teatro a partir de los textos exclusivamente, sino que incluye otras historias y teatralidades, como la de los payadores, los actores, los carnavales, las instituciones, la radio o el cine. Es un texto muy completo, útil tanto para los docentes que pueden encontrar una información rigurosa y confiable, como para los alumnos, porque está escrito con un lenguaje accesible.

Palabras, actores, espectadores. Eso es todo lo que se necesita para que se produzca el milagro. Ésa es mi convicción. ¡Pero nunca la sigo! Estoy demasiado comprometido con estos depravados sucios, enmendados instrumentos. Así es y así fue siempre.



Ingmar Bergman. Fragmento de *Después del ensayo*, 1982.

ORGANIZAR UNA SECUENCIA DE ACTIVIDADES SOBRE EL ESPACIO

Una de las primeras cuestiones que generalmente se propone en el taller de teatro al abordar el contenido *espacio* es el hecho de percibir y reconocer el lugar concreto de trabajo. Recorrer el ámbito con una mirada de descubrimiento, como si fuera la primera vez que se está allí provoca una atención diferente hacia un sitio cotidiano que puede permitir entrar en el juego del “como si”: *como si no lo conociera, como si me sorprendiera, como si descubriera detalles en los que nunca había reparado*. De esta manera, se podrá iniciar el trabajo a través de diversas actividades en las que se explore el espacio físico.

Consignas para los alumnos

- Explore el espacio libremente.
- Recorran el espacio con la mirada, jueguen con los puntos de vista (mirando desde arriba, desde abajo, oblicuamente, etcétera).
- Identifiquen diferentes texturas.
- Recorran el espacio con desplazamientos.
- Explore el espacio en el que se han colocado diferentes obstáculos (mesas, bancos, papeleros, etcétera).

Este tipo de exploración también permite reconocer e incluir en ese espacio al otro, con lo que se transforma en un espacio social y compartido. Se pueden pautar algunos gestos y actitudes de acuerdo con los diferentes encuentros entre compañeros.

Consignas para los alumnos

- Caminen libremente, al encontrarse con un compañero, congelen el movimiento.
- Sigan con la mirada el desplazamiento del otro al alejarse.
- Imiten el movimiento del otro como un espejo.
- Caminen, al detenerse digan una palabra, su nombre o un número.
- Mantengan la mirada del compañero buscando la mayor distancia posible, o la menor, con desplazamiento, etcétera.

El cuerpo en el espacio posibilita diferentes movimientos y desplazamientos y, además, determina la ubicación y la relación en términos de interacción con los otros. El comportamiento de cada uno en el espacio, las distancias, los desplazamientos, la ubicación relativa respecto de los otros

y hasta la distribución de cualquier objeto (bancos, mesas, etc.) serán parte del trabajo que servirá como introducción general al tema del espacio, para después poder comprender su significado y utilización como elemento del lenguaje teatral.

En cualquier situación comunicativa –interpersonal, grupal– estos aspectos se ponen en juego y se constituyen en elementos del lenguaje no verbal. El espacio también comunica. Qué y cómo comunica se puede comprender a partir de utilizar conceptos extraídos de la *proxémica*, disciplina que se ocupa del modo de estructuración del espacio humano y que ha sido abordada por el antropólogo Edward Hall, pionero en este tipo de investigaciones.

PROXÉMICA



LA MEDIDA DEL ESPACIO

Disciplina reciente de origen norteamericano, la proxémica estudia el modo de estructuración del espacio humano: tipo de espacio, distancias mantenidas entre las personas, organización del hábitat, estructuración del espacio de un edificio o de una habitación.

Hall distingue:

- *un espacio fijo o espacio arquitectónico,*
- *un espacio semifijo o espacio de la disposición de los objetos en su lugar,*
- *un espacio informal o espacio interpersonal [...]*

Se propone considerar el comportamiento proxémico de los individuos en función de las ocho siguientes variantes:

- *actitud corporal global,*
- *ángulo de orientación de los interlocutores,*
- *distancia corporal definida por el brazo,*
- *contacto corporal según su forma e intensidad,*
- *intercambio de miradas,*
- *sensaciones de calor,*
- *percepciones olfativas,*
- *intensidad de la voz.*



Patrice Pavis. *Diccionario de teatro*.
Barcelona, Paidós, 1998, pág. 360.

A partir de la exploración y el conocimiento del espacio físico se puede transformar el espacio por el juego dramático compartido. Para estas actividades se pueden utilizar elementos y objetos que cumplan diferentes funciones. Mesas y sillas pueden ser usadas como tales, o transformarse en otra cosa, según la necesidad. Por ejemplo, se define el espacio dramático de antemano –un bar, la cocina de la casa, una sala de operaciones–, se buscan los objetos necesarios para armar el espacio de manera verosímil. Otra consigna podría ser: con cuatro sillas y una mesa, organizar el

espacio para sugerir un espacio de ficción. En estos casos, también se pueden realizar algunos ejercicios en los que se tomen aspectos relacionados con la *proxémica*, para tomar conciencia de las variables que pueden presentarse a partir de la ubicación de los objetos y de los personajes que intervienen.

Una vez organizado el ámbito a partir de los objetos, se definirán algunas cuestiones que se van a tener en cuenta según cómo sea el espacio de ficción representado. Por ejemplo, cómo es la dimensión del lugar, si es abierto o cerrado, dónde están las ventanas, la puerta, el árbol o la tranquera. Todos estos elementos, reales o imaginarios, se deberán respetar durante la escena representada.

LOS DOCENTES CUENTAN



Luego, se les propone a los estudiantes trabajar en subgrupos, en espacios reducidos, donde hay mucha gente. Por ejemplo: un subte a la mañana, un ascensor repleto, una playa de Mar del Plata en pleno verano. Ellos deberán armar una pequeña historia donde aparezca un problema, y tendrán que resolverlo.

En la primera escena en el subte aparecen personajes como oficinistas, empleadas, una mamá con su bebé, un ciego. En pleno viaje el subte se detiene –entre estación y estación–: se ha cortado la luz, todos protestan, llegan tarde al trabajo, están pensando en bajar y caminar por las vías; un ejecutivo de portafolios empieza a organizar la salida cuando vuelve la luz, y el tren continúa con su recorrido.

La segunda escena se desarrolla en un ascensor: los chicos utilizan elementos del salón para delimitar el espacio; suben muchas personas a ese lugar reducido y no pueden moverse. Están en un edificio de cuarenta pisos... el ascensor se detiene, una chica se pone nerviosa, otra está asustada y comienza a gritar porque sufre de claustrofobia, el ascensorista intenta calmarlos, alguien se queja de que “lo están tocando”... Es un caos, algunos preguntan por la salida de emergencia. En pleno griterío el ascensor vuelve a funcionar y cada uno llega a destino.

La última escena transcurre en una playa: llega la familia –padre, madre, abuela, chicos–, con sus bolsos y sombrilla. No encuentran lugar para instalarse; está todo ocupado. No pueden abrir la sombrilla pero sí acomodar –pegados a otra gente– una lonita. Discuten por el lugar, finalmente se acomodan. Quieren comer: sacan de la canasta sándwiches y bebidas; los nenes de al lado se sacuden y los llenan de arena... Alguien pasa y los pisa; quieren llegar al agua y no tienen por dónde pasar, el padre quiere leer el diario y no encuentra cómo acomodarse. Comienzan a pelearse entre ellos ante la incomodidad, finalmente deciden levantar todo e irse... se queman los pies con la arena caliente.



María Teresa Bertazzo

En el momento de la preparación de la escena, los alumnos piensan en cómo sugerir el espacio en el que jugarán la acción y también incluyen la idea del espacio teatral, ya que deberán pensar en el lugar que se les asignará a los que miran la representación. ¿Cuál es el punto de vista desde dónde se observa?, ¿dónde se ubica el público?, ¿cómo se organiza la ficción en función del lugar asignado al espectador? De esta forma se estará trabajando también con el concepto de espacio teatral que –como decíamos anteriormente– incluye el espacio escénico y el espacio del espectador.

LOS DOCENTES CUENTAN



Los chicos se organizan en cinco grupos: dos grupos de tres integrantes, dos de cuatro integrantes y un grupo de cinco, –este último queda en el medio del salón, los otros cuatro en los extremos–.

Luego, aclaro que vamos a ir observando las escenas de a una, y que nos ubicaremos cerca del espacio en que transcurren para verlas.

Excepto en la escena del centro del salón, en la que los chicos se ubicaron en forma de U, en el resto optaron por ubicarse en línea recta, oblicuamente en relación con la escena, siempre sentados en el piso.



Claudia Pereyra

Esta será una nueva oportunidad para abordar, desde el eje de la apreciación, el rol del observador. El que mira será capaz de opinar sobre el trabajo de los compañeros a partir de las consignas que se acuerden, según la actividad –si es una improvisación o si se trata de una escena preparada y ensayada–, y también, en función de los conceptos que se vayan trabajando sobre el *espacio*.

Para concluir, se incluirán dentro de esta secuencia de trabajo los contenidos relacionados con los diferentes tipos de organización del espacio teatral. Estos conceptos podrán ser abordados a partir de la proyección de videos –como el que se presenta con este material–, a través de gráficos en los que se distinga la organización de la escena y el punto de vista del público,³ o también por medio de una experiencia directa donde los alumnos asistan a un teatro para apreciar diversos espacios escénicos.

En la Ciudad de Buenos Aires, el Teatro General San Martín cuenta con salas de distinto tipo y capacidad, y organiza visitas regularmente para escuelas.⁴ También se puede concretar una entrevista con un escenógrafo que visite la escuela con bocetos de algunas de sus obras, para explicarles a los chicos cómo es su oficio y cómo se diseña el espacio para una representación teatral.

³ Ver en el Anexo los gráficos de Breyer.

⁴ En la ciudad se pueden visitar asimismo teatros públicos, como el Teatro Colón y el Teatro Nacional Cervantes; y privados –independientes o comerciales–. Desde cada escuela se puede contactar con los más próximos para acordar visitas o encuentros posibles.

Estos contenidos son propios del eje de *contextualización*. Muchos profesores de los consultados tomaron estos contenidos para la apertura del taller, con muy buenos resultados. Otros optaron por cerrar la actividad con la visita al Teatro General San Martín, mientras otros concluyeron aportando información sobre los distintos tipos de espacios escénicos.

A modo de ejemplo, citamos algunos fragmentos de los registros realizados por los profesores que llevaron adelante la experiencia en la escuela.

