



CUADERNILLO DE INGRESO 2020

ARTES DEL ESPECTÁCULO
Arte Dramático



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**



CURSO DE INGRESO

2020

Basado en el desarrollo de competencias



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
**ARTES
Y DISEÑO**

DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES

Diseño y Diagramación:

DI Claudia Grebenc

DI Irene Diez

MENDOZA, SEPTIEMBRE 2019

CURSO DE INGRESO

2020

CARRERAS DE

ARTES DEL ESPECTÁCULO

Arte Dramático

Universidad Nacional de Cuyo

RECTOR

Ing. Agr. Daniel Ricardo Pizzi

VICERRECTOR:

Dr. Prof. Jorge Horacio Barón

SECRETARIA ACADÉMICA

Ing. Dolores Lettellier

Facultad de Artes y Diseño

DECANO

Prof. Arturo Eduardo Tascheret

VICEDECANA

DI Silvina Marcia González

SECRETARIA ACADÉMICA

Esp. Mariela Beatriz Meljin

SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y ARTICULACIÓN SOCIAL

Lic. Alejandra Edith Bermejillo

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Dra. Ofelia Beatriz Agoglia

SECRETARIO ECONÓMICO-FINANCIERO

Cont. Julio Contrera

COORDINADORA INGRESO

Mgter. Adriana María Piezzi

ASESORÍA ESTUDIANTIL

Sr. Pablo Sebastián Morón

Direcciones de Carreras:

CARRERAS DE ARTES VISUALES

Mgter. Alejandro Iglesias

Prof. Dorka Fernandez Burdiles

CARRERAS DE CERÁMICA

Prof. Adrian Manchento

Lic. Laura Mavers

CARRERAS DE PROYECTOS DE DISEÑO

DI Laura Beatriz Torres

DI María Florencia Castellino

CARRERAS MUSICALES

Mgter. María Gabriela Guembe

Lic. Andrea Zingaretti

CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO

Prof. Damián Belot

Prof. Ana Pistone

CUADERNILLO DE
INGRESO
2020

CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO

Arte Dramático

SUPERVISIÓN GENERAL:

Secretaria Académica Lic. Mariela Beatriz Meljin

COORDINACIÓN GENERAL DEL INGRESO:

Mgter Adriana Piezzi

COORDINADORA DEL INGRESO A

LAS CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO:

Prof. Ana Pistone

MÓDULO 1:

Módulo Confrontación Vocacional Específica

DOCENTE RESPONSABLE DE LA ELABORACIÓN DEL
MÓDULO:

Lic. Mariela Meljin

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

Ana Pistone

Damian Belot

MÓDULO 2a:

Comprensión Lectora y Producción de Textos :

ELABORACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LAS ACTIVIDADES
DE COMPRESIÓN LECTORA, CORRECCIÓN, MEDIACIÓN
DIDÁCTICA Y SELECCIÓN DE TEXTOS:

Autoras:

Mter Diana Starkman - Prof. Agustina Alonso

Mediación Didáctica: Sandra Inés Viggiani

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

Sandra Inés Viggiani

Gabriela Lerga

MÓDULO 2c:

Específico por Carrera:

PROFESORES RESPONSABLES DE LA ELABORACIÓN
DEL MÓDULO

Sandra Inés Viggiani

Eduardo González (Diseño Escenográfico)

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

Federico Ortega,

Nella Bora

Javier Falcón

Tutoras:

Nadya Kotlik

Lara Garro

SERVICIOS DE ORIENTACIÓN PSICOLÓGICA Y
FONOAUDIOLÓGICA

Lic. Celina Dominguez

Lic. David Páez

Desde la perspectiva de derecho, las identidades culturales y de género constituyen aspectos ineludibles a la hora de pensar una comunicación escrita inclusiva. Y ésta constituye una opción política que asumimos. No obstante, decidimos utilizar el lenguaje genérico, ya que desde el punto de vista normativo es el establecido.

Índice

Carta de bienvenida del Sr. Decano	9
Esquema Curso de ingreso	11
Cronograma de Ingreso por Grupo de Carreras	13
Módulo 1	15
1. Nos Conocemos	18
2. Conozcamos la Facultad	19
3. Confrontamos para elegir mejor	44
4. Apreciación estética y conocimiento del medio artístico cultural... ..	49
Módulo 2	57
a. Comprensión lectora	59
TEXTO 1: El Bicentenario y el Teatro Argentino: Historia de la Persistencia	65
Actividades:	72
TEXTO 2: El Nosotros Infinito	98
Actividades:	105
TEXTO 3: El Cuentito	131
Actividades:	137
TEXTO 4: Ser artista	148
Actividades:	154
Textos sin guía de apoyo	
TEXTO 5: Tiempo y títeres	165
TEXTO 6: La nueva edad de oro, aquí y ahora	168
TEXTO 7: El lenguaje en la escenografía	171
TEXTO 8: Red Nacional de Profesores de Teatro "Drama-Tiza"	174
ANEXO: ¿Cómo lo escribo?	181
b. Ser estudiante de la UNCuyo	207
c. Específico por carrera	211
Presentación y propósitos del Módulo	217
Eje de entrenamiento vocal	219
Eje práctica escénica	219
Un hombre	222
Anexo 1: Introducción al método de las acciones físicas	223
Anexo 2: Fragmento de la obra "Andén"	233
Fragmento de la obra "Recursos humanos"	237
Fragmento de la obra "Ardiente paciencia"	240
Fragmento de la obra "EL Orden"	244
Anexo 3: El proceso crítico del actor	247

Queremos acompañarte en este momento tan importante de la vida. Tener que elegir un camino, lleva a considerar múltiples aspectos relacionados con los deseos, los gustos, las pasiones, las posibilidades, el crecimiento personal y el de la comunidad, los consejos de familiares y amigos, el futuro, el campo laboral y todo aquello que se cruza por la mente y el corazón al momento de dar los próximos pasos hacia una próxima y crucial etapa educativa. Es por eso que ponemos a tu disposición nuestros mejores esfuerzos.

Decidir transitar el mundo de las Artes y el Diseño significa, en principio, ver la vida desde “lo sensible”, alimentar y mantener en todo momento el “espíritu creativo” que nos permite leer críticamente la realidad y actuar de múltiples y sorprendentes formas sobre ella. Es también expresar el mundo interior y compartirlo, pero también que el mundo que nos rodea nos conmueva y movilice para hacerlo propio y volverlo obra o proyecto en el espacio, en el tiempo, sobre un papel, en un transcurrir sonoro, en la materia esculpida o moldeada, en el cuerpo expresándose en un escenario, en los rastros emocionantes y emocionados de un pincel, en las más novedosas y humanas posibilidades de la tecnología. En fin... transitar las ilimitadas posibilidades del hacer y decir desde el alma.

Pero este campo de las Artes y Diseño, conlleva también una formación disciplinar técnica sólida, necesaria para que lo expresivo y sensible fluya libremente hacia donde tus ideas y desafíos propongan. Esta etapa de ingreso pondrá foco también estos aspectos, diferenciados gran parte de ellos según la carrera por la que hayas optado. Es importante que tanto nuestro esfuerzo como institución como el tuyo como futuro estudiante de la Facultad de Artes y Diseño, esté puesto en sentar estas bases sólidas para iniciar la formación y la vida universitaria.

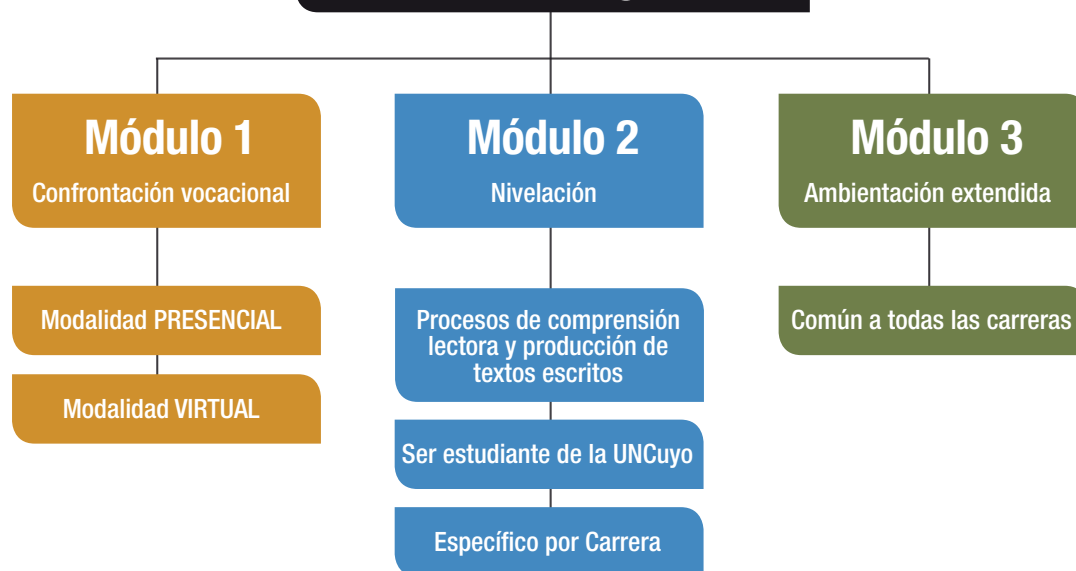
Por último queremos contarte e invitarte a vivir esta nueva etapa, no solo desde la formación específica de la disciplina, sino también desde la riquísima experiencia de encontrarnos como ciudadanos comprometidos con la sociedad que sostiene a la querida Universidad pública, gratuita, inclusiva y de calidad, mediante diferentes momentos de estudio, investigación, actividades sociales y recreativas que seguirán construyendo conocimiento sobre nuestro pasado, reinterpretándolo en el presente y proyectando el propio futuro.

Bienvenido/a a formar parte de nuestra querida facultad, celebramos tus deseos de pertenecer a ella y estamos a tu disposición.

Saludos afectuosos.

Prof. Arturo Tascheret, Decano
Prof. Silvina González, Vicedecana

Curso de ingreso



Curso de Ingreso

Horarios: 9 a 13 y 16 a 20 h (según la comisión en la cual se inscriben)
Los sábados se cursa SOLAMENTE de 9 a 13 h.