LOS DOCENTES CUENTAN



Mostré diagramas de distintos tipos de escenarios. Los alumnos demostraron mucho interés. Estos alumnos no tienen mucha experiencia como espectadores de teatro. Pero sí miran películas en videos. Pudieron relacionar algunos espacios con los que vieron representados en el cine. La película que muchos habían visto fue Gladiador y la relacionaron con lo que veíamos. Ahí aparece el circo romano.

Salió el tema del público y la relación especial que éste tiene con el espectáculo, según cómo se utilice el espacio. Hubo quien relacionó el tema con “la cuarta pared”. Y alguien preguntó qué pasaba con la cuarta pared en un escenario circular.

Quedé con la sensación de que, además de motivar a los chicos con estas láminas, esta actividad sirvió para darle al tema del “espacio” una calidad distinta. Fue una forma de darle jerarquía y me di cuenta de que, a partir de entonces –durante esta clase y la siguiente–, la mirada de los alumnos estuvo dirigida a este tema.

María Inés Santanera

Después de armar y mostrar escenas en grupos, les propuse pensar cómo eran los espacios de ficción que cada uno había construido, y cómo nos habíamos ubicado nosotros para presenciar cada escena. A partir de allí, apareció la diferencia de los distintos puntos de vista. Una cosa había sido la escena en el centro del salón y otra situación muy diferente la de los ángulos del mismo. Reflexionaron sobre cómo nos habíamos sentado nosotros para verla y cómo influía esto o no.

A partir de esto, les empecé a contar que hubo –y hay– en la historia del teatro distintas construcciones para mostrar espectáculos. Saqué algunas ampliaciones de los gráficos de Breyer y fuimos viendo distintos tipos de ámbitos escénicos. Primero les di una lámina a cada grupo y les pedí que observaran dónde se ubicaban los actores y dónde el público.



Claudia Pereyra

LA RELACIÓN ENTRE LOS CONTENIDOS Y LAS ACTIVIDADES

Los contenidos abordados pertenecen al *Programa de Educación Estética. Taller de Teatro*, primer y segundo año, a partir de los que se elaboran las actividades. La división en los ejes de contenidos –producción, apreciación y contextualización– responde a la decisión curricular de incluir contenidos de los tres ejes en cada secuencia de trabajo.

Los docentes que participaron de la experiencia tuvieron que planificar considerando que este grupo de contenidos debía organizarse con una serie de actividades en las que se fuera complejizando y profundizando el tema del *espacio teatral*. La producción de los docentes fue de una gran diversidad, aunque todos trabajaron, en líneas generales, sobre estos mismos contenidos.

Contenidos del Programa de Teatro de primer y segundo año	Actividades realizadas por los docentes para abordar el contenido “espacio”
PRODUCCIÓN	
VALORACIÓN DEL CUERPO COMO INSTRUMENTO DE EXPRESIÓN VOCAL, GESTUAL Y DE MOVIMIENTO.	- Percibir el cuerpo en el espacio de trabajo: su ubicación, su relación con los objetos y la dimensión del lugar. - Variar la energía y la tensión a partir de diferentes posturas. - Explorar las posibilidades de movimiento en el espacio. Variar los movimientos a partir de consignas en las que se trabaje la quietud, el movimiento fluido o contenido, la mirada perdida o la que enfoca en un punto, etcétera.
EMPLEO DE LOS ELEMENTOS DEL LENGUAJE TEATRAL.	- Explorar el <i>espacio total</i>: recorrerlo, reconocerlo, nombrarlo. - Reconocer el <i>espacio social</i> y de juego compartido con los compañeros. Realizar trabajos en el espacio de a dos, en tríos, en subgrupos y con el grupo total. - Proponer diferentes <i>espacios de ficción</i>: a) sin elementos, b) con pocos elementos para sugerir un espacio más complejo, c) con la mayor cantidad de objetos posibles. - Decidir cuál va a ser el espacio del espectador y cuál el del actor en el momento de representar ante los compañeros.
EXPLORACIÓN Y PRÁCTICA DE LA TÉCNICA DE LA IMPROVISACIÓN.	- Improvisar escenas a partir de un espacio seleccionado con anterioridad. Ponerse de acuerdo en los límites del espacio, en quiénes participan y cómo inicia la acción. - Improvisar a partir de la propuesta de diferentes espacios dados por un observador externo (una playa, la sala de espera del médico, el supermercado, la discoteca, etcétera). - Adaptarse al espacio imaginado que sugiere un compañero a partir de la acción improvisada.

Contenidos del Programa de Teatro de primer y segundo año	Actividades realizadas por los docentes para abordar el contenido “espacio”
APRECIACIÓN	
PERCEPCIÓN DE LAS CUALIDADES DRAMÁTICAS DEL ENTORNO.	Recorrer el espacio “descubriendo” los detalles. Imaginar que es la primera vez que recorren el lugar; la idea es que se puedan “extrañar” mirando el espacio cotidiano.
REFLEXIÓN Y APRECIACIÓN CRÍTICA SOBRE LAS PRODUCCIONES INDIVIDUALES Y/O GRUPALES.	- Reflexionar en grupo para reconocer, en el trabajo de los compañeros y en las propias producciones, los contenidos trabajados en cada caso. Por ejemplo: ¿pudieron respetar los acuerdos relacionados con su idea inicial del espacio?, ¿utilizaron todos los elementos que incluyeron?, ¿la acción estaba enmarcada en ese espacio?, ¿se adaptaron a las sugerencias externas sobre el espacio?, etcétera. - Cuando se reflexiona sobre la tarea realizada, se pueden tomar al menos tres de estas orientaciones para analizar el trabajo.
CONSIDERACIÓN DEL ROL DEL ESPECTADOR DE TEATRO.	Reflexión sobre el lugar de la escena y el lugar del espectador. Al asistir a una función de teatro, se debe destacar este punto, además de la reflexión sobre el hecho teatral en sí. Este aspecto, se puede trabajar a partir de algunos ejemplos presentados en el video que acompaña este material.
CONTEXTUALIZACIÓN	
ACERCAMIENTO A UN CONTACTO DIRECTO CON LOS PROTAGONISTAS DEL HECHO TEATRAL.	- Visitar un teatro de la Ciudad de Buenos Aires. Por ejemplo: el Teatro General San Martín, el Teatro Colón o el Teatro Nacional Cervantes, que cuentan con visitas guiadas para recorrer las instalaciones por dentro, y ver los escenarios y los talleres de realización. - Entrevistar a un escenógrafo o a un director, para comprender cómo se diseña o piensa el espacio en una representación teatral. Si no es posible una experiencia directa, se pueden leer entrevistas a directores teatrales en las que se destaque este punto.
CONSIDERACIÓN DEL TEATRO COMO UN HECHO CULTURAL HISTÓRICO, VIVO Y CAMBIANTE.	Indagar sobre los cambios del espacio teatral a lo largo de la historia. A partir del material seleccionado en este documento y en el video que se adjunta, se pueden mostrar imágenes de algunas escenas que amplíen los conocimientos de los alumnos sobre el espacio teatral y que sirvan para pensar en sus futuros trabajos.

PRESENTACIÓN DEL VIDEO

Este material surge en respuesta a la necesidad de ampliar los recursos disponibles de los profesores en las escuelas medias. Para ello, el video y el texto conforman un material diferente y complementario. El video contiene fragmentos de películas y obras de teatro donde se muestran distintos tipos de espacios teatrales.

Hay que tener presente que este video incluye películas a las que los alumnos, en general, no tienen acceso. En el caso de que hayan visto algunos de los filmes seleccionados, el material puede servir para pensar en otros que muestren cuestiones relacionadas con el teatro, y en cómo enriquecer aún más los conceptos trabajados para, de alguna manera, ampliar la mirada de los estudiantes más allá del gusto personal.

El hecho de proponer fragmentos tanto de películas como de obras de teatro para trabajar el *espacio teatral* implica ampliar las posibilidades que ofrece el tema, lo que se complementa con las experiencias y oportunidades que los alumnos tengan para asistir a una función teatral. Este tipo de experiencia brinda la dimensión real del teatro –como hecho vivo–, y de la vinculación necesaria entre el público y el espectáculo.

Cada ejemplo que se propone en el video está acompañado por una ficha técnica y artística, la fundamentación de su elección y una serie de consignas para trabajar con los alumnos. Además, la presentación de las películas incluye citas bibliográficas que permiten la contextualización de los fragmentos presentados. También se enuncian algunas relaciones o cruces que se podrían desarrollar entre los ejemplos y, por último, se sugieren otras películas –que no aparecen en el video– para analizar el contenido del *espacio teatral*.

CRITERIOS PARA LA SELECCIÓN DE LOS FRAGMENTOS

Esta selección de fragmentos de videos de distintos filmes que abordan aspectos relevantes sobre el *espacio teatral* es un recurso que permite desarrollar contenidos de los ejes de *apreciación* y de *contextualización*. Esta selección se ha hecho a partir de diferentes criterios:

- Los fragmentos elegidos responden a la necesidad de ver en funcionamiento ensayos y representaciones teatrales en variados tipos de espacios escénicos.
- Las imágenes se refieren a tiempos y lugares diferentes, para percibir las diversas concepciones sobre el lugar del espectador y de la acción representada y, también, para apreciar la participación o inclusión del público en el espectáculo.

- Se ofrecen ejemplos tanto de películas que tratan sobre el teatro argentino como de otros sitios del mundo.
- Se incluyen películas realizadas en diferentes momentos de la historia del cine, que remiten a distintas épocas.
- Como material extra, se ofrece, para ejemplificar la modalidad del teatro callejero, un fragmento de un video institucional del *Grupo de Teatro Catalinas Sur*. Esta muestra se eligió atendiendo a la riqueza del ejemplo, a la facilidad para localizar esta representación en nuestra Ciudad, y porque existe la posibilidad de contactarse con este grupo teatral para conocer su proyecto.⁵ También, se incluye un fragmento de unos minutos del espectáculo *La Tirolesa*,⁶ que los integrantes del grupo La Organización Negra ofrecieron en 1989 en el Obelisco. Este caso nos permite reflexionar sobre la utilización de cualquier tipo de espacio que, transformado por una acción, se vuelve teatral. Además, nos propone una valoración distinta del lugar del espectáculo y de los que lo miran como espectadores. Participar de esta clase de representaciones y puestas en escena provoca sensaciones muy diferentes de las que se pueden experimentar en una sala convencional de teatro.

Siguiendo estos criterios se seleccionaron fragmentos de las siguientes películas:

ARGENTINAS

- *La cabalgata del circo*, de Mario Soffici (1945).
- *Yo quiero ser bataclana*, de Manuel Romero (1941).
- *Flop*, de Eduardo Mignogna (1990).
- “Grupo Catalinas Sur”, fragmento del video institucional del grupo.
- “La Organización Negra”, fragmento del espectáculo *La Tirolesa*, realizado en el Obelisco (1989).

EXTRANJERAS

- *Poderosa Afrodita*, de Woody Allen (1995).
- *Shakespeare apasionado*, de John Madden (1998).

SUGERENCIAS PARA LA UTILIZACIÓN DEL VIDEO SOBRE EL ESPACIO TEATRAL

El video que presentamos fue pensado para ser proyectado en distintos momentos, ya que fue concebido como un material de consulta para complementar la planificación de cada docente. La propuesta que sugerimos para trabajar con este recurso no invalida que dichos fragmentos puedan servir para desarrollar otros contenidos del programa y sean utilizados de diferentes maneras, ya que la idea es que se puedan realizar actividades que estimulen la reflexión sobre el material.

⁵ Esta propuesta va mucho más allá de hacer un espectáculo en la calle y de trabajar el espacio escénico de una manera no convencional.

⁶ Este grupo se caracterizaba por realizar espectáculos de fuerte impacto visual, con una interpretación que demandaba mucha preparación física. Empleaban técnicas no convencionales, como el uso de arneses, y también incluían, de una manera muy efectiva, la música.

En este caso, para abordar la temática del *espacio teatral*, desarrollamos sugerencias para cada fragmento del video. También se proponen algunos cruces posibles entre los diferentes fragmentos. La recomendación general es que el docente defina cuáles serán los propósitos y objetivos que persigue en la proyección, y cómo trabajará con los alumnos.

CUÁNDO Y CÓMO PRESENTAR EL VIDEO

Es indispensable que el docente haya visto el video antes de mostrarlo a los alumnos para poder organizar bien la proyección, garantizar el aprovechamiento del material audiovisual y decidir en qué momento del proyecto utilizarlo.

- Para introducir el tema del *espacio teatral* se pueden seleccionar dos o tres de los fragmentos en una clase, y trabajar otros en futuros encuentros.
- Promediando el proyecto, se puede usar para conceptualizar algunos de los temas sobre los que se estuvo trabajando en la práctica del taller de Teatro a partir de ejercicios o de gráficos.
- Después de haber explorado y reflexionado sobre los diferentes espacios escénicos, se puede presentar como cierre.

Cada una de estas opciones condicionará el tipo de actividades y reflexiones que el docente les plantee a sus estudiantes. Al elegir el momento en que va a mostrar el video, el docente tiene que considerar también cuál es la dinámica particular que utilizará para la proyección.

Antes de presentar el video, el docente puede introducir el material comunicando con claridad las características del fragmento que se va a ver, presentando una sinopsis del argumento total de la película y orientando la atención sobre determinadas cuestiones. También se pueden realizar preguntas muy puntuales o una guía de observación para los alumnos.

A MODO DE EJEMPLO:

Antes de la proyección del fragmento de *La cabalgata del circo*, el docente debe contextualizar el tipo de película que es, la estructura que tiene, incluso el modo de filmar del momento. O sea, en este caso, anticipar que es una película filmada en blanco y negro, que narra la historia de una familia de cirqueros a través de varias generaciones y algunos datos curiosos, por ejemplo, que es una película en la que trabajó Eva Duarte de Perón. Esta película puede utilizarse también para que los alumnos comprendan que Mario Soffici, el director, además de hacer una película que cuenta cómo en nuestro país el circo evolucionó hacia el teatro y el cine, también nos narra sobre la época en que se realizó la película (1945).

Durante la proyección, es importante que el docente esté atento a las reacciones de los alumnos y, si lo considera oportuno, tiene la opción de detener la imagen, revisar algunas ideas, repreguntar,

para ajustar la consigna. También se puede trabajar sobre el *espacio teatral*, si congelamos una imagen que, a modo de fotografía, servirá para analizar con mayor detenimiento la puesta en escena y la puesta en cuadro que se representa en la película.⁷

Muchas son las opciones para trabajar el material después de la proyección. Se puede hacer una comparación entre los diferentes *espacios teatrales y escénicos* que muestran los fragmentos de las películas, para destacar las similitudes y las diferencias; diseñar un *espacio escénico* para trabajar dentro del taller de Teatro a partir de lo visto; realizar una investigación más profunda sobre un tipo de *espacio* determinado.

Es importante destacar que las propuestas anteriores son sugerencias. No existe un modo de abordaje común a todos los docentes para la utilización de los videos. Cada uno tiene que contextualizar y pensar en el mejor modo de organizar la clase para que este material pueda ofrecer otra manera de comprender los contenidos sobre el *espacio teatral*.

INFORMACIÓN PARA CONTEXTUALIZAR CADA FRAGMENTO Y CONSIGNAS DE OBSERVACIÓN

La edición del material de este video se realizó teniendo en cuenta los diferentes ejemplos de *espacios teatrales* representados en las películas –desde la Antigüedad hasta la actualidad–, y no de acuerdo con el momento de producción de cada filme; de todos modos, el docente es quien decide el orden más conveniente para su trabajo en el aula.

⁷ Aunque no estemos analizando el lenguaje cinematográfico, el hecho de utilizar películas nos permite también establecer alguna relación entre el teatro y el cine. Por este motivo, trabajamos con estos dos conceptos pertenecientes al lenguaje cinematográfico.

“La **puesta en escena** constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de ‘preparar’ y ‘aprestar’ el universo reproducido en el film. Evidentemente, en el nivel de la puesta en escena, el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla. La **puesta en cuadro** define el tipo de mirada que se lanza sobre el mundo (representado), la manera en que es captado por la cámara. (...)”

A este nivel, pues, pertenecen temas analíticos como la elección del punto de vista, la selección relativa a qué cosas hay que incluir en el interior de los bordes y qué hay que dejar fuera, la definición de los movimientos y de los recorridos de la cámara en el espacio, la determinación de la duración de los encuadres, etcétera.”

Francesco Casetti y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Buenos aires, Paidós, 1991, págs. 126-127 y 133-134.

PODEROSA AFRODITA (1995)

TÍTULO ORIGINAL: *Mighty Aphrodite*
 ORIGEN: Estados Unidos
 DIRECCIÓN: Woody Allen
 PRODUCTORA: Miramax Films
 INTÉRPRETES: Woody Allen,
 Mira Sorvino, Abraham Murray,
 Claire Bloom, Olympia Dukakis
 DURACIÓN: 93 minutos
 IDIOMA: inglés, subtitulada



POR QUÉ LA ELECCIÓN

En *Poderosa Afrodita*, de Woody Allen, encontramos un ejemplo de representación del teatro griego. Si bien la película no tiene el afán de una reconstrucción mimética o realista, el teatro griego se tomó como punto de partida. La obra se mueve dentro del terreno de la parodia, la representación teatral aparece en un espacio abierto en ruinas y la historia está contada de tal manera que se mezcla el conflicto de la pareja protagónica con una tragedia griega (*Edipo Rey*). Sin embargo, el fragmento que seleccionamos resulta útil ya que están presentes los elementos del teatro griego —el coro, el coreuta, el mensajero, las máscaras, los grandes conflictos, el Deus Ex Machina—, junto con el *espacio escénico* que le es característico. El humor utilizado para esta representación facilitará el acercamiento de los alumnos.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- ¿Cuál es el espacio escénico que vemos en las imágenes?
- Describan el vestuario y la gestualidad de los participantes del coro griego.
- ¿Cuáles son las alusiones al presente?
- ¿Por qué creen que el director habrá elegido ese espacio natural para filmar la película?

SOBRE EL TEATRO GRIEGO



Los teatros griegos se instalaban al aire libre sobre una colina donde se encontraban las gradas en semicírculo (theatron). Estas rodeaban la orquesta donde se movía el coro, frente al altar de Dionysos, pues las representaciones siempre se llevaban a cabo durante las fiestas del dios, delante del prosenio o escenario, separado de la escena, desde donde salían los actores. La escenografía consistía en un frente de palacio con una puerta central y dos laterales. Se utilizaban también

algunos artificios mecánicos y un vestuario que incluía la máscara (útil ya que todos los papeles eran actuados por hombres), un ropaje complicado y altas plataformas o coturnos que limitaban en cierto sentido, la movilidad de los actores.

DEUS EX MACHINA

Este artificio consiste en la aparición de un dios en escena descendiendo a través de un artefacto mecánico. [...] Interesa su mención tanto desde el punto de vista del ingenio escenográfico como del de su uso, que se hizo extensivo a toda forma de intervención imprevista o sobrenatural que sirve para desanudar una complicación insalvable.

”

Ana Bravo y Javier Adúriz, *Literatura y Representación*,
Buenos Aires, Kapelusz, 1999, págs. 13 y 17.



El Odeón de Herodes Atico, Grecia, siglo II d.C.



SHAKESPEARE APASIONADO (1998)

TÍTULO ORIGINAL: *Shakespeare in Love*
ORIGEN: Estados Unidos
DIRECCIÓN: John Madden
GUIÓN: Marc Norman, Tom Stoppard
PRODUCCIÓN: David Parfitt, Donna Gigliotti Harvey Weinstein
FOTOGRAFÍA: Richard Greatrex
MÚSICA: Stephen Warbeck
INTÉRPRETES: Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Geoffrey Rush, Colin Firth, Ben Affleck, Judy Dench, Simon Callow, Jim Carter, Tom Wilkinson
DURACIÓN: 122 minutos
IDIOMA: inglés, subtitulada



POR QUÉ LA ELECCIÓN

Shakespeare apasionado, de John Madden, muestra un ejemplo de representación del teatro isabelino. El film gira en torno a la vida de William Shakespeare, y pone en escena una versión de *Romeo y Julieta*. La ficción enmarcada en la película cuenta cómo se representa una historia de amor en el teatro. En este ejemplo también se ve cómo eran las condiciones de producción en aquella época y se reproduce, de manera verosímil, el ambiente en el que las obras se representaban. Éste es un claro ejemplo para analizar las limitaciones y posibilidades del espacio escénico del teatro isabelino, la distribución de los espectadores, según el estrato social al que pertenecían, y las características de la actuación.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- Describan el espacio escénico.
- Señalen ventajas y desventajas que este espacio presenta para la representación.
- ¿Cuál es la reacción de los espectadores en los diferentes momentos de la representación?
- ¿Cómo está contada la preparación y la entrada del público al teatro y la preparación de los actores?
- Identifiquen en el fragmento una escena en la que los personajes protagónicos tienen un diálogo que en principio se desarrolla como detrás de escena, y sin corte, pasa a ser parte de la escena representada. Analicen el modo en que el director de la película expresa esta superposición, en términos del espacio teatral.