MÓDULO 1 CONFRONTACIÓN VOCACIONAL OBLIGATORIO

MODALIDAD PRESENCIAL: 10 hs reloj

1. **Un encuentro** común entre las Facultades con carreras afines.
3 o 4 de octubre de 2019 (día y horario según apellido)
2. **Dos encuentros** específicos por carrera.
5 y 12 de octubre de 2019 de 9 a 13 h

MODALIDAD VIRTUAL: Modalidad a distancia

15 al 31 de octubre de 2019

Esta modalidad es opcional sólo para aspirantes que residen en zonas alejadas de la ciudad de Mendoza, fuera de la provincia o del país. También para aquellos que acrediten razones o motivos laborales, escolares, de salud o fuerza mayor.

Anotarse el día de la inscripción.

MÓDULO 2 NIVELACIÓN OBLIGATORIO

A

B

C

FECHAS SEGÚN CARRERA

VIRTUAL COMÚN A TODAS LAS CARRERAS

FECHAS SEGÚN CARRERA

Desarrollo del Módulo:

13 de febrero al 14 de marzo de 2020

Artes del Espectáculo

espectaculo@fad.uncu.edu.ar

A. PROCESOS DE COMPRENSIÓN LECTORA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS ESCRITOS (32 hs de duración)

Cursado: no obligatorio

Evaluación: aprobación de examen con 60%. **OBLIGATORIA**

CLASES: **: 2, 4, 6, 9 y 11 de diciembre de 2019**

Consulta: 3 de febrero de 2020

Evaluación: 4 de febrero de 2020

Publicación: 6 de febrero de 2020

Consulta: 7 de febrero de 2020

Recuperatorio: 10 de febrero de 2020

Publicación: 11 de febrero de 2020

C. ESPECÍFICO POR CARRERA (32 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 75% de asistencia.

Evaluación: aprobación de examen con 60%. **OBLIGATORIA**

CLASES: **17, 18, 19, 20, 21 y 26 de febrero de 2020**

Consulta: 27 de febrero de 2020

Examen: 28 de febrero de 2020

Resultados: 2 de marzo de 2020

Consulta: 4 de marzo de 2020

Recuperatorio: 5 de marzo de 2020

Publicación: 9 de marzo de 2020

Artes Visuales

visuales@fad.uncu.edu.ar

A. PROCESOS DE COMPRENSIÓN LECTORA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS ESCRITOS (32 hs de duración)

Cursado: no obligatorio

Evaluación: aprobación de examen con 60%. **OBLIGATORIA**

CLASES: **19, 26 de octubre de 2019; 2, 9, 16 de noviembre de 2019**

Consultas: 23 de noviembre de 2019

Evaluación: 30 de noviembre de 2019

Publicación de Resultados: 10 de diciembre de 2019

Consulta: 4 de febrero de 2020

Recuperatorio: 6 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 11 de febrero de 2020

C. ESPECÍFICO POR CARRERA (32 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 75% de asistencia.

Evaluación: aprobación de examen con 60% **OBLIGATORIA**

CLASES: **13, 14, 17, 18, 19 y 20 de febrero de 2020**

Consultas: 26 de febrero de 2020

Evaluación: 28 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 3 de marzo de 2020

Consulta: 4 de marzo de 2020

Recuperatorio: 10 de marzo de 2020

Publicación de Resultados: 12 de marzo de 2020

Cerámica

ceramica@fad.uncu.edu.ar

A. PROCESOS DE COMPRENSIÓN LECTORA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS ESCRITOS (32 hs de duración)

Cursado: no obligatorio

Evaluación: aprobación de examen con 60% . **OBLIGATORIA**

CLASES: **19, 26 de octubre de 2019; 2, 9, 16 de noviembre de 2019**

Consultas: 23 de noviembre de 2019

Evaluación: 30 de noviembre de 2019

Publicación de Resultados: 10 de diciembre de 2019

Consulta: 4 de febrero de 2020

Recuperatorio: 6 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 11 de febrero de 2020

C. ESPECÍFICO POR CARRERA (32 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 75% de asistencia.

Evaluación: aprobación de examen con 60% **OBLIGATORIA**

CLASES: **13, 14, 17, 18, 19 y 20 de febrero 2020**

Consultas: 26 de febrero de 2020

Evaluación: 27 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 28 de febrero de 2020

Consulta: 28 de febrero de 2020

Recuperatorio: 2 de marzo del 2020

Publicación de Resultados: 3 de marzo de 2020

Música

musica@fad.uncu.edu.ar

A. PROCESOS DE COMPRENSIÓN LECTORA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS ESCRITOS (32 hs de duración)

Cursado: no obligatorio

Evaluación: aprobación de examen con 60% . **OBLIGATORIA**

CLASES: **18, 25 de octubre de 2019; 1,8 y 15 de noviembre de 2019**

Consultas: 22 de noviembre de 2019

Evaluación: 25 de noviembre de 2019

Publicación de Resultados: 29 de noviembre de 2019

Consulta: 4 de febrero de 2020

Recuperatorio: 6 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 10 de febrero de 2020

C. ESPECÍFICO POR CARRERA (32 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 75% de asistencia.

(excepto para los alumnos que se radiquen en zonas alejadas al Gran Mendoza y justifiquen las razones de no asistencia)

CLASES: **23 y 30 de noviembre; 7 y 14 de diciembre; 10, 11 y 12 de febrero**

Consulta: 18 y 19 febrero de 2020

Evaluación: 26 de febrero al 3 de marzo de 2020. **OBLIGATORIA.**

(audiciones articuladas)

Publicación de Resultados: 9 de marzo de 2020

Recuperatorio: 11,12 y 13 de marzo de 2020

Publicación de Resultados: 18 de marzo 2020

Proyectos de Diseño

diseño@fad.uncu.edu.ar

A. PROCESOS DE COMPRENSIÓN LECTORA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS ESCRITOS (32 hs de duración)

Cursado: no obligatorio

Evaluación: aprobación de examen con 60% . **OBLIGATORIA.**

CLASES: **19, 26 de octubre de 2019; 2, 9, 16 de noviembre de 2019**

Consultas: 23 de noviembre de 2019

Evaluación: 30 de noviembre de 2019

Publicación de Resultados: 10 de diciembre de 2019

Consulta: 4 de febrero de 2020

Recuperatorio: 6 de febrero de 2020

Publicación de Resultados: 11 de febrero de 2020

C. ESPECÍFICO POR CARRERA (32 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 75% de asistencia.

Evaluación: aprobación de examen con 60%. **OBLIGATORIA**

CLASES: **13, 14, 17, 18, 19 y 20 de febrero de 2020**

Consultas: 26 y 27 de febrero de 2020

Evaluación: 2 de marzo de 2020

Publicación de Resultados: 05 de marzo de 2020

Recuperatorio: 11 de marzo de 2020

Publicación de Resultados: 13 de marzo de 2020

MÓDULO 3 AMBIENTACIÓN EXTENDIDA OBLIGATORIO

COMÚN A TODAS LAS CARRERAS (20 hs de duración)

Cursado: obligatorio, 100 % de asistencia

CLASES: **16 al 20 de marzo de 2020 y durante el Primer Cuatrimestre de 2020**

M1

Confrontación vocacional

Módulo 1

Confrontación vocacional

Se desarrollará en dos instancias:

1° instancia:

Confrontación vocacional general común

Cursado común a las Carreras de Artes y Diseño, Ciencias Sociales y Humanidades de la UNCUYO (familia de carreras).

En esta instancia podrás compartir reflexiones y actividades con estudiantes que desean ingresar a las carreras de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes y Diseño (Facultad de Artes y Diseño, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Educación Eemental y Especial, Facultad de Derecho).

Se realizará durante los días **3 y 4 de octubre de 2019 en un solo día y horario (consultar en el sitio web del ingreso)**. Se cursará en **una jornada de 4 hs** reloj y será en las aulas BACT. La asistencia es **obligatoria**.

Estos datos los tendrás, según la inicial de tu apellido, el día que vayas a inscribirte al Departamento de Ingreso. (Edificio de Gobierno - Teatro. PB, ala norte).

En esta instancia podrás:

- Participar en actividades de integración con ingresantes de las distintas facultades y carreras.
- Analizar las implicancias de ser un estudiante universitario (filiación académica).
- Mostrar la especificidad de las diferentes disciplinas del área de humanidades, sociales, artes y diseño.

2° instancia:

Confrontación vocacional específica:

TODAS LAS CARRERAS: 5 y 12 de octubre de 2019 de 9 a 13 hs

Organización General:

- Duración 8 hs distribuidas en 2 (dos) jornadas de 4 horas de duración cada una.
- Requisitos de asistencia: 100%
- Cursado: común a todas las carreras.
- Evaluación: Predictiva - Global. Presentación y autocorrección de la totalidad de las actividades propuestas.

Propósitos del módulo:

En este módulo se evaluarán las siguientes competencias transversales, teniendo en cuenta los indicadores de logros que siguen:

COMPETENCIA	INDICADORES DE LOGRO
Reflexionar grupalmente sobre la importancia de la elección vocacional de la carrera en la vida personal e identificar algunos de los factores que inciden en la elección de la carrera.	<ul style="list-style-type: none">• Fundamenta su elección vocacional.• Reconoce los factores que incidieron en su elección vocacional.
Conocer la oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño y las competencias específicas requeridas para cada una de las carreras.	<ul style="list-style-type: none">• Identifica las diferentes carreras que ofrece la Facultad de Artes y Diseño.• Reconoce información y competencias específicas de la carrera elegida.

Además, queremos:

- Brindarte una cálida bienvenida.
- Informarte.
- Orientarte.
- Aclarar las dudas que tengas o que te vayan surgiendo.
- Que reflexiones acerca de tu elección y la fortalezcas.
- Que sepas cómo organizarte en esta nueva etapa (tanto en el Curso de Ingreso como a lo largo de la carrera que te propones iniciar).

Por ello, el objetivo de este Módulo de “Confrontación Vocacional” es brindarte un espacio de reflexión; un espacio para volver a pensar sobre tus gustos, aptitudes, limitaciones, motivos y proyectos a futuro.

En forma complementaria es necesario brindarte información sobre los alcances y límites de la carrera y diferenciarla de carreras afines, favoreciendo tu capacidad de discriminación, ayudándote a aclarar confusiones, a salvar dudas, fortaleciendo, de este modo, tu elección.