SOBRE EL TEATRO ISABELINO

En el teatro isabelino no hay una separación neta entre el actor y el espectador. Hay una plataforma que avanza hacia el público pero que no cuenta con elementos para una verdadera separación. Por eso, el actor está ante y entre el público, librado a un contacto mucho más directo que lo obliga a adoptar una posición creadora diferente de la propia del teatro a la italiana.

En el teatro isabelino el espectador tiene más posibilidades de imaginar los espacios a partir de las acciones de los actores o de sus explicaciones. En oposición, en el teatro a la italiana se intenta sugerir todo con un gran naturalismo.

EL ESCENARIO EN EL TEATRO ISABELINO

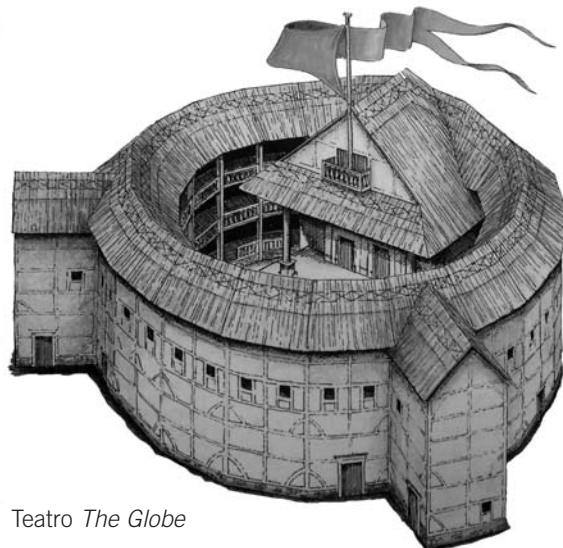
Con respecto al escenario, su característica más llamativa es la estrecha comunicación entre el espectáculo y el público ya que éste se adelanta hacia el patio en un "apron" (delantal) que incluso permite algunos importantes espectadores sentados.

El pueblo asiste a la función de pie al aire libre, excepto en los que se llamó "teatros privados" bajo techo; había dos pisos de galerías cubiertas para la gente principal, con entradas más caras. Sobre el escenario se asomaba un balcón que permitía escenas superiores (Romeo y Julieta) y un cielo o toldo que se apoyaba sobre dos columnas. Tres puertas permitían entradas y salidas desde donde se imaginaban distintos lugares del drama [...] los actores, todos hombres, tenían sus vestidores detrás de la escena con acceso desde abajo del tablado o desde el piso superior. La escenografía era casi inexistente: no había telón y a veces se utilizaban carteles para señalar un lugar geográfico, o las puertas para representar tal o cual sitio del drama [...] La ilusión espacial, indicada con enorme libertad por los dramaturgos en sus textos, estaba pautada por los mismos personajes que se encargaban de describir un lugar o un clima.

Ana Bravo y Javier Adúriz. *Op.cit.*, págs. 39-40.



Teatro Swan - 1596



Teatro The Globe

LA CABALGATA DEL CIRCO (1945)

FECHA DE ESTRENO: 30 de mayo de 1945

ORIGEN: Argentina

DIRECCIÓN: Mario Soffici y Eduardo Boneo

GUIÓN: Francisco Madrid y Mario Soffici

FOTOGRAFÍA: Francis Boeniger

MÚSICA: Isidro Maiztegui

ESCENOGRAFÍA: Ralph Pappier y Carlos Ferrarott

MONTAJE: Carlos Rinaldi

INTÉRPRETES: Libertad Lamarque, Hugo del Carril, José Olarra, Orestes Caviglia, Juan José Miguez, Ilde Pirovano, Armando Bo, Tino Tori, Elvira Quiroga, Ana Nieves, María Eva Duarte, Ricardo Castro Ríos

DURACIÓN: 91 minutos



POR QUÉ LA ELECCIÓN

La cabalgata del circo, de Mario Soffici, permite ver una recreación de lo que fueron los comienzos del teatro en el Río de la Plata. En la película se cuenta la historia de una familia de artistas de circo que, recorriendo los pueblos con su carreta, muestran los orígenes del teatro argentino. Mario Soffici hace un homenaje respetuoso a los pioneros del teatro. Se puede observar la influencia del teatro de las compañías extranjeras y la necesidad de la inclusión de historias de la gente del pueblo, a través de pantomimas, primero, y de la palabra, después. En *La cabalgata del circo* se recrean los orígenes de lo que fue la escena nacional y el pasaje de la carpa de circo a los teatros y, más tarde, al cine. En los fragmentos elegidos se destacan la organización del espacio escénico, y cómo éste se va transformando a partir de lo “que quería escuchar y ver la gente”, según la percepción de los artistas.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- Describan el espacio del circo presentado en los distintos momentos del fragmento.
- ¿Cómo va cambiando y evolucionando la forma de actuar? Caractericen y describan cada momento. ¿Cuál es la preocupación de los personajes al inicio del fragmento, cuando se refieren al público?
- ¿Qué lugar ocupa el espectador en el circo?
- ¿Cómo son sus reacciones en los distintos momentos?
- El director realizó esta película como homenaje. ¿Hay alguna imagen que explicita claramente este punto? Describanla.

- Reflexionen sobre la manera en que se sugiere con las imágenes el paso del tiempo. Describan el recurso cinematográfico utilizado.



SOBRE LOS ORÍGENES DEL TEATRO EN EL RÍO DE LA PLATA

Los actores trashumantes que crearon el Moreira, indudablemente eran los herederos de aquellos mimos, acróbatas y saltimbanquis que en todo el teatro medieval, tanto en Oriente como en Occidente, hicieron de su arte una profesión libre e independiente, no sujeta a ningún lugar fijo, y que en el renacimiento se organizaron en compañías.

La pista circular de arena que dio origen en el circo criollo al florecimiento del teatro nacional, tenía aquellas características que obtienen la mayor comunicación entre espectador y actor.

El círculo fue la forma primigenia del rito, una ronda que se cerraba y daba la espalda al mundo exterior, marcando un espacio y un tiempo distinto: el de la fiesta.

Beatriz Seibel. *Los artistas trashumantes. Teatro popular. Tomo II*, Buenos Aires, Ediciones de la Pluma, 1985, pág. 313.

UNA CÉLEBRE FUNCIÓN DE CIRCO

El circo era también un espectáculo de gran atracción. Las piruetas de los acróbatas y las bufonadas de los payasos hacían reír a grandes y chicos.

Al final de cada función los circos tenían la costumbre de presentar obras cortas de pantomima, muy graciosas para aumentar la diversión del público. Una de estas pantomimas, justamente, provocó un verdadero cambio en el teatro argentino. José Podestá, a quien todos conocían como el simpático payaso Pepino el 88, y su familia tenían un circo con el que actuaban en los baldíos ciudadanos o en el interior del país y del Uruguay [...]

Por entonces, otra compañía circense, extranjera, quiso despedirse del público argentino poniendo en escena un mimodrama [...] basado en la novela Juan Moreira.

Su autor Eduardo Gutiérrez, estaba de acuerdo, siempre y cuando los principales intérpretes fueran criollos. Se recurrió entonces a José Podestá para representar al protagonista. El mimodrama se estrenó en 1884, con gran éxito. Podestá se lucía haciendo cabriolas con su caballo en la pista de circo, peleando a cuchillo con gran habilidad y tocando la guitarra. El tema del Juan Moreira, semejante al del Martín Fierro, se basaba en los sufrimientos del gaucho perseguido por una autoridad injusta y prepotente. Luego de su estreno porteño, Podestá llevó la representación a todos los pueblos de la campaña y poco a poco fue agregando diálogos tomados de la novela. Los criollos y la gente humilde se identificaban con los padecimientos del pobre Moreira hasta provocar incidentes risueños como este: en una función en

Chivilcoy, cuando a Moreira lo tiene acorralado la policía, un vigilante que estaba en el público saltó a la pista para defenderlo, indignado por la injusticia que mostraba la obra.

Podestá, entusiasmado por el triunfo, decide llevar Juan Moreira a un escenario teatral, convirtiéndose así en actor.

”

Luis Ordaz. *El Teatro Argentino*, Colección “Mi país tu país”
Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, octubre 1968, págs. 9 a 14.



Estampa gauchesca del Circo Criollo



Los hermanos Podestá - 1911



Teatro de La Ranchería

FLOP (1990)

FECHA DE ESTRENO: 30 de agosto de 1990

ORIGEN: Argentina

DIRECCIÓN: Eduardo Mignogna

GUIÓN: Eduardo Mignogna y Graciela Maglie

PRODUCCIÓN: Cipe Fridman

FOTOGRAFÍA: Ricardo De Angelis (h)

MÚSICA: Litto Nebbia

ESCENOGRAFÍA: Jorge Ferrari

VESTUARIO: Leonor Puga Sabaté

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo

INTÉRPRETES: Victor Laplace, Federico Luppi, Enrique Pinti, Inda Ledesma, Leonor Manso, Dora Baret, Cecilia Rossetto, Walter Santa Ana, Lidia Catalano, Miguel Angel Zotto, Milena Plebbs, Lucrecia Capello, Miguel Dedovich, Marcos Woinsky

DURACIÓN: 120 minutos

**POR QUÉ LA ELECCIÓN**

Flop, de Eduardo Mignogna, es un ejemplo de teatro enmarcado dentro de la ficción. El film se centra en el personaje de *Flop* (Florencio Parravicini), que pasa revista a toda su vida, muy ligada al teatro. Por eso, la película nos invita a entrar en un teatro una noche de estreno. El fragmento que incluimos en el video inicia el recorrido por el hall y después continúa por el interior del teatro, detrás de la escena, los pasillos, los camarines, las preparaciones de los actores, y los diferentes escenarios –a la italiana– de distintas épocas. Eduardo Mignogna, más allá de trabajar sobre la figura de Parravicini, hizo una película en la que se detuvo en el mundo del teatro de una época determinada, y en el humor de los cómicos y de los *capocómicos*. En una entrevista, el director declaraba que una de las cosas más difíciles de la obra fue retomar los textos originales de Parravicini, que en su momento habían provocado escándalos y hoy en día, en cambio, el público los percibía como ingenuos.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- La película narra la vida de Flop, y se sitúa dentro de un teatro. ¿Qué partes del teatro pueden diferenciarse con claridad? Dentro del fragmento hay distintos tipos de espacios escénicos bien diferenciados. Enumeren por lo menos tres casos.
- ¿Cómo se marca el cambio de acto?
- ¿De qué manera se resuelve el problema después del accidente del actor que no puede salir a escena? ¿Qué efecto inesperado provoca?

SOBRE EL TEATRO A LA ITALIANA



Hacia fines del siglo XVI, la evolución del teatro conduce a la propuesta de los arquitectos Palladio y Scamozzi. Ambos tienen a su cargo la realización del Teatro Olímpico de Vicenza, que presenta una innovación en materia de espacio escénico. La escena, que hasta entonces era un angosto tablado frente al hemiciclo, se profundiza. El muro, detrás del tablado, se abre en 7 puntos. Aparecen así 7 caminos que serían la trastienda de esa escena, siete galerías diseñadas con una perspectiva muy violenta, que produce una impresión visual de un profundo desplazamiento hacia atrás.

A partir de ese momento, fines del siglo XVI y comienzos del XVII, la construcción de teatros sigue esa idea de prolongar ese espacio que dará como resultado lo que hoy llamamos escenario a la italiana. En él desaparecen los límites entre las galerías y comienza a insinuarse la caja escénica del teatro a la italiana tal como se la conoce ahora.

En cuanto al espacio de los espectadores, la galería proveniente del teatro griego adquirió la forma de un hemiciclo cobijado por un edificio, tal como en el Teatro Olímpico de Vicenza. Paulatinamente, este hemiciclo se fue prolongando hacia atrás y tomando la forma de herradura y, por otra parte, comenzó a utilizarse el espacio central, que en el Teatro Olímpico estaba libre, y que en el teatro griego estaba ocupado por el coro. Ese lugar siempre fue un espacio privilegiado, reservado a las personas más importantes. En Italia, en el siglo XVII, era ocupado por el príncipe. Todo el espectáculo estaba montado para ser visto desde la ubicación central, y actualmente en los teatros a la italiana el fenómeno sigue siendo el mismo. Cuando vamos a buscar entradas queremos las ubicaciones del centro de la platea, desde donde se podrá apreciar mejor lo que suceda en el escenario. En la medida en que uno se separe de esa línea axial que divide al teatro como edificio, se verá el espectáculo desde perspectivas menos ventajosas. [...]

Pero ocurre que en un momento determinado, el príncipe, que es quien ocupa ese lugar (central), empieza a molestarse porque la burguesía ascendente empieza a ubicarse en ese mismo ámbito. A partir de ese momento, el príncipe decide ceder ese espacio a la burguesía, y él se instala en el palco central del primer piso. Ese es el origen del palco presidencial, de ese sitio privilegiado de los grandes teatros, principalmente los de ópera.



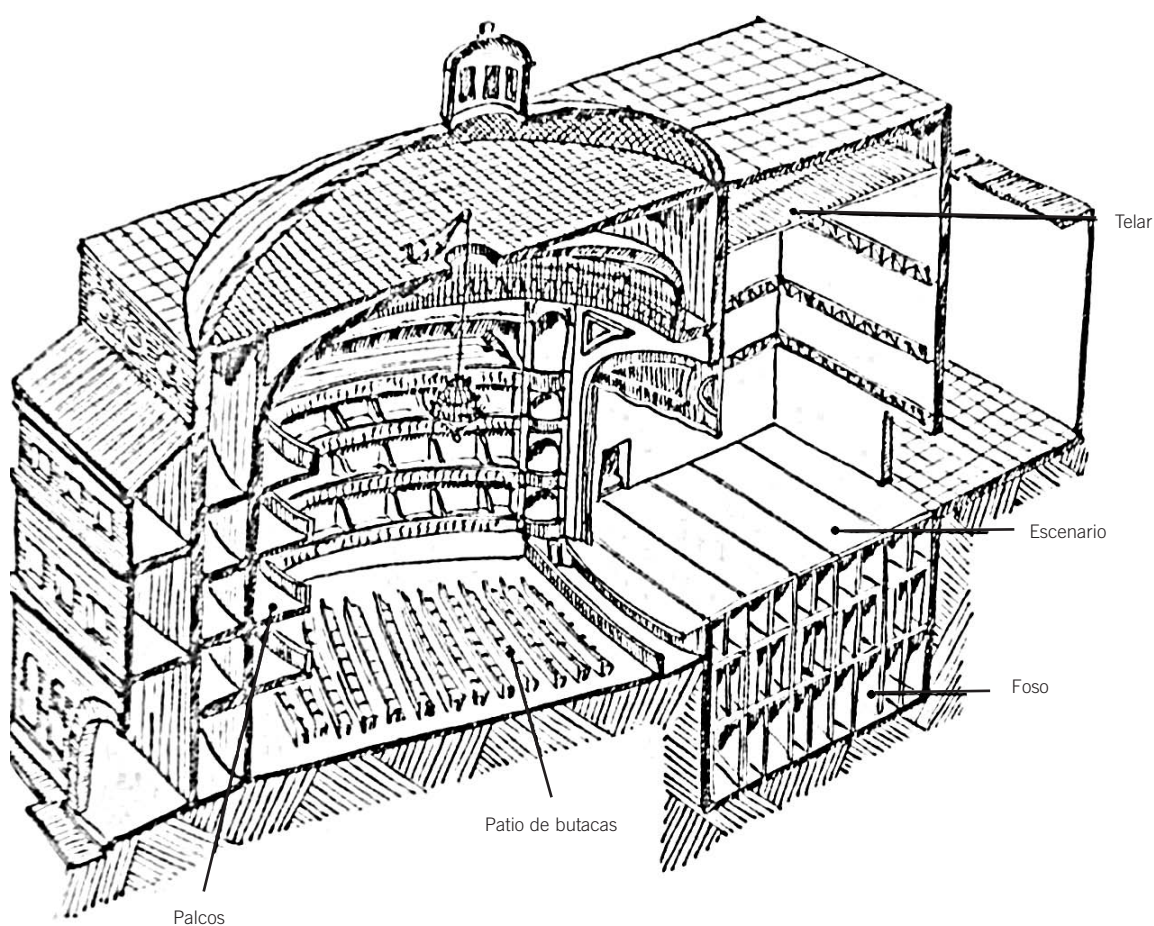
Francisco Javier y Diana Ardissonne. *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, págs. 49 y 50.

Se puede consultar también:

<http://www.teatro.meti2.com.ar/tecnica/escenariografia/escenariografia>

“ De importancia excepcional, el sainete instala el costumbrismo en nuestro teatro, abre paso al tango en escena, crea la figura del capocómico, muy celebrada en nuestro medio, se mimetiza en la revista porteña con el bataclán francés y sobre todo da pie a la creación más original de nuestra dramaturgia: el grotesco criollo. ”

Ana Bravo y Javier Adúriz. *Op. cit.*, pág. 110.



Sección transversal de teatro a la italiana

YO QUIERO SER BATACLANA (1941)

FECHA DE ESTRENO: 30 de abril de 1941
 ORIGEN: Argentina
 DIRECCIÓN: Manuel Romero
 GUIÓN: Manuel Romero
 FOTOGRAFÍA: Hugo Chiesa
 MÚSICA: Rodolfo Sciammarella
 ORQUESTACIÓN: Francisco Balaguer
 COROS: Francisco Balaguer
 ESCENOGRAFÍA: Ricardo Conord
 MONTAJE: Juan Soffici
 INTÉRPRETES: Niní Marshall, Juan Carlos Torry, Alicia Barrie, Sabina Olmos, Segundo Pomar, Enrique Roldán, Roberto Blanco, Rosa Martín, Estela Taylos, Mercedes H. Quintana, Juan D'Arienzo
 DURACIÓN: 80 minutos

POR QUÉ LA ELECCIÓN

Yo quiero ser bataclana es una película estrenada en 1941 que muestra la producción de un teatro comercial de revista porteño. Según diferentes diccionarios lunfardos, el término “bataclana” significa: “Corista de espectáculos de teatro picaresco o bailarina, mujer de cabaret”.

El director del film, Manuel Romero, fue uno de los directores de teatro de revistas más famosos y prestigiosos de la década del `30, y su paso por el cine demostró que también podía realizar películas con mucho éxito. El fragmento elegido es un ejemplo de lo que implica la preparación de un espectáculo, la selección de los actores, los ensayos y la utilización particular del teatro tipo a la italiana –que era uno de los más comunes para el teatro de revistas y comercial del momento–.

A pesar de que el fragmento seleccionado no muestra mucho de la actuación de Niní Marshall, es importante destacar su trayectoria antes de pasar el video. El humor de Niní merecería un desarrollo aparte, en el que se trabajara sobre el humor en la composición de los personajes.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- ¿Qué tipo de espacio escénico se muestra en el fragmento?
- ¿Qué diferencias pueden notarse entre el momento del ensayo y, después, el de la representación?

- ¿Por qué se muestran tanto las “piernas” de las bailarinas?
- Enumeren las diferentes melodías que se escuchan en el espectáculo de “Canciones Argentinas”.
- Describan por lo menos tres cambios de escenografía y vestuario sugerido durante el espectáculo representado.

SOBRE LA REVISTA PORTEÑA



Reconoce su origen en la mezcla de la revista criolla en un acto y varios cuadros con el “bataclán” o variedades francesas que incluían baile, canto y número cómico, además de intermedios circenses, pero sobre todo se centraban en la exhibición del cuerpo femenino. En 1922, con la llegada de Mme. Rasimi y su grupo de bailarinas se impone este nuevo género exitoso hasta fines de la década del ‘50. [...] La revista porteña hace alarde de fastuosos vestuarios y escenografía. Todo alrededor de notables capocómicos que entonan su monólogo político: Pepe Arias, Marcos Caplan, José Marrone y Tato Bores, quien luego trasladó su oficio a la competencia televisiva.

Ana Bravo y Javier Adúriz. *Op.cit.*, pág. 111.

ACTORES Y DIRECTORES DEL TEATRO DE REVISTAS

Marcos Caplan, que hizo su carrera en el Maipo, cuenta: “Hice revista desde 1925, en El Porteño [...] Era el reinado de Manuel Romero, Luis Bayón Herrera e Ivo Pelay. Recuerdo con devoción a Romero, un imaginativo del espectáculo, gran director, un hombre que a la vez sabía ser autoritario, generoso y amigo”. Ya entonces actuaba Gloria Guzmán en el Maipo. [...] en 1926 actuó en las revistas del Ópera con bataclanas francesas de senos al aire, que hicieron estragos entre los “piernas” de la época.

Ricardo Montenegro. *Las bataclanas. Cuadernos de Historia argentina. El canto y el baile*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985, pág. 10.

MANUEL ROMERO:

El periodista y director de cine Manuel Julio Romero fue autor de magistrales inspiraciones llevadas al disco por célebres músicos como Francisco Canaro y su famosa orquesta “típica”. Nació en Buenos Aires, en 1891, ejerció el periodismo en *Fray Mocho*, *Crítica* y *Última Hora*. En 1911, Romero había dado a conocer su tango *Patotero*. En París, en 1931, dirigió la película *Luces de Buenos Aires*, filmada en la Paramount y cuyo primer actor era Carlos Gardel.