Para este último punto, analizaremos las características y régimen de estudio de la carrera elegida. Además, reflexionaremos sobre el rol del estudiante universitario para ingresar y permanecer en la Universidad.

A continuación, te proponemos actividades para lograr los propósitos antes mencionados.

1

Nos conocemos

Propósitos:

- Promover el conocimiento entre los miembros del grupo.
- Reflexionar sobre la importancia de la elección de la carrera en la vida personal.
- Identificar algunos de los factores que inciden en la elección de la carrera.

Contenidos:

- ¿Qué es la confrontación vocacional?
- ¿Qué es elegir? Proceso personal de elección vocacional.

- **Presentación General. Conocemos a nuestros compañeros y profesor.**

- **Puesta en común.**

A todos los jóvenes les resulta difícil la elección de una carrera. Creemos que la Facultad puede ayudarte en parte si te encuentras en esta situación. Por eso te ofrecemos la oportunidad de reflexionar y de acompañarte en el camino de construir, de clarificar, de tomar decisiones en torno a tu proyecto de vida, a través de este PROCESO DE CONFRONTACIÓN VOCACIONAL.

¿Para qué te servirá?

- Para que elijas conociendo todas las posibilidades.
- Para que conozcas en profundidad las distintas opciones.
- Para que te encuentres a gusto con la carrera que sigas.
- Para que elijas aquello acorde con tus intereses, aptitudes y expectativas.
- Para que aclares tus dudas.
- Para que puedas detectar y enfrentar tus temores.

¿Qué agregarías?

Comenta, si deseas, tus respuestas con tus compañeros.

2

Conozcamos la Facultad y la carrera elegida

Propósitos:

- Conocer las carreras que ofrece la Facultad de Artes y Diseño.

Contenidos:

- Facultad de Artes y Diseño: Carreras que ofrece. Presentación general: Artes del Espectáculo, Artes Visuales, Cerámica, Proyectos de Diseño y Música.

Actividades en grupos

- a) Lean, en forma rápida, la oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño. Realicen un breve comentario.
- b) Discutan acerca de cuáles son los conocimientos, competencias y habilidades que consideran van a poder desarrollar en el transcurso de su formación universitaria. Escriban las conclusiones.

Recorramos juntos el plan de estudio de la carrera elegida:

Es fundamental, conocer el Plan de Estudios, lo que implica saber exactamente “cuál es el marco dentro del cual nos formaremos como futuros profesionales”. Para ello es necesario, que dentro del Plan de Estudios reconozcas algunas partes: perfil profesional, alcances del título, materias que cursarás.

- a) Lean y analicen el perfil profesional, los alcances del título y la grilla curricular de la carrera elegida.
- b) Comparen y analicen diferencias y similitudes entre el título profesional, Profesorado y Licenciatura.
- c) Escriban todas las dudas que les surjan de la lectura realizada.
- d) Puesta en común.

La Facultad de Artes y Diseño ofrece distintos tipos de titulaciones. Es importante que podamos discutir la diferencia entre un profesorado y una licenciatura.

Profesorado: prepara para el ejercicio de la docencia, brindando una formación de calidad que articula el campo del arte y el diseño con la formación profesional docente.

Licenciatura: centra su formación en la producción plástica, musical, cerámica, de diseño, teatral y en la investigación artística de cualquiera de las ramas citadas.

También es importante distinguir la especificidad de otro tipo de títulos como el de diseñador escenográfico, diseñador gráfico o diseñador industrial.

¿Qué aspectos piensan que deberán tener en cuenta para poder cumplir con la propuesta y exigencias del Plan de Estudios?

- ¿Qué habilidades tendrán que desarrollar?
- ¿Cómo consideran que podrán lograrlas?
- ¿Cómo organizarían el tiempo dedicado al estudio y a otras actividades?
- Otros aspectos que consideren importantes.

La oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño

La Facultad de Artes y Diseño ofrece a la comunidad **25 carreras de grado**, agrupadas en **5 grupos de Carreras**:

- **Artes del Espectáculo**
- **Artes Visuales**
- **Cerámica**
- **Proyectos de Diseño**
- **Música**

Carreras de Artes del Espectáculo

Títulos

- LICENCIADO EN ARTE DRAMÁTICO (4 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN TEATRO (4 años)
- DISEÑADOR ESCENOGRÁFICO (4 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN ESCENOGRAFÍA.
CICLO PROFESORADO (1año y medio) [Para egresados de nuestra Facultad. Carrera a término].

Licenciatura en Arte Dramático

El egresado de esta Licenciatura podrá desempeñarse como: Actor o Actriz, Animador Socio-Cultural, Investigador a partir de su relación con el hecho teatral. También podrá integrarse a equipos de trabajo interdisciplinarios en el campo artístico, científico y pedagógico.

Alcances del título:

El Licenciado en Arte Dramático es un profesional formado para:

- . Analizar técnicas del espectro teatral
- . Aplicar diferentes métodos y técnicas de actuación.
- . Identificar los movimientos teatrales más relevantes en función de nuestra cultura, reflexionar sobre el rol del arte y su función social.
- . Aplicar sus conocimientos a otros medios de expresión como el cine, la radio, la televisión y el vídeo.
- . Trabajar y producir con sentido crítico, estético y ético, contemplando tanto su profesión como su contexto social.

LICENCIATURA EN ARTE DRAMÁTICO

PRIMER AÑO

Actuación I
Improvisación I
Técnicas Corporales I
Técnicas Vocales I
Análisis del Hecho Teatral
Diseño del Espacio Escénico
Práctica Escénica I

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Improvisación II
Técnicas Vocales II
Técnicas Corporales II
Historia de la Cultura y el Teatro Universales I
Maquillaje
Práctica Escénica II
Psicología y Dinámica de Grupos

TERCER AÑO

Actuación III
Técnicas Vocales III
Técnicas Corporales III
Historia de la Cultura y el Teatro Argentino I
Historia de la Cultura y el Teatro Universales II
Psicología del Arte
Gestión y Producción de Espectáculos
Práctica Escénica III
Dramaturgia
Materia Optativa 48 hs

CUARTO AÑO

Actuación IV
Técnicas Corporales IV
Historia de la Cultura y el Teatro Argentino II
Historia de la Cultura y el Teatro Universales III
Seminario de Investigación
Práctica Profesional (no presencial)
Materia Optativa 48 hs
Cursos Optativos 108 hs.

Profesorado de Grado Universitario en Teatro

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El egresado de esta carrera es un profesional formado en el manejo de los recursos técnicos e interpretativos, con capacidad para utilizarlos eficaz y creativamente en el ejercicio de la docencia teatral.

Asimismo, está preparado para identificar las principales problemáticas y desafíos de la enseñanza del Teatro en el contexto regional y con apertura universal. Además está capacitado para planificar e implementar situaciones didácticas variadas, comprendiendo los contenidos de la enseñanza del teatro, su relación con las otras áreas de conocimiento escolar y las características evolutivas de los alumnos a su cargo. Para ello deberá asumir actitudes de compromiso y respeto por la diversidad cultural, la equidad social, la producción cooperativa y en equipo, valorando la importancia de las producciones artístico-teatrales propias y ajenas, por su contribución a la construcción del mundo de la cultura.

El profesor de Teatro será un profesional formado para planificar, conducir y evaluar procesos de enseñanza-aprendizaje en todos los niveles del sistema educativo, en modalidades y en educación no formal.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN TEATRO

PRIMER AÑO

Actuación I
Improvisación I
Técnicas Vocales I
Técnicas Corporales I
Introducción a la Escenografía
Análisis del Hecho Teatral
Problemática Educativa

SEGUNDO AÑO

Actuación II
Técnicas Vocales II
Técnicas Corporales II
Maquillaje
Psicología y Dinámica de Grupos
Psicología del Desarrollo

TERCER AÑO

Actuación III
Técnicas Corporales III
Historia de la Cultura y el Teatro Argentino I
Didáctica y Currículum
Enseñanza y Aprendizaje del Teatro

CUARTO AÑO

Práctica de Dirección
Historia de la Cultura y el Teatro Argentino II
Seminario de Práctica e Investigación Educativa en contextos no formales
Práctica de la Enseñanza

Materias opcionales

El alumno deberá cumplir con un mínimo de 572 horas reloj de obligaciones curriculares que podrá elegir teniendo en cuenta los siguientes criterios:

Materias optativas complementarias:

El alumno deberá optar por lo menos 2 (dos) de las sig. materias:

HISTORIA DE LA CULTURA Y DEL TEATRO UNIVERSAL I (84 hs)
HISTORIA DE LA CULTURA Y DEL TEATRO UNIVERSAL II (84 hs)
HISTORIA DE LA CULTURA Y DEL TEATRO UNIVERSAL III (84 hs)

El alumno deberá optar por lo menos 1 (una) de las sig. materias:

GESTIÓN Y PRODUCCIÓN DE ESPECTÁCULOS (48 horas)
DRAMATURGIA (56 horas)
ESTÉTICA (84 horas)
PSICOLOGÍA DEL ARTE (48 horas)
IMPROVISACIÓN II (84 horas)
LENGUAJES ARTÍSTICOS INTEGRADOS (48 horas)

Materias optativas de profundización o vocacionales

El alumno deberá optar por las materias necesarias para cubrir la carga mínima de la carrera en el presente Plan de Estudios entre un menú que cada año le ofrecerá la Facultad de Artes y Diseño. También podrá optar por materias de otras instituciones de Educación Superior de la Universidad Nacional de Cuyo o de otras Universidades, siempre que éstas últimas sean aprobadas a solicitud del alumno por el Consejo Directivo de la Facultad de Artes y Diseño y aceptadas por la otra institución de Educación Superior.

Diseño Escenográfico

Diseño Escenográfico es una carrera teórico-práctica que permite desarrollar las aptitudes y habilidades naturales en cuanto a creatividad, sensibilidad, gusto artístico y destrezas específicas; incentivando la integración para el trabajo en equipo.

Brinda un amplio caudal de conocimientos históricos, artísticos y técnicos, capacitando al escenógrafo para proyectar y realizar escenografías para obras de teatro, ópera, ballet, cine, televisión, fiestas regionales o espectáculos musicales, también para los roles de utilero, figurista, maquillador.