Su libro *Los muchachos de antes no usaban gomina* permanece como ícono producido y adaptado para el cine argentino. La obra fue tomada de la vida real, y refleja el rompimiento de las bardas sociales por intrépidos jóvenes del suburbio, que deseaban obtener el amor de las inalcanzables damiselas de la aristocracia porteña, y saltaban “del barro al asfalto” dispuestos a la hazaña.

Creó también la conocida poesía a la que Francisco Canaro le puso música: el emblemático tango *Tiempos Viejos* ("Te acordás hermano qué tiempos aquellos, eran otros hombres más hombres los nuestros (...) los muchachos de antes no usaban gomi-na") que fue cantado por millares de jóvenes.

La dimensión de Romero fue estelar. Compuso letras de tango como *Haragán*, *Aquel tapado de armiño*, *Buenos Aires*, *Necesito olvidar*, *Mi pibe*, *Estampilla*, *Patotero sentimental*, *El prisionero*, *Tango porteño*, *La canción de Buenos Aires*, *El vino triste*, *El taita del arrabal* y *La muchacha del circo* que alcanzaron amena popularidad. Ni qué decir de su tango *Tomo y obligo*, el último que cantó Gardel el 23 de junio de 1935 en Bogotá, en víspera a su trágica muerte en Medellín.

Al cine ingresó con el argumento de *Luces de Buenos Aires* en 1931. Su primer éxito lo logró en 1934 con *Noches de Buenos Aires*, de Lumiton, interpretada por Fernando Ochoa, Tita Merello y Enrique Serrano. Se dedicó de lleno a la cinematografía, y aunque no fuese el mejor, alcanzó mucho éxito: argumento, dirección, guión, canciones, casi todo a él pertenecía. De sus películas, el pueblo hizo suyas numerosas canciones, como aquéllas del lejano tiempo teatral: el ya mencionado *Tomo y obligo*, *El rosal*, *Mi provinciana*, *Marcha de la armada*, *Guapo y varón*, *El vino triste*, *Tres recuerdos*, *La canción del camino*, *Como las aves*, *Muchachita del campo*, *Tango amigo*, *Mi piba*.

Manuel Romero, pionero de los famosos estudios de cine Sono Film Argentina, falleció en Buenos Aires el 3 de octubre de 1954.

Adaptación (Fuente: http://www.laprensa.com.bo/fondo_negro/20060423/art05.htm)

Consulta realizada el 26/06/06).



Bataclana

GRUPO DE TEATRO CATALINAS SUR

*UNA EXPERIENCIA COMUNITARIA DE LA CAPACIDAD COLECTIVA
DE CREACIÓN*

**POR QUÉ LA ELECCIÓN**

Incluimos un fragmento de este grupo de teatro, porque creemos que es un referente dentro de la escena actual de la Ciudad. La elección partió de la necesidad de tomar un ejemplo de teatro en espacios no convencionales, ni teatrales propiamente dichos. El espacio de la calle se resignifica cuando un grupo de actores, con su presencia y acciones, delimita ese campo para la representación. De esta manera, una plaza en el barrio de La Boca o de alguna otra ciudad puede dar cita a un grupo de espectadores que estén dispuestos a compartir el hecho teatral apropiándose de un paisaje cotidiano transformado.

El fragmento seleccionado presenta ejemplos de varios de los espectáculos del grupo. Todos ellos tienen por escenario, la calle y las plazas. Los actores delimitan un espacio de actuación y los espectadores se ubican a su alrededor.

El Grupo Catalinas actualmente cuenta con un galpón en el que hacen sus representaciones, pero ellos siguen diciendo que en realidad no es un teatro sino su plaza techada.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- ¿En este ejemplo de teatro callejero, ¿dónde está ubicado el público?
- ¿Existe alguna relación entre el público y los actores?
- Identifiquen algunos recursos característicos del teatro, como por ejemplo desplazamientos de los actores, utilización de otros recursos como máscaras, títeres, música en vivo, etcétera.
- ¿Conocen a este grupo de teatro? ¿Qué opinión les merece?

SOBRE EL GRUPO DE TEATRO CATALINAS



El Grupo de Teatro Catalinas nació en una chorceada organizada por la mutual de padres de la escuela de nuestro barrio. A esta mutual pertenecían casi todos los primeros integrantes del grupo.

La dictadura recortó todas las posibilidades de participación, organización y manifestación popular y la mutual continuó fuera de la escuela, manteniendo actividades comunitarias como forma de resistencia y fortalecimiento del sentido solidario hasta que, en la apertura democrática funcionó por primera vez nuestro grupo de teatro, pero no representando una obra, sino animando una fiesta barrial. Este bautismo fue determinante para la formación de nuestra estética. [...]

*Seguimos siendo un **grupo de vecinos** y aunque muchos de nosotros no vivimos en el barrio somos un grupo de La Boca del Riachuelo. Porque trabajamos en el barrio y nos reconocemos seguidores de las tradicionales manifestaciones artísticas de este lugar que ha sido cuna del arte popular: titiriteros, músicos, actores, artistas plásticos que vinieron del viejo continente o de nuestra América Latina y que recrearon como un crisol su arte con el barrio. La **opereta**, la **zarzuela** (traída por tanos y gallegos), el **sainete** (esa mixtura de criollos inmigrantes en el patio del conventillo), el **circo** (donde nació nuestro teatro nacional), la **murga** (de larga tradición en La Boca), el **candombe** (ceremonia fundamental para el desarrollo de la música y el baile popular) y también el **arte de los titiriteros**, todas manifestaciones que nacieron en este barrio, se retoman, se mezclan y ambientan las producciones de nuestro grupo y a través de ellas les rendimos tributo.*

[...] A través del teatro intentamos recordar el valor de nuestras historias individuales y colectivas y recuperar la memoria que creyó y que cree en un mundo mejor. Nuestro desafío es seguir creyendo que las utopías son posibles y trabajando día a día para lograrlo, apoyándonos en las ricas tradiciones y en la historia vital de lo popular.

[...] Los fundadores de nuestro grupo pertenecen a una generación que creyó en un mundo más justo y solidario, y pese a que en estos veinte años se ha puesto de moda creer que la historia terminó, que se acabaron las ideologías y que el hombre sólo debe cuidarse a sí mismo, nuestro grupo ha mantenido la idea de que la sociedad sí cambia, y puede cambiar con el trabajo conjunto y comunitario. Con esa convicción

muchos compañeros y compañeras jóvenes se han unido a nuestro grupo (entre ellos nuestros hijos), y actualmente mantienen en alto todas estas banderas.

Barriendo con las falsas dicotomías generacionales, Catalinas crece y camina nutriéndose y alimentando un pedazo del arte popular.

”

Fuente: <http://www.catalinasur.com.ar/> consulta realizada en diciembre de 2005.



Grupo de Teatro Catalinas Sur

LA ORGANIZACIÓN NEGRA

LA TIROLESA (1989). EL ESPACIO URBANO SE TRANSFORMA EN ESPACIO TEATRAL.

POR QUÉ LA ELECCIÓN

En diciembre de 1989, La Organización Negra presentó en el Obelisco de la ciudad de Buenos Aires el espectáculo *La Tiroleza*, que ya había realizado en el Centro Cultural Recoleta durante el año 1988. Elegimos este fragmento porque pensamos que es un buen ejemplo de hasta qué punto este tipo de experiencias ponen en tensión las definiciones cerradas sobre el *espacio teatral*. El grupo trabajó con técnicas de alpinismo, desafiando la gravedad y apropiándose de un espacio muy conocido y representativo de la ciudad: el Obelisco. Usaron este espacio escénico de una manera poco convencional. Además, alteraron el punto de vista tradicional de un espectáculo y la ubicación del público, ya que treinta mil espectadores en la calle presenciaron una *performance* única.

Consignas para guiar la observación de los alumnos

- ¿Cuál es el espacio escénico que vemos en las imágenes?
- Describan la gestualidad de los intérpretes.
- ¿Qué elementos naturales aparecen en el fragmento?
- Piensen si alguna vez vieron un espectáculo de estas características, y compartan la experiencia con los compañeros. ¿Qué les pasó como público?

SOBRE LA TIROLESA



“La altura provocaba sensaciones particulares, tiene que ver con el vértigo de cada uno. Aquí nadie necesitaba estar fingiendo. Ni nosotros ni los espectadores. Por lo tanto, producíamos un hecho verdadero y el efecto fue contundente” [...] saltaron al Obelisco, a los casi cincuenta metros de altura de los ventanucos desde los que se lanzaron a caminar por las paredes verticales mientras una pantalla de proyector de video los seguía en sus desplazamientos. Parodia de una caminata lunar que se convertía instantes más tarde en un alocado pendular en el vacío, y luego en el Gregory Samsa kafkiano que desafiaba las leyes de la física reptando por el monumento que recuerda que el Adelantado Juan de Garay fundó por segunda vez el puerto de Santa María. [...] Las 30.000 personas que asistieron [...] murmuraban su desconcierto junto con su fascinada aprobación. [...] Refundar el rito ancestral del teatro. La desmesura como respuesta a la sinrazón cotidiana de la razón de Estado y el vértigo como motorizador de emociones anestesiadas.

Gabriela Borgna. *La Organización Negra. Locos por el arte*, en Teatro CELCIT, n°1, 1990, págs. 56 y 57.

No hay ni elementos ficcionales ni personajes. Todo el grupo, a partir de un virtuosismo corporal que se manifiesta en una exhibición de acrobacia, atletismo y montañismo, trabaja como el artista de circo a partir del riesgo, pero la utilización de los cuatro elementos (agua, aire, tierra y fuego) remiten a terrores ancestrales. Imágenes visuales y auditivas como pulsiones de parto, latidos de corazones fetales y criaturas paridas bajo cortinas de agua se vinculan a lo primitivo. Tal vez por esto, los miembros de La Negra insistían tanto en señalar el carácter teatral de su propuesta y la energía teatral que rescataban y emanaban a través de sus cuerpos.

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Artes, Oficina de Publicaciones del CBC, 1997, pág. 66.

Enrolados en la vanguardia teatral porteña, los integrantes de la Organización prefieren otras consideraciones a su trabajo: “Preferimos decir que nuestro teatro es antiguo más que moderno. Nosotros sentimos que producimos teatralidad, energía teatral. Y eso es antiguo; sucede que se perdió. Y si lo recuperamos es porque nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock”.

”

Carlos Pacheco, *La Organización Negra o cómo estimular al público*. Buenos Aires, Revista Espacio 6-7, 1990, pág. 126.



La Tirollesa - Organización Negra

ALGUNAS PROPUESTAS DE TRABAJO

Como decíamos anteriormente, muchas son las posibilidades para analizar los fragmentos de los videos seleccionados. Aquí ofrecemos algunas sugerencias para que los docentes empiecen a pensar el tema y cómo utilizarlo con sus alumnos.

1. Tomando los fragmentos de *Shakespeare apasionado* y *La cabalgata del circo*, se pueden comparar los espacios escénicos, como ejemplos de teatro isabelino y de circo criollo respectivamente. También se pueden apreciar los modos de actuación que se observan en uno y otro caso, y confrontar los diferentes niveles de participación del público y cómo estos modifican o no la acción.
2. A partir de observar los fragmentos de *Poderosa Afrodita* y *La cabalgata del circo* se puede advertir la manera en que uno y otro director eligen recrear el teatro de otra época. Puede solicitarse a los alumnos que justifiquen sus respuestas con ejemplos.
3. Pueden describirse y analizarse las diferencias entre *Flop* y *Yo quiero ser bataclana*, mencionando las semejanzas de la representación teatral, los actores cómicos y el espacio escénico.
4. Pueden compararse las propuestas del *Grupo Catalinas* y de la *Organización Negra* a partir de las semejanzas y las diferencias de cada puesta.
5. Es posible comparar las convenciones y los recursos cinematográficos usados por cada director para sugerir el paso del tiempo. Por ejemplo: carteles, sobreimpresiones, música independiente de la imagen, rueda de la carreta que gira, etcétera.
6. Se puede sugerir la confección de una línea de tiempo en la que consignen los diferentes espacios escénicos a partir de ver todos los fragmentos del video. Tengan en cuenta que el fragmento de *Poderosa Afrodita* fue seleccionado para recrear el espacio teatral griego.
7. Focalizando en el público de *Shakespeare apasionado*, *La cabalgata del circo* y *Flop*, se pueden describir e identificar las distintas reacciones y las diferencias sociales según el caso.

OTRAS PELÍCULAS SUGERIDAS

Para ampliar el material del video, se sugieren otras películas en las que también se observan representaciones de diferente tipo en *espacios teatrales* diversos. A continuación, enumeramos algunos títulos, a modo de ejemplo. Sin embargo, recomendamos que, antes de ser trabajados con los estudiantes, el docente seleccione los fragmentos que crea convenientes, o decida si es preferible proyectar todo el film.

- En *La camarera del Titanic*, de Bigas Luna, es posible trabajar cómo, a partir de la narración oral, se puede llegar a contar y a actuar en el escenario.

- El film de Denys Arcand, *Jesús de Montreal*, es ideal para analizar cómo un espacio natural puede transformarse en espacio escénico por la acción de los actores y el recorrido que éstos realizan junto con los espectadores. Mientras que *Después del ensayo*, de Ingmar Bergman, es casi un ejemplo de teatro filmado, porque el espacio del escenario es el que le da unidad y sentido a la película.
- En el caso de *Abajo el telón*, de Tim Robbins, se pone en escena una situación en la que los actores, ante una prohibición de actuar en el escenario, transforman todo el espacio teatral en espacio escénico, para terminar actuando desde la platea.
- También sugerimos *El último subte*, de Francois Truffaut, porque allí el teatro cumple la función de la resistencia. Se muestra la protección que brinda el teatro a un director judío en plena ocupación nazi de París.

Es importante considerar que estos fragmentos pueden servir para abordar otros contenidos del lenguaje teatral, por ejemplo: la *acción*, los *personajes*, la *puesta en escena*.

- *La camarera del Titanic* (1997). Dirección: J. Bigas Luna
- *Jesús de Montreal* (1989). Dirección: Denys Arcand
- *Después del ensayo* (1982). Dirección: Ingmar Bergman
- *Abajo el telón* (1999). Dirección: Tim Robbins
- *El último subte* (1980). Dirección: Francois Truffaut



ANEXO

TEATRO. ALGUNAS FUENTES DE REFERENCIA

ARCHIVO, REVISTAS, OBRAS, CRÍTICAS:

- **Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET)**
Teatro Nacional Cervantes, subsuelo. Av. Córdoba 1199 (CP C1055AAB).
- **Centro de Documentación de Teatro y Danza**
Teatro General San Martín. Av. Corrientes 1530. 6° piso. (CP 1055).
- **Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT)**
Bolívar 825. (CP 1066)

PÁGINAS DE INTERNET

- Complejo Teatral Buenos Aires
www.teatrosanmartin.com.ar
- Teatro Nacional Cervantes
www.teatrocervantes.gov.ar
- Teatro Colón
www.teatrocolon.org.ar
- Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral
www.celcit.org.ar
- Instituto Nacional de Teatro
www.inteatro.gov.ar
- Grupo de Teatro Catalinas Sur
www.catalinasur.com.ar
- Universidad de Buenos Aires. Centro Cultural Rector Ricardo Rojas
www.rojas.uba.ar/corsito/index2.htm
- Instituto de Diseño Escénico, Saulo Benavente
www.saulobenavente.com.ar/index.shtml
- Teatralizarte
www.teatro.meti2.com.ar
- El teatro de Peter Brook, versión en francés.
www.bouffesdunord.com/letheatre.cfm
- El teatro que se hizo como reconstrucción del Teatro de Shakespeare, versión en inglés.
www.shakespeares-globe.org/navigation/framesetNS.htm
- Théâtre du Soleil, versión en francés.
www.lebacausoleil.com/SPIP/rubrique.php3?id_rubrique=93

FICHA TÉCNICA DE LOS FRAGMENTOS SELECCIONADOS

Poderosa Afrodita (1995)

- **Título original:** Mighty Aphrodite
- **Origen:** Estados Unidos
- **Dirección:** Woody Allen
- **Intérpretes:** Woody Allen, Mira Sorvino, Abraham Murray, Claire Bloom, Olympia Dukakis
- **Idioma:** inglés, subtitulada
- **Duración del fragmento seleccionado:** 6 minutos, 30 segundos

Shakespeare apasionado (1998)

- **Título original:** Shakespeare in Love
- **Origen:** Estados Unidos
- **Dirección:** John Madden
- **Intérpretes:** Gwyneth Paltrow, Joseph Fiennes, Geoffrey Rush, Colin Firth, Ben Affleck, Judy Dench, Simon Callow, Jim Carter, Tom Wilkinson
- **Idioma:** inglés, subtitulada
- **Duración del fragmento seleccionado:** 15 minutos

La cabalgata del circo (1945)

- **Fecha de estreno:** 30 de mayo de 1945
- **Origen:** Argentina
- **Dirección:** Mario Soffici y Eduardo Boneo
- **Intérpretes:** Libertad Lamarque, Hugo del Carril, José Olarra, Orestes Caviglia, Juan Jose Miguez, Ilde Pirovano, Armando Bo, Tino Tori, Elvira Quiroga, Ana Nieves, María Eva Duarte, Ricardo Castro Ríos
- **Idioma:** castellano
- **Duración del fragmento seleccionado:** 23 minutos

Flop (1990)

- **Fecha de estreno:** 30 de agosto de 1990
- **Origen:** Argentina
- **Dirección:** Eduardo Mignogna
- **Intérpretes:** Victor Laplace, Federico Luppi, Enrique Pinti, Inda Ledesma, Leonor Manso, Dora Baret, Cecilia Rosetto, Walter Santa Ana, Lidia Catalano, Miguel Angel Zotto, Milena Plebbs, Lucrecia Capello, Miguel Dedovich, Marcos Woinsky
- **Idioma:** castellano
- **Duración del fragmento seleccionado:** 13 minutos

Yo quiero ser bataclana (1941)

- **Fecha de estreno:** 30 de abril de 1941
- **Origen:** Argentina
- **Dirección:** Manuel Romero
- **Intérpretes:** Nini Marshall, Juan Carlos Torry, Alicia Barrie, Sabina Olmos, Segundo Pomar, Enrique Roldán, Roberto Blanco, Rosa Martín, Estela Taylos, Mercedes H. Quintana, Juan D'Arienzo
- **Idioma:** castellano
- **Duración del fragmento seleccionado:** 11 minutos

Grupo de Teatro Catalinas Sur

- Una experiencia comunitaria de la capacidad colectiva de creación.
- **Duración del fragmento seleccionado:** 6 minutos

La Tiroleza (1989), La Organización Negra

- El espacio urbano se transforma en espacio teatral.
- **Duración del fragmento seleccionado:** 2 minutos, 30 segundos