Alcances del título:

El Diseñador Escenográfico es un profesional formado para:

- . Diseño y realización de escenografías para teatro, televisión, cine, conciertos, ballet, comedia musical, ópera, fiestas regionales y nacionales, cortos publicitarios, actos y ceremonias, eventos, espectáculos, festivales, vidrieras, stands y exposiciones.
- . Ambientaciones de época y estilos. Recreaciones históricas. Instalaciones.
- . Diseño y realización de vestuario teatral y de espectáculos.
- . Diseño y realización de maquillaje, accesorios, máscaras y caracterización teatral.
- . Proyectos y realización de mobiliario y ornamentos escénicos.
- . Proyectos y realización de ambientación en luz y sonido.
- . Dibujo y pintura escénicos.
- . Asesoramiento profesional en los temas anteriormente detallados.
- . Manejo de los instrumentos de investigación que conduzcan a la identificación y/o creación de nuevas técnicas de producción y realización escenográfica.

DISEÑO ESCENOGRÁFICO

PRIMER AÑO

Historia del Arte y la Escenografía I
Taller de Materiales Escenográficos.
Mobiliario y Ornamentación.
Introducción a la Escenografía.
Aproximación a un Texto Teatral.
Dibujo I
Sistemas de Representación

SEGUNDO AÑO

Historia del Arte y la Escenografía II
Taller de Escenografía I
Dibujo y Pintura Escenográficos I
Historia de la Cultura y el Teatro Universales I
Maquetería
Taller de Rotación I: Pintura
Taller de Rotación I: Escultura I
Visión I

TERCER AÑO

Taller de Escenografía II
Diseño Escenográfico por Computadora I
Luminotecnia
Dibujo y Pintura Escenográficos II
Vestuario y Caracterización
Historia de la Cultura y el Teatro Argentinos I
Historia de la Cultura y el Teatro Universales II
Visión II

CUARTO AÑO

Taller de Escenografía para Cine y TV
Estructuras Escénicas
Diseño Escenográfico por Computadora II
Luz y Sonido
Práctica Profesional
Historia de la Cultura y el Teatro Argentinos II
Historia de la Cultura y el Teatro Universales III

Para completar el currículum el alumno deberá optar por dos (2) asignaturas optativas y 108 hs. de cursos optativos

Carreras de Artes Visuales

Títulos

- LICENCIADO EN ARTES PLÁSTICAS (5 años)
- LICENCIADO EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS (5 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN ARTES VISUALES (4 años y medio)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO DE HISTORIA DEL ARTE (4 años y medio)

Licenciatura en Artes Plásticas

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Licenciatura en Artes Plásticas centra su formación en la producción plástica e investigación artística.

Los espacios destinados específicamente a la producción artística: Dibujo, Escultura, Grabado y Pintura implementan la metodología del aula taller, donde se aborda la problemática de la imagen gráfica, pictórica y escultórica en su dimensión conceptual, formal, material y técnico-procedimental. El alumno, desde una postura reflexiva y crítica, va construyendo un lenguaje plástico personal.

Los cursos de Historia del Arte permiten conocer y recrear vivencial e intelectualmente los valores, significados y contextos originarios de las manifestaciones artísticas dentro de la tradición occidental, latinoamericana y argentina, alimentando y fortaleciendo la personalidad creadora del alumno.

Desde las diferentes áreas de formación con "disciplinas abiertas" que se nutren entre sí, el alumno va gradualmente apropiándose de los marcos teóricos, técnicas y metodologías que viabilizan la reflexión sobre la producción y la investigación artística. El proceso tiene su corolario en el Seminario de Licenciatura con la elaboración de una tesina.

Alcances del Título

El Licenciado en Artes Plásticas es un profesional formado para:

- . Producir obras artísticas creativas personales, grupales o interdisciplinarias.
- . Planificar, gestionar y evaluar proyectos en el campo de las artes plásticas.
- . Participar en proyectos de investigación en el ámbito de la problemática artística.

LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS:

PRIMER AÑO

- . Introducción a las Artes Plásticas
- . Dibujo I
- . Tecnología y Expresión de los Materiales y Procesos Estructurales
- . Sistemas de Representación
- . Análisis de las Formas
- . Historia del Arte I

SEGUNDO AÑO

- . Taller de Rotación I: Pintura
- . Taller de Rotación I: Grabado
- . Taller de Rotación I: Escultura
- . Dibujo II
- . Dibujo Técnico
- . Visión I
- . Historia del Arte II

TERCER AÑO

- . Taller de Rotación II: Pintura
- . Taller de Rotación II: Escultura
- . Taller de Rotación II: Grabado
- . Dibujo III
- . Visión II
- . Historia del Arte III

CUARTO AÑO

- . Taller I (con opción a Pintura, Escultura o Grabado)
- . Historia del Arte IV
- . Medios de Comunicación
- . Historia de las Corrientes Literarias

QUINTO AÑO

- . Taller II (continúa la opción de cuarto año)
- . Historia del Arte Americano y Argentino
- . Filosofía del Arte
- . Seminario de Licenciatura

Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Licenciatura en Historia de las Artes Plásticas brinda una formación científica que permite abordar la obra de arte en el decurso del tiempo, desde diferentes enfoques a fin de contextualizarla e interpretarla.

Los contenidos nucleares se imparten a través de diferentes cursos de Historia del Arte, permitiendo conocer y recrear vivencial e intelectualmente los valores, significados y contextos originarios de las manifestaciones artísticas pertenecientes a la tradición occidental, latinoamericana y argentina.

La orientación de la enseñanza presenta un carácter singular ya que esa comprensión de la obra de arte parte de la práctica artística personal. El alumno se introduce en su paso por los talleres de Dibujo, Grabado, Escultura y Pintura en la problemática de materiales, técnicas y formas propias de cada especialidad, para construir elaboraciones teóricas de mayor complejidad.

Desde las diferentes áreas de formación con "disciplinas abiertas" que se nutren entre sí, el alumno va gradualmente apropiándose de las técnicas y metodologías de la investigación en Historia del Arte que tienen su corolario en la elaboración de una tesina.

Alcances del Título

El Licenciado en Historia de las Artes Plásticas es un profesional formado para:

- . Planificar, gestionar y evaluar proyectos en el campo de la Historia del Arte.
- . Participar en proyectos de investigación en el ámbito de la problemática artística de la Historia del Arte.
- . Actuar como gestor y curador en organismos estatales y privados destinados a la administración, preservación, difusión y/o comercialización de obras de arte y objetos artísticos.
- . Mediar en la comprensión social del arte.
- . Actuar como crítico de arte y comentarista de temas artísticos.

LICENCIATURA EN HISTORIA DE LAS ARTES PLÁSTICAS

PRIMER AÑO

Historia de la Cultura Universal

Historia del Arte Antiguo

Tecnología de los Materiales y procesos estructurales

Sistemas de representación

Análisis de las Formas

Dibujo I

**Optativa Grupo I (Dibujo II, Taller I de Grabado, Pintura y Escultura)*

SEGUNDO AÑO

Visión I

Historia del Arte Medieval

Taller de Producción de Textos

**Optativa Grupo II (Historia de la Cerámica I, II y III, Historia del Diseño I y II, Historia de la Cultura y el Teatro Universales I, II y III, Historia de la Cultura y el Teatro Argentino I y II)*

TERCER AÑO

. Historia del Arte Moderno

. Visión II

. Fotografía Documentalista

. Optativa Grupo III (Historia de la Crítica del Arte, Medios de Comunicación, Arqueología)

CUARTO AÑO

. Historia del Arte Contemporáneo

. Historiografía de la Historia del Arte

. Técnicas de Investigación en Historia del Arte

QUINTO AÑO

. Filosofía del Arte

. Historia del Arte Americano y Argentino I y II

. Museología

• Idioma Moderno Sajón (Inglés o Alemán)

• Idioma Moderno Latino (Francés o Italiano) se rinden a lo largo de la carrera.

* Sobre los Grupos de Optativas, están en proceso de revisión

* Sobre los idiomas se deberán rendir entre 2º y 3º año

Profesorado de Grado Universitario en Artes Visuales

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El Profesorado de Grado Universitario en Artes Visuales brinda una formación de calidad en el campo de la Educación en Artes Visuales, articulando la formación artística con la formación profesional docente. Las disciplinas del área de formación artística: Dibujo, Escultura, Grabado y Pintura implementan la metodología del aula taller, donde de un modo personal el estudiante aborda la problemática de la imagen gráfica, pictórica y escultórica en su dimensión conceptual, formal, material y técnico-procedimental.

Los diferentes cursos de Historia del Arte permiten conocer y recrear vivencial e intelectualmente los valores, significados y contextos originarios de las manifestaciones artísticas dentro de la tradición occidental, latinoamericana y argentina, alimentando y fortaleciendo, desde otra perspectiva, la personalidad creadora del alumno.

En el caso de los espacios curriculares propios del área de formación pedagógico-didáctica, el interés se centra en la reflexión y acción sobre los procesos de enseñanza- aprendizaje en Educación Artístico-Visual. Los alumnos desarrollan experiencias didácticas progresivas hasta llegar a las prácticas de la enseñanza.

Alcances del Título

El Profesor de Grado Universitario en Artes Visuales es un profesional docente formado para:

- . Planificar, conducir y evaluar procesos de enseñanza y aprendizaje en todos los niveles del sistema educativo: Nivel Inicial, Educación Primaria, Secundaria y Superior (terciario y universitario), en instituciones de Educación Artística (Regímenes Especiales) y en educación no formal.
- . Integrar equipos de investigación en el ámbito de la problemática educativa.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN ARTES VISUALES

PRIMER AÑO

Anual

- . Introducción a las Artes Visuales
- . Dibujo I
- . Análisis de las Formas
- . Tecnología y Expresión de los Materiales y Procesos Estructurales

Cuatrimstral

- . Historia del Arte I
- . Problemática Educativa

SEGUNDO AÑO

Anual

- . Dibujo II
- . Taller de Rotación I: Pintura
- . Taller de Rotación I: Escultura
- . Taller de Rotación I: Grabado

Cuatrimstral

- . Historia del Arte II
- . Dibujo Técnico
- . Visión I
- . Psicología del Desarrollo

TERCER AÑO

Anual

- . Dibujo III
- . Taller de Rotación II: Pintura
- . Taller de Rotación II: Escultura
- . Taller de Rotación II: Grabado
- . Medios de Comunicación

Cuatrimstral

- . Historia del Arte III
- . Visión II
- . Didáctica y Currículum

CUARTO AÑO

Anual

- . Taller I para Profesorado con opción a Pintura, Grabado o Escultura

Cuatrimstral

- . Historia del Arte IV
- . Historia del Arte Americano y Argentino
- . Filosofía del Arte
- . Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales

1º Cuatrimestre

- . Práctica de la Enseñanza
- . Taller II para Profesorado (continúa la opción del Taller I)

80 horas de materias optativas entre:

- . Historia de las Corrientes Literarias
- . Sistemas de Representación

Profesorado de Grado Universitario de Historia del Arte

Descripción de la carrera y campo ocupacional

Este profesorado brinda una formación de calidad en la que se integran los conocimientos propios de la Historia de Arte con los conocimientos psicopedagógicos necesarios para abordar la enseñanza de la misma.

Los contenidos específicos se imparten a través de diferentes cursos de Historia del Arte, permitiendo conocer y recrear vivencial e intelectualmente los valores, significados y contextos originarios de las manifestaciones artísticas pertenecientes a la tradición occidental, latinoamericana y argentina.

La orientación de la enseñanza presenta un carácter singular ya que esa comprensión de la obra de arte parte de la práctica artística personal. El alumno se introduce en su paso por los talleres de Dibujo, Grabado, Escultura y Pintura en la problemática de materiales, técnicas y formas propias cada especialidad, para construir elaboraciones teóricas de mayor complejidad.

En el caso de los espacios curriculares propios del área de formación pedagógico-didáctica, el interés se centra en la reflexión y acción sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje en Historia del Arte. Los alumnos desarrollan experiencias didácticas progresivas hasta llegar a las prácticas de la enseñanza.

Alcances del Título

El Profesor de Grado Universitario en Historia del Arte Visuales es un profesional docente formado para:

- . Planificar, conducir y evaluar procesos de enseñanza y aprendizaje en los distintos niveles y modalidades del sistema educativo, especialmente en Educación Superior y en regímenes especiales como las Escuelas Artísticas, municipales, instituciones artísticas específicas, organizaciones de la sociedad civil y en instituciones de educación no formal.
- . Integrar equipos de investigación en el ámbito de las problemáticas de la Historia del Arte y la Educación.
- . Actuar como gestor y curador en organismos estatales y privados destinados a la administración, preservación difusión y/o comercialización de obras de arte y objetos artísticos.
- . Mediar en la comprensión social del arte.
- . Actuar como crítico de arte y comentarista de temas artísticos.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN HISTORIA DEL ARTE

PRIMER AÑO

Historia de la Cultura I
Historia del Arte Antiguo
Visión I
Taller de rotación: Pintura
Taller de rotación: Grabado
Taller de rotación: Escultura
Problemática Educativa

SEGUNDO AÑO

Historia de la Cultura II
Historia del Arte Medieval
Historia del Arte Precolombino
Visión II
Psicología del Arte
Psicología del Desarrollo
Didáctica y Currículum

TERCER AÑO

Historia del Arte Moderno
Museología
Metodología de Investigación en Historia del Arte
Historia del Arte Colonial
Historia de la Crítica del Arte
Gestión y Producción de las Artes Visuales
Práctica de Formación Profesional
Enseñanza y Aprendizaje de la Historia del Arte

CUARTO AÑO

Historia del Arte Contemporáneo
Historia del Arte Americano y Argentino Contemporáneo
Filosofía del Arte
Historiografía de la Historia del Arte
Seminario de Investigación Educativa
Práctica de la Enseñanza
Materias optativas: 148 horas

Carreras de Cerámica

Títulos

- LICENCIADO EN CERAMICA INDUSTRIAL (4 ½ años)
- LICENCIADO EN CERAMICA ARTISTICA (4 ½ años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN CERAMICA ARTISTICA (4 años)

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Universidad Nacional de Cuyo cuenta con el Grupo de Carreras de Cerámica, único de nivel universitario, no sólo en la República sino en toda Latinoamérica. Sus planes de estudio garantizan la idoneidad del egresado para que pueda cumplir con una labor digna y prestigiosa.

De esta manera podrá incorporarse al mundo de la producción, de la técnica, del arte y de la artesanía en cerámica. Además capacita para la investigación en cualquier campo de las especialidades.

La cerámica, de profunda raigambre humana, ha sido siempre el testimonio vivo de viejas culturas y del creciente perfeccionamiento tecnológico y artístico de nuestros días.

Licenciatura en Cerámica Industrial

El hombre crea su hábitat artificial y encuentra en la cerámica una amplia gama de posibilidades de aplicación a ese confort. Quizás no lo percibamos a primera vista, pero vivimos rodeados de elementos cerámicos: pisos, revestimientos de pared, vajilla, sanitarios, elementos electrónicos, eléctricos, etc.

Para estudiar el vasto campo de la cerámica es necesario atender por una parte el aspecto creativo del diseño cerámico, y por otro, el dominio de los materiales y procesos cerámicos. Por consiguiente, los Licenciados en Cerámica industrial están formados tanto en el área proyectual, como en el conocimiento, desarrollo e investigación de productos cerámicos. Y su formación requiere de diversas áreas disciplinares: mineralogía, física, química, diseño cerámico, serigrafía, matricería y moldería, tecnología cerámica, entre otros.

El licenciado encuentra su campo ocupacional principalmente en la industria cerámica, donde puede desempeñarse en laboratorios, departamentos de desarrollo e investigación de materiales, de color y de productos. Así como también en pequeños y medianos emprendimientos artesano/industriales.

Unos y otros requieren de especialistas formados en el campo de la producción cerámica.

LICENCIATURA EN CERÁMICA INDUSTRIAL

PRIMER AÑO

Taller Cerámico I
Dibujo I
Dibujo Técnico
Técnica y Práctica Cerámica I
Química General
Historia del Arte y la Cerámica I
Historia del Arte y la Cerámica II
Análisis de las formas

SEGUNDO AÑO

Diseño Cerámico I
Técnica y Práctica Cerámica II
Mineralogía y Petrología
Química Analítica
Física aplicada a la Cerámica
Historia del Arte y la Cerámica III
Visión I
Métodos del Diseño

TERCER AÑO

Diseño Cerámico II
Técnica y Práctica Cerámica III
Tecnología Cerámica I
Química Aplicada
Historia del Arte y la Cerámica IV
Visión II
Operaciones y Procesos Unitarios I

CUARTO AÑO

Diseño Cerámico III
Tecnología Cerámica II
Serigrafía
Taller de Trabajo Final
Operaciones y Procesos Unitarios II
Tecnología del Calor

QUINTO AÑO (un cuatrimestre)

Práctica en Fábrica
Trabajo Final
Organización Industrial y Costos de Producción

ESPACIOS CURRICULARES OPTATIVOS

(mínimo 182 horas)
Dibujo a mano alzada
Dibujo II
Taller Cerámico II
Sistemas de Representación
Optativas abiertas que se ofrecerán anualmente

Licenciatura en Cerámica Artística

La Licenciatura en Cerámica Artística forma profesionales capacitados para desarrollar proyectos artísticos cerámicos individuales o colectivos, en espacios públicos o privados, teniendo en cuenta las necesidades expresivas, comunicacionales, estéticas y/o artísticos, así como profundizar en el pensamiento y la reflexión del arte en el mundo contemporáneo.

Los licenciados están preparados también para investigar en proyectos aplicados a la producción, experimentación e innovación en el campo de la cerámica artística; gestionar e intervenir en el sistema de circulación y exposición, e intervenir en la preservación y restauración de la obra cerámica artística.

El licenciado también encuentra su campo ocupacional en las diversas áreas de la actividad artística personal (esculturas, murales, decoración, etc.); en talleres de producción artístico-artesanal, y en la investigación de su campo específico, dado que está capacitado para participar en equipos interdisciplinarios para el estudio de problemas referidos a la producción de conocimientos en este campo.

LICENCIATURA EN CERÁMICA ARTÍSTICA

PRIMER AÑO

Taller Cerámico I
Dibujo I
Técnica y Práctica Cerámica I
Historia del Arte y la Cerámica I
Historia del Arte y la Cerámica II
Química General
Análisis de las formas

SEGUNDO AÑO

Taller Cerámico II
Dibujo II
Técnica y Práctica Cerámica II
Historia del Arte y la Cerámica III
Visión I
Diseño Cerámico I

TERCER AÑO

Taller Cerámico III
Dibujo III
Técnica y Práctica Cerámica III
Filosofía del Arte
Historia del Arte y la Cerámica IV
Visión II

CUARTO AÑO

Taller Cerámico IV
Tecnología de Pastas y Esmaltes
Serigrafía
Taller de Trabajo Final
Gestión y Producción de las Artes Visuales

QUINTO AÑO (un cuatrimestre)

Proyecto Artístico
Trabajo Final
ESPACIOS OPTATIVOS (mínimo de 140 hs.)
Diseño Cerámico II
Sistemas de representación

Profesorado de Grado Universitario en Cerámica Artística

Permite completar la formación, con un grupo de materias pedagógicas, que lo habilita para impartir clases en establecimientos del Sistema Educativo provincial y nacional, en los tres niveles de la enseñanza oficial. El egresado con el título de profesor tiene incumbencias que lo habilitan para actuar en particular en el área de la Expresión Artística y Artesanal. Además, puede desempeñarse en ámbitos de la educación no formal.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN CERÁMICA ARTÍSTICA

PRIMER AÑO

Modelado y Color Cerámico I
Técnica y Práctica Cerámica I
Dibujo I
Análisis de las Formas
Historia del Arte I
Problemática Educativa

SEGUNDO AÑO

Modelado y Color Cerámico II
Técnica y Práctica Cerámica II
Dibujo II
Historia del Arte II
Psicología del Desarrollo

TERCER AÑO

Modelado y Color Cerámico III
Técnica y Práctica Cerámica III
Diseño Cerámico I
Historia de la Cerámica I
Didáctica y Currículum
Enseñanza y Aprendizaje de la Cerámica

CUARTO AÑO

Taller de Investigación Educativa
Historia de la Cerámica II
Historia de la Cerámica III
Práctica de la Enseñanza

Formación Orientada (Espacios Curriculares optativos a elección entre las siguientes opciones)

Química I
Química II
Química III
Física Aplicada a la Cerámica
Sistemas de Representación
Visión I
Visión II
Tecnología de Pastas y Esmaltes
Taller de Grabado (Serigrafía)

Un mínimo de 250 horas de espacios optativos.