EL ÁMBITO ESCÉNICO

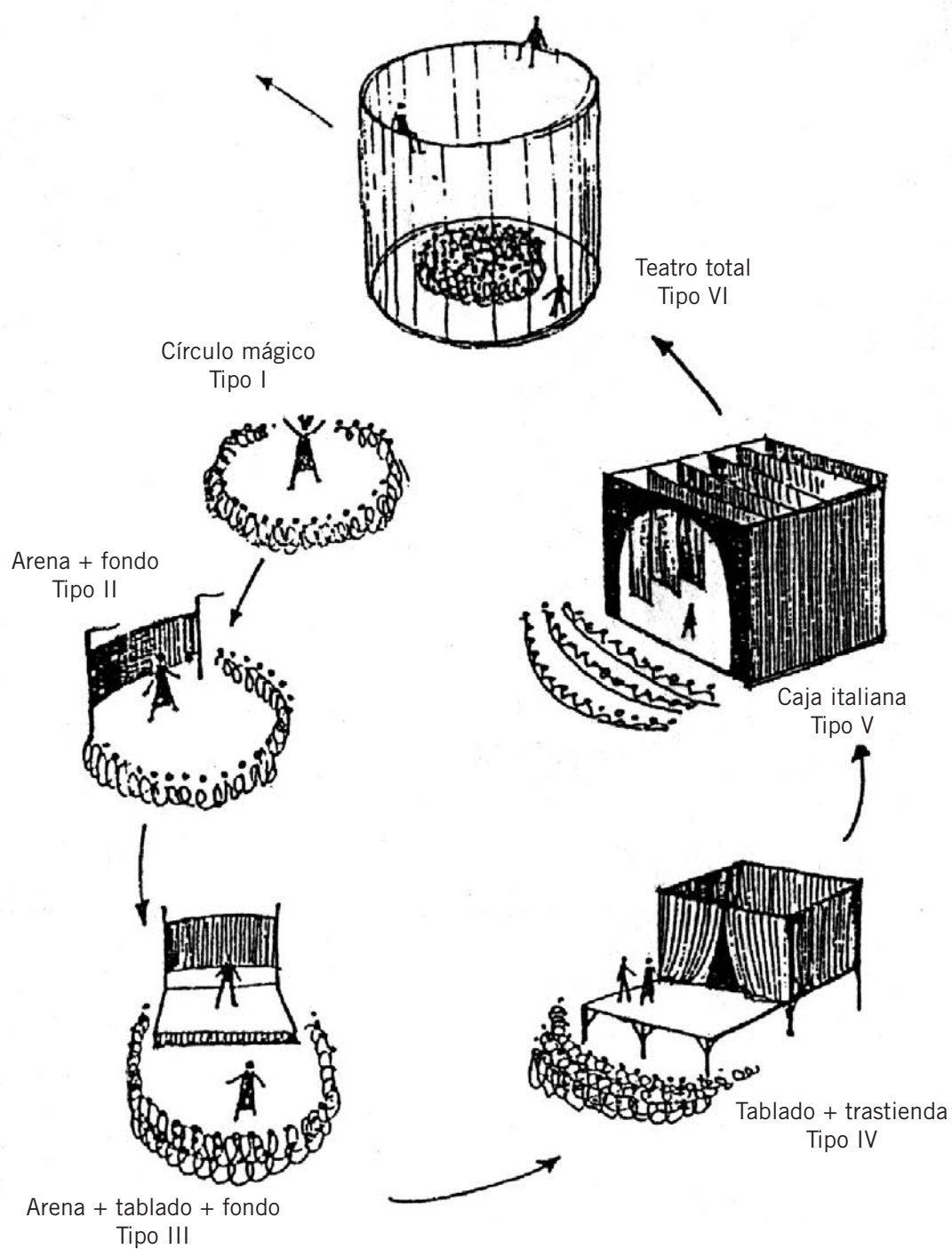
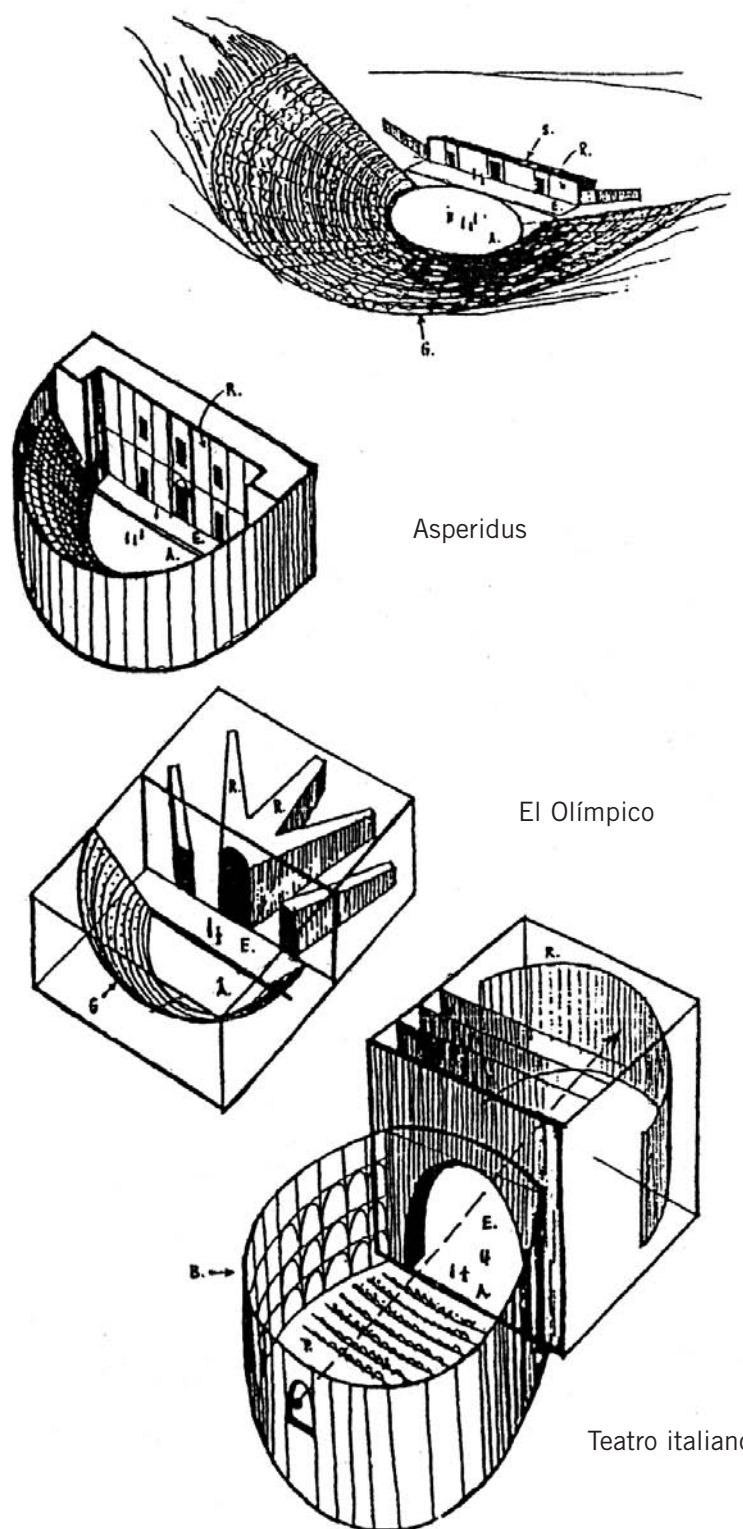


Fig. I

Fig. I

LOS TIPOS ESCÉNICOS

TIPO I	la arena circular y central con auditorio anular.
TIPO II	la arena apoyada a un cerramiento de fondo, auditorio en U (el público rodea por tres lados la escena).
TIPO III	la arena reducida a un sector circular adosada a un entarimado con cortina de fondo y auditorio en U.
TIPO IV	el tablado sobreelevado y exento con cortina de fondo, trastienda y auditorio en U.
TIPO V	la caja italiana, escena enclaustrada con parrilla, embocadura, panorama de fondo, público en T (el frente de la escena se desarrolla perpendicularmente al eje visual de la sala).
TIPO VI	el teatro total en X, caja cilíndrica o esférica, el espectador ubicado en el centro, escenas múltiples en la periferia (el público está en el centro, la escena periférica, hacia los cuatro puntos cardinales circunvalante).



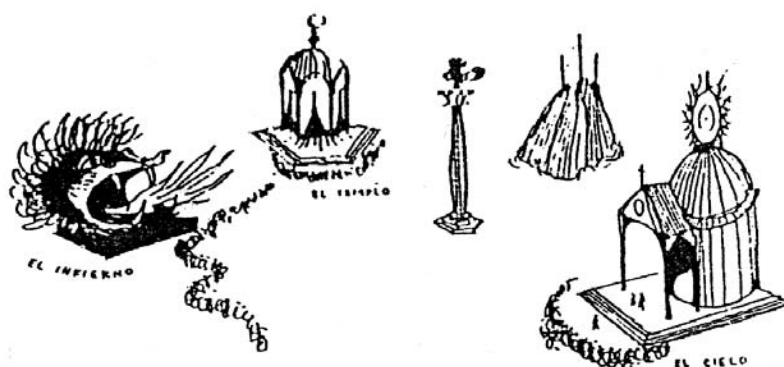
Epidauro

Asperidus

El Olímpico

Teatro italiano

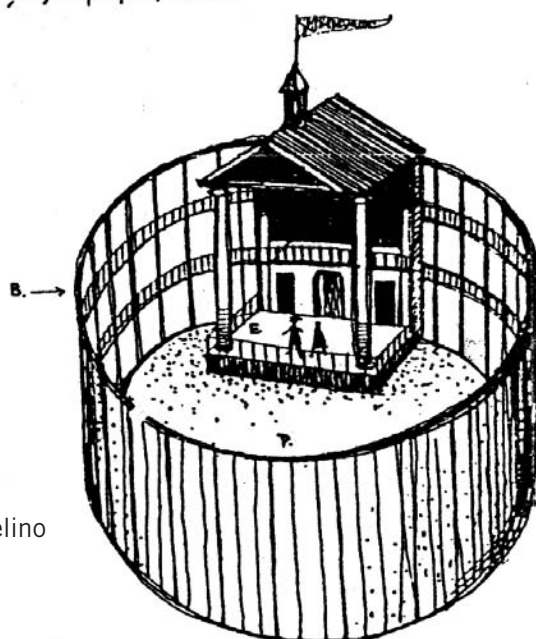
Fig.II



El teatro plural de Mansiones, Edad Media

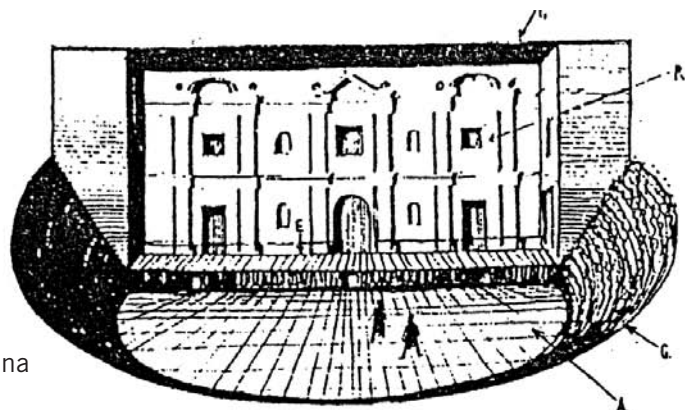


El corral español

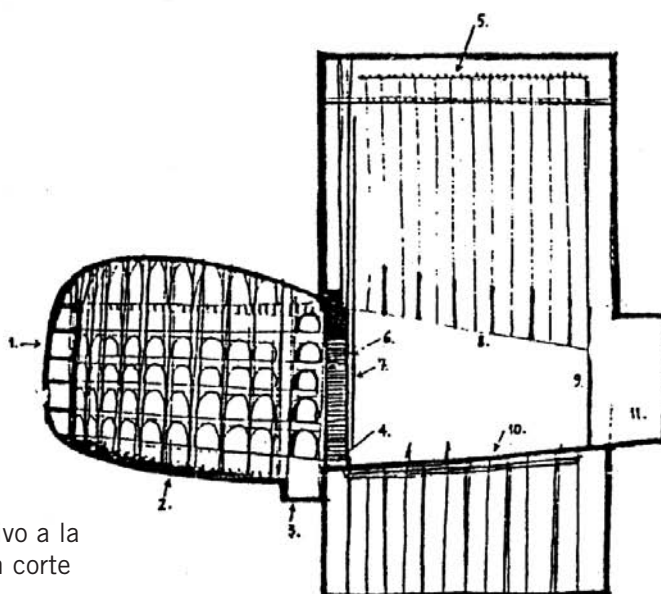


El circo isabelino

La fachada romana



El dispositivo a la italiana en corte



El escenario "puro" del teatro NOH

• Aportes para la enseñanza. Nivel Medio