Carreras de Diseño

Títulos

- DISEÑADOR GRÁFICO (5 años)
- DISEÑADOR INDUSTRIAL (5 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO DE DISEÑO CICLO PROFESORADO,
(Para egresados de Diseño de nuestra Facultad) (1 año y medio)

Diseño Gráfico

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El egresado será un profesional capacitado para desempeñar las siguientes actividades como Diseñador Gráfico:

Estudio, factibilidad, programación, gestación y desarrollo, supervisión, inspección o control en cualquiera de sus modalidades de los elementos que posibiliten comunicar visualmente información, hechos, ideas y valores mediante un procesamiento en términos de forma expresiva con condicionantes funcionales y tecnológicas de producción, en distintos formatos y soportes.

Objetivos de la carrera:

Formar profesionales capaces de:

- . Realizar con responsabilidad y solvencia, proyectos de comunicación visual, de alcance social.
- . Responder a las necesidades culturales, tecnológicas y económicas de la región.
- . Comprender que la propuesta creativa del diseñador tiene como razón de ser el servicio a la sociedad, a su desarrollo cultural, orientado hacia el bienestar y a la calidad de vida.
- . Comprender la importancia de la disciplina tanto en el desarrollo social, cultural y económico del país, como en la preservación del medio ambiente.

DISEÑO GRÁFICO:

CICLO INSTRUMENTAL BÁSICO

PRIMER AÑO

Introducción al Diseño
Introducción a la Cultura Material
Psicología Aplicada al Diseño I
Matemática
Dibujo a Mano Alzada
Geometría Descriptiva I
Tipografía I Básica
Tecnología I Software

CICLO DE FORMACIÓN GENERAL

SEGUNDO AÑO

Diseño Gráfico I
Historia del Diseño I
Historia del Diseño II
Tipografía II Editorial
Tipografía III Expresiva
Comunicación Visual
Técnicas de Producción de la Imagen
Técnicas de Dibujo
Tecnología II Insumos
Fotografía Básica
2 Optativas

TERCER AÑO

Diseño Gráfico II
Métodos de Diseño
Multimedia I
Tecnología III Producción
Semiótica
Psicología Aplicada al Diseño II
Sociología Aplicada al Diseño
2 Optativas

CICLO DE FORMACIÓN PROFESIONAL

CUARTO AÑO

Diseño Gráfico III
Filosofía del Diseño
Gráfica en el Espacio
Multimedia II
Economía y Gestión
1 Optativa

QUINTO AÑO

Diseño Gráfico Final
Legislación Industrial
1 Optativas

Optativas:

Publicidad
Comunicación Institucional
Taller de Producción de Textos
Fundamentos Estilísticos del Diseño Gráfico
Diseño Tipográfico
Taller de Gráfica Experimental
Fotografía Avanzada
Ilustración
Narrativa Gráfica

Diseño Industrial

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El egresado será un profesional capacitado para desempeñar las siguientes actividades como Diseñador Industrial:

Diseñar y rediseñar productos, líneas y/o sistemas de productos de uso, de diferente naturaleza y de sectores productivos, para ser fabricados por procesos industriales o artesano-industriales.

Objetivos de la carrera:

Formar profesionales capaces de:

- . Realizar, con solvencia y creatividad, el proyecto de la determinación configurativa de objetos de uso, que serán fabricados por la industria.
- . Comprender que el Diseño Industrial es una disciplina que presta un servicio a la sociedad, para lograr su desarrollo cultural, orientado hacia el bienestar y a la calidad de vida.
- . Comprender la responsabilidad del diseñador industrial en la estructuración del entorno objetual, como parte de la cultura material del ser humano.
- . Desarrollar una profunda conciencia crítica y reflexiva en el modo de uso de los productos y de su producción, comprendiendo la forma en que éstos influyen en la sociedad y en el ambiente.
- . Abordar problemáticas sociales y ambientales desde una visión integral del ser humano.

DISEÑO INDUSTRIAL

CICLO INSTRUMENTAL BÁSICO

PRIMER AÑO

Introducción al Diseño
Introducción a la Cultura Material
Psicología Aplicada al Diseño I
Matemática
Dibujo a Mano Alzada
Geometría Descriptiva I
Geometría Descriptiva II
Dibujo Técnico
Técnicas de Maquetería

CICLO DE FORMACIÓN GENERAL

SEGUNDO AÑO

Diseño de Productos I
Historia del Diseño I
Historia del Diseño II
Materiales y Procesos I
Física General
Comunicación Visual
Ergonomía
1 Optativa

TERCER AÑO

Diseño de Productos II
Métodos de Diseño
Materiales y Procesos II
Tecnología de Productos I
Tecnología de Productos II
Psicología Aplicada al Diseño II
Sociología Aplicada al Diseño
1 Optativa

CICLO DE FORMACIÓN PROFESIONAL

CUARTO AÑO

Diseño de Productos III
Filosofía del Diseño
Tecnología de Productos III
Tecnología de Productos IV
Economía y Gestión
1 Optativa
1 Electiva

QUINTO AÑO

Diseño de Productos Final
Procesos Productivos
Legislación Industrial
1 Optativa
1 Electiva

Optativas:

Técnicas de Dibujo
Dibujo de Presentación
CAD
Fotografía Básica
Modelos y Prototipos
Gráfica para Productos
Envases y Embalajes
Stand y Exhibidores
Equipamiento e Interiores

Profesorado de Grado Universitario en Diseño - Ciclo de Profesorado

Descripción de la carrera y campo ocupacional

Permite complementar la formación universitaria, con un grupo de materias pedagógicas, que lo habilita para ejercer la docencia en instituciones del Sistema Educativo provincial y nacional, en los tres niveles de la enseñanza oficial y en la educación no formal.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN DISEÑO- CICLO DE PROFESORADO

Para graduados de las Carreras de Diseño Gráfico y Diseño Industrial, egresados de la FAD, de la UNCuyo
Duración: 1 año y medio

Carga Horaria Total: 840 horas reloj

Problemática Educativa
Psicología del Desarrollo
Didáctica y Curriculum
Enseñanza y Aprendizaje del Diseño
Práctica de la Enseñanza
Seminario de Práctica e Investigación Educativa en Contextos no formales

Carreras de Música

Títulos:

- LICENCIADO EN VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCELLO, CONTRABAJO, ARPA, FLAUTA, OBOE, CLARINETE, FAGOT, SAXOFÓN, TROMPA, TROMPETA, TROMBÓN, o PERCUSIÓN. (5 AÑOS)
- LICENCIADO EN PIANO o GUITARRA (5 años)
- LICENCIADO EN ÓRGANO (5 años)
- LICENCIADO EN DIRECCIÓN CORAL (5 años)
- LICENCIADO EN CANTO (5 años)
- LICENCIADO EN COMPOSICIÓN MUSICAL (5 años)
- LICENCIADO EN MÚSICA POPULAR (4 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN MÚSICA (4 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO DE TEORÍAS MUSICALES (5 años)
- PROFESOR DE GRADO UNIVERSITARIO EN MÚSICA – CICLO DE PROFESORADO (1 año y 1/2) Para egresados de las Licenciaturas de Carreras Musicales.

Licenciatura en Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Saxofón, Trompa, Trompeta, Trombón o Percusión

Descripción de la carrera y campo ocupacional

Las Licenciaturas en: Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa, Flauta, Oboe, Clarinete, Fagot, Saxofón, Trompa, Trompeta, Trombón o Percusión, están dirigidas a la formación profesional de músicos capaces de: conocer y aplicar técnicas para la ejecución de un instrumento específico, que posibiliten el logro del dominio interpretativo de música de diversos géneros y estilos; analizar, reflexionar y valorar producciones artísticas musicales propias y de otros; gestionar instancias de producción musical (conciertos, programas de divulgación musical, etc.); aplicar metodologías de investigación artística y comprender la problemática global del arte musical y su relación con la realidad socio-cultural.

En ellas se abordan las expresiones musicales tradicionales y contemporáneas, del contexto regional con apertura universal.

El Licenciado en alguno de los instrumentos mencionados, es un profesional con competencias para:

- Interpretar en el instrumento de su especialidad, diversos géneros y estilos musicales, tanto en forma solista como en conjuntos (música de cámara, orquestas y otras agrupaciones instrumentales).
- Planificar, conducir y supervisar proyectos musicales.
- Realizar estudios, investigaciones y asesoramientos relacionados a su ámbito profesional específico.

LICENCIATURA EN VIOLÍN, VIOLA, VIOLONCELLO, CONTRABAJO, ARPA, FLAUTA, OBOE, CLARINETE, FAGOT, SAXOFÓN, TROMPA, TROMPETA, TROMBÓN, O PERCUSIÓN

PRIMER AÑO

Instrumento I
Música de Cámara I
Práctica Orquestal o Banda I
Armonía I
Historia de la Música I
Piano Complementario

SEGUNDO AÑO

Instrumento II
Música de Cámara II
Práctica Orquestal o Banda II
Armonía II
Historia de la Música II

TERCER AÑO

Instrumento III
Música de Cámara III
Práctica Orquestal o Banda III
Armonía III
Historia de la Música III
Análisis y Morfología Musical I

CUARTO AÑO

Instrumento IV
Música de Cámara IV
Práctica Orquestal o Banda IV
Historia de la Música IV
Análisis y Morfología Musical II
Taller de Tesina

QUINTO AÑO

Instrumento V
Música de Cámara V
Tesina

- Los espacios curriculares Trabajo Corporal para Músicos I y II se cursan en dos cuatrimestres durante la carrera, a elección del alumno.

- Además, los alumnos deberán cumplimentar 128 horas de materias optativas durante la carrera.

Licenciatura en Piano o Guitarra:

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Licenciatura en Piano y la Licenciatura en Guitarra están dirigidas a la formación profesional de músicos capaces de: Conocer y aplicar técnicas para la ejecución instrumental, que posibiliten el logro del dominio interpretativo de música de diversos géneros y estilos; analizar, reflexionar y valorar producciones artístico-musicales propias y de otros; gestionar instancias de producción musical (conciertos, programas de divulgación musical, etc.); aplicar metodologías de investigación artística y comprender la problemática global del arte musical y su relación con la realidad socio-cultural.

En ellas se abordan las expresiones musicales tradicionales y contemporáneas, del contexto regional con apertura universal.

El Licenciado en Piano y el Licenciado en Guitarra es un profesional con competencias para:

- Interpretar diversos géneros y estilos musicales, tanto en forma solista como en conjuntos.
- Planificar, conducir y supervisar proyectos musicales.
- Realizar estudios, investigaciones y asesoramientos relacionados a su ámbito profesional específico.

LICENCIATURA EN PIANO O GUITARRA

PRIMER AÑO

Instrumento I
Música de Cámara I
Armonía I
Historia de la Música I
Canto Coral

SEGUNDO AÑO

Instrumento II
Música de Cámara II
Armonía II
Historia de la Música II
Contrapunto I

TERCER AÑO

Instrumento III
Música de Cámara III
Armonía III
Historia de la Música III
Contrapunto II
Análisis y Morfología Musical I

CUARTO AÑO

Instrumento IV
Música de Cámara IV
Historia de la Música IV
Análisis y Morfología Musical II
Taller de Tesina

QUINTO AÑO

Instrumento V
Música de Cámara V
Tesina

Además, los alumnos deberán acreditar 128 horas de materias optativas durante la carrera.

Licenciatura en Órgano:

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Licenciatura en órgano está destinada a la formación profesional de músicos capaces de: Conocer y aplicar técnicas para la ejecución instrumental, que posibiliten el logro del dominio interpretativo de música de diversos géneros y estilos; analizar, reflexionar y valorar producciones artístico-musicales propias y de otros; gestionar instancias de producción musical (conciertos, programas de divulgación musical, etc.); aplicar metodologías de investigación artística y comprender la problemática global del arte musical y su relación con la realidad socio-cultural.

El Licenciado en Órgano es un profesional con competencias para:

- Interpretar en diversos géneros y estilos musicales, tanto en forma solista como en conjuntos.
- Planificar, conducir y supervisar proyectos musicales.
- Realizar estudios, investigaciones y asesoramientos relacionados a su ámbito profesional específico.

LICENCIATURA EN ÓRGANO

PRIMER AÑO

Instrumento I
Bajo Continuo I
Armonía I
Historia de la Música I
Canto Coral
Piano o Clave Complementario para Órgano I

SEGUNDO AÑO

Instrumento II
Bajo Continuo II
Armonía II
Historia de la Música II
Contrapunto I
Piano o Clave Complementario para Órgano II

TERCER AÑO

Instrumento III
Música de Cámara I
Armonía III
Historia de la Música III
Contrapunto II
Análisis y Morfología Musical I

CUARTO AÑO

Instrumento IV
Música de Cámara II
Historia de la Música IV
Análisis y Morfología Musical II
Taller de Tesina

QUINTO AÑO

Instrumento V
Música de Cámara III
Tesina

Además, los alumnos deberán acreditar 128 hs de materias optativas.

Licenciatura en Dirección Coral

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El Canto Coral es una de las alternativas que el hombre adopta para expresarse musicalmente. Su práctica se constituye en fuente de satisfacciones espirituales tanto para los protagonistas como para su audiencia. En nuestro país, desde hace más de 20 años, se observa una positiva multiplicación de organismos corales de niños, jóvenes y adultos, surgiendo en consecuencia una demanda creciente de directores de Coro.

El campo ocupacional de los graduados en Dirección Coral abarca tanto el ámbito oficial (provincial, nacional y municipal); organismos artísticos, escuelas (exclusivamente dirigiendo Coros), universidades; como el privado: Clubes, asociaciones diversas, etc.

El director de Coros es un profesional que posee los conocimientos y habilidades necesarios para formar y dirigir coros; desarrollando, además, entre los integrantes de su agrupación, una valiosa labor formativa, cultural y social; constituyéndose en promotor de la música y generador de cambios culturales. Las aptitudes necesarias para la carrera son: Excelente entonación y oído musical, sentido rítmico, aptitud psicofísica (espacial, fono-respiratoria, auditiva y vocal), capacidad de liderazgo y de conducción grupal, dinamismo, voluntad dedicación, capacidad organizativa y responsabilidad.

LICENCIATURA EN DIRECCIÓN CORAL

PRIMER AÑO

Dirección Coral I
Canto Coral Profesional I
Armonía I
Historia de la Música I
Piano Complementario I
Alemán
Canto Complementario I

SEGUNDO AÑO

Dirección Coral II
Canto Coral Profesional II
Armonía II
Historia de la Música II
Contrapunto I
Piano Complementario II
Francés
Canto Complementario II

TERCER AÑO

Dirección Coral III
Armonía Profesional
Análisis y Morfología Musical I
Historia de la Música III
Contrapunto II
Piano Complementario III

CUARTO AÑO

Dirección Coral IV
Análisis y Morfología Musical II
Historia de la Música IV
Taller de Tesina
Análisis de la Música del Siglo XX I
Taller de Versiones Corales

QUINTO AÑO

Dirección Coral V
Tesina
Historia del Arte
Análisis de la Música del Siglo XX II
Estética
Seminario

Además, los alumnos deberán acreditar 128 hs de materias optativas durante la carrera.

Licenciatura en Canto

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El egresado de esta carrera puede desempeñarse como cantante lírico ya sea como solista, o en grupos de cámara u ópera. Su formación se fundamenta en la técnica (dominio de la emisión vocal) y en la interpretativa del repertorio del canto. Tanto en su formación como en su desempeño profesional, el Licenciado debe comprender la problemática global del Arte Musical y su relación con la realidad socio-cultural, aspirando a constituirse en agente de cambio de la comunidad en la que se inserte.

A lo largo de la carrera desarrollará destreza para la interpretación y ejecución de instrumentos, habilidad para integrar el arte musical con otras manifestaciones artísticas, así como también el dominio de algunos idiomas modernos. Está preparado, además, para integrar equipos interdisciplinarios de trabajo en el área artístico-musical. Las aptitudes necesarias para la carrera son: Excelente entonación y oído musical; aptitud psicofísica especialmente vinculada con lo fono-respiratorio, auditivo y vocal; y predisposición para la actuación escénica.

LICENCIATURA EN CANTO

PRIMER AÑO

Canto I
Canto Coral Profesional I
Armonía I
Historia de la Música I
Piano Complementario I
Técnicas Corporales para Cantantes I
Alemán I

SEGUNDO AÑO

Canto II
Canto Coral Profesional II
Armonía II
Historia de la Música II
Técnicas Corporales para Cantantes II
Piano Complementario II
Alemán II
Francés I

TERCER AÑO

Canto III
Análisis y Morfología Musical I
Historia de la Música III
Francés II
Práctica Escénica para Cantantes I

CUARTO AÑO

Canto IV
Taller de Tesina
Historia de la Música IV
Práctica Escénica para Cantantes II

QUINTO AÑO

Canto V
Práctica Escénica para Cantantes III
Tesina

Además, los alumnos deberán acreditar 128 hs de materias optativas durante la carrera.

Licenciatura en Composición Musical

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El Licenciado en Composición Musical es un profesional que se dedica específicamente a la creación musical y a instrumentar música. Por ello, aprende a componer para instrumentos solistas, grupos de cámara y orquesta.

Tanto en su función como en su desempeño profesional debe comprender la problemática global del Arte Musical y su relación con la realidad socio-cultural, siendo consciente de las necesidades artísticas y culturales del medio en el que le toca actuar. La carrera requiere, además, destreza para la interpretación y ejecución de instrumentos así como también habilidad para integrar el arte musical con otras manifestaciones artísticas.

Este profesional debe aspirar a constituirse en agente de cambio de la realidad artística musical de la comunidad en la que se inserte, promoviendo la música y generando transformaciones culturales. El Licenciado desarrolla competencias que le posibilitan integrarse a equipos interdisciplinarios de investigación en el área artístico-musical.

LICENCIATURA EN COMPOSICIÓN MUSICAL

PRIMER AÑO

Canto Coral Profesional I
Armonía I
Historia de Música I
Piano Complementario I
Lenguaje Musical Avanzado
Tecnología de Producción Musical I
Acústica

SEGUNDO AÑO

Canto Coral Profesional II
Armonía II
Historia de la Música II
Contrapunto I
Piano Complementario II
Tecnología de Producción Musical II

TERCER AÑO

Composición I
Armonía Profesional
Análisis y Morfología Musical I
Historia de la Música III
Contrapunto Profesional
Piano Complementario III
Instrumentación y Lectura de Partituras
Tecnología de Producción Musical III

CUARTO AÑO

Composición II
Análisis y Morfología Musical II
Taller de Tesina
Historia de la Música IV
Análisis de la Música del Siglo XX I
Taller de Composición Electroacústica I
Orquestación
Fuga

QUINTO AÑO

Composición III
Tesina
Historia del Arte
Análisis de la Música del Siglo XX II
Taller de Composición Electroacústica II
Filosofía del Arte

Además, los alumnos deberán acreditar 128 horas de materias optativas durante la carrera.

Licenciatura en Música Popular:

orientaciones: canto, guitarra, vientos, teclados, percusión

Descripción de la carrera y campo ocupacional

La Licenciatura en Música Popular es un espacio educativo dirigido a la profesionalización de músicos para desarrollar tareas artísticas y musicales específicas, vinculadas a la interpretación, arreglos, producción e investigación en la música de raíz folklórica argentina y latinoamericana. Ésta abarca desde las expresiones tradicionales y las contemporáneas, hasta propuestas de vanguardia que desarrollen dicha materia prima.

Campo Ocupacional:

El Licenciado en Música Popular es un profesional capacitado para:

- Interpretar en diversos géneros y estilos de la música popular argentina y latinoamericana de raíz folklórica, tanto en forma solista como en conjuntos.
- Producir, arreglar y/o componer música para proyectos musicales discográficos y de espectáculo, vinculados a la música popular argentina y latinoamericana de raíz folklórica.
- Planificar, conducir y supervisar proyectos musicales potenciando los valores identitarios de la cultura regional, nacional y latinoamericana.
- Realizar estudios, investigaciones y asesoramientos en el área de la producción, interpretación y composición musical, vinculados a la música popular.

LICENCIATURA EN MÚSICA POPULAR

Orientaciones: canto, guitarra, vientos, teclados, percusión

PRIMER AÑO

Rítmica I
Instrumento I o Canto I
Interpretación I
Música Popular Argentina I
Instrumento Complementario

SEGUNDO AÑO

Rítmica II
Instrumento II o Canto II
Interpretación II
Música Popular Argentina II
Ensamble I
Armonía
Canto Coral
Producción I

TERCER AÑO

Instrumento III o Canto III
Interpretación III
Música Popular Latinoam. I
Ensamble II
Armonía Práctica
Producción II
Análisis y Morfología Musical
Pensamiento y Arte Latinoamericano

CUARTO AÑO

Instrumento IV o Canto IV
Interpretación IV
Música Popular Latinoamericana II
Ensamble III
Producción III
Producción y Gestión de Espectáculos
Seminario Tesis

Mínimo 200 horas reloj de obligaciones optativas:

Materias optativas complementarias según las ofertas que realice Carreras Musicales específicas para la Licenciatura en Música Popular.

Materias optativas de profundización o vocacionales incluye la oferta de optativas de distintas carreras de la FAD o de otras instituciones de Educación Superior de la UNCuyo.

Profesorado de Grado Universitario de Teorías Musicales

Descripción de la carrera y campo ocupacional

El campo de acción profesional de la música es muy amplio y aborda aspectos artísticos, educativos y científicos.

La carrera de Profesorado en Teorías Musicales está relacionada fundamentalmente con el aspecto científico de la música. Su objetivo es el estudio analítico de las obras musicales desde diversos puntos de vista: fuentes sonoras participantes, lenguaje musical utilizado, estructura compositiva, estética del autor y de la obra. Por lo tanto, esta especialidad brinda los conocimientos teórico-técnicos necesarios para la formación integral del músico y las bases para iniciarse en la práctica de la composición, instrumentaciones y arreglos musicales.

Asimismo, proporciona los conocimientos técnicos para dedicarse a otras especialidades tales como la crítica artística, la investigación musicológica, la historiografía y la estética.

El campo profesional del Profesor de Teorías Musicales se ubica especialmente en la docencia de nivel superior especializada en Música (Profesorados, Licenciaturas, Tecnicaturas), incluyendo además la formación necesaria para desempeñarse como docente de música en el nivel inicial, primario y secundario y en la formación específica en arte vocacional, que se desarrolla en distintas instituciones educativas o ámbitos culturales.

Las aptitudes necesarias para la carrera son: Oído musical, sentido rítmico, buena entonación, aptitud psicofísica (especialmente fono-respiratoria, auditiva y local) y vocación musical docente.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO DE TEORÍAS MUSICALES

PRIMER AÑO

Lenguaje Musical Avanzado
Armonía I
Historia de la Música I
Piano Complementario I
Canto Coral I
Problemática Educativa (cuatrim.)
Técnicas Vocales para Músicos

SEGUNDO AÑO

Armonía II
Historia de la Música II
Piano Complementario II
Canto Coral II
Acústica Musical
Historia del Arte
Psicología del Desarrollo (cuatrim.)
Didáctica y Curriculum

TERCER AÑO

Armonía Profesional
Historia de la Música III
Contrapunto I
Análisis y Morfología Musical I
Piano Comp. para Teorías Musicales
Dirección Coral
Didáctica de la Música

CUARTO AÑO

Análisis de la Música del siglo XX I
Música y Danzas Argentinas
Contrapunto Profesional
Instrumentación y Lectura de Partituras
Práctica de la Enseñanza de la Música p/Nivel Inicial, E.G.B., y Polimodal
Análisis y Morfología Musical II

QUINTO AÑO

Análisis de la Música del siglo XX II
Fuga
Orquestación
Canto Gregoriano (Seminario)
Práctica de la Enseñanza de la Música p/Nivel Superior
Seminario de Investigación Educativa
Estética

Profesorado de Grado Universitario en Música

Descripción de la carrera y campo ocupacional

Este profesorado aspira a desarrollar en sus egresados, competencias en el manejo de los recursos técnicos e interpretativos de la música, utilizándolos creativamente con eficacia en ejercicio de la docencia musical en la escolaridad obligatoria (nivel inicial, primario y secundario) y en instituciones de formación artística vocacional.

El Profesor de Grado Universitario en música es un profesional capaz de: Identificar las principales problemáticas y desafíos de la interpretación, producción y enseñanza de la música, adecuándose al contexto regional, con apertura universal. Planificar e implementar situaciones didácticas variadas comprendiendo los contenidos de la enseñanza de la música, su relación con las otras áreas del conocimiento escolar y las características evolutivas de los alumnos a su cargo, respetando la diversidad de los contextos. Asumir actitudes de la producción cooperativa y en equipo, valorando la importancia de las producciones artísticas musicales propias y ajenas, por su contribución a la construcción del mundo de la cultura.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN MÚSICA

PRIMER AÑO

- . Audioperceptiva I
- . Instrumento I (Piano o guitarra)
- . Canto Coral
- . Técnicas Vocales para músicos
- . Danzas folklóricas
- . Problemática educativa

SEGUNDO AÑO

- . Audioperceptiva II
- . Instrumento II (Piano o guitarra)
- . Lenguajes artísticos integrados
- . Historia de la Música I
- . Música Popular I
- . Didáctica y Curriculum
- . Psicología del Desarrollo

TERCER AÑO

- . Instrumento III (Piano o guitarra)
- . Armonía Práctica
- . Música Popular II
- . Historia de la Música II
- . Dirección Coral
- . Enseñanza y Aprendizaje de la Música

CUARTO AÑO

- . Instrumento IV (Piano o guitarra)
- . Análisis y Morfología Musical
- . Conjuntos Instrumentales y Vocales
- . Práctica de la Enseñanza
- . Seminario de Práctica e investigación educativa en contextos no formales

Opcionales: Un mínimo de 190 hs. reloj

Profesorado de Grado Universitario en Música - Ciclo de Profesorado

Descripción de la carrera y campo ocupacional

Es un ciclo destinado a graduados de Carreras Musicales, egresados de la FAD de la UNCuyo.

Desde el mismo se brinda formación pedagógica para el desempeño de la docencia de nivel superior especializada en Música, incluyendo además la formación necesaria para desempeñarse como docente de música en el nivel inicial, primario y secundario y en la formación específica en arte, vocacional que se desarrolla en distintas instituciones educativas o ámbitos culturales.

PROFESORADO DE GRADO UNIVERSITARIO EN MÚSICA- CICLO DE PROFESORADO

Para graduados de las Carreras de Licenciaturas en Instrumentos, Dirección Coral, Canto, Composición y Música Popular, egresados de la FAD, de la UNCuyo

Duración: 1 año y medio

Problemática Educativa

Psicología del Desarrollo

Didáctica y Curriculum

Didáctica de la Música

Práctica de la Enseñanza de la Música para Nivel Inicial, EGB y Polimodal.

Práctica de la Enseñanza de la música en el Nivel Superior.

Seminario de Práctica e Investigación Educativa.

3

Confrontamos para elegir mejor

Propósitos:

- Profundizar el conocimiento de la carrera elegida.
- Lograr una síntesis reflexiva sobre los distintos elementos trabajados en los encuentros.

Contenidos:

- Requisitos académicos y perfil profesional.
- ¿Qué es elegir?

¿Qué es elegir?

- Elegir es preferir una cosa por sobre otras. Tiene que ver con tu libertad y con el logro de la autenticidad de tu propia vida. Elegir es decidir cómo vivirás tu futuro.
- Elegir implica optar responsablemente por algo.

PARA PODER ELEGIR HAY QUE SABER...

- Quién uno es, quién quiere ser, quién se puede ser y quién no se quiere ser.
- Cuál mundo se vive, cuál mundo se quiere vivir y cuál no se quiere vivir.
- Con qué herramientas (capacidades, habilidades, intereses, hábitos, etc.) se cuenta y con cuáles no.
- Qué aprendizajes se ponen en juego y cuáles serían necesarios adquirir.

EL PRIMER PASO PARA ELEGIR, ES LA DECISIÓN ELEGIR...

Toda elección produce una serie de sensaciones, de temores y ansiedades ya que desconocemos si será un logro o no para nosotros, siempre una elección implica una renuncia. Debemos enfrentar: esperanzas, propuestas, miedos, desilusiones y alegrías.

Poder reflexionar sobre esto y afrontarlo tiene que ver con tu VOCACIÓN, con definir tu proyecto futuro.

Para elegir puedes hacerte las siguientes preguntas...

• ¿Tengo clara mi inclinación vocacional?

La vocación se hace, se construye, tiene que ver con tu historia, con tus gustos, con lo que haces bien, con tus experiencias y recuerdos, con tu forma de ser, CON TU IDENTIDAD.

Este es el componente afectivo de la elección. Hay jóvenes que dicen: “sé que con la docencia no voy a ganar mucho, pero siento que es lo mío, que me gusta”. “Del arte no se vive, pero me apasiona”.

Algunos piensan que la vocación es un llamado o un mandato interno, una fuente de atracción, que el que la siente no se puede resistir y expresan: “Si no sigue su vocación, no puede ser feliz”.

Procurando sentir este llamado, hay chicos que tardan mucho tiempo en definirse. Pero la vocación no es algo rígido e inflexible, ya que no siempre se nos presenta tan claramente y con tanta fuerza. Es algo más simple como el gusto, la pasión o la atracción por algo definido o varias cosas a la vez. La vocación también puede entenderse como un proceso de construcción en el que es muy importante conocerse, descubrirse e informarse sobre las posibilidades de estudio y trabajo.

- **¿Cuáles son mis aptitudes?**

Al gusto por algo, a la vocación, hay que agregarle las aptitudes, habilidades y capacidades personales.

- **¿Como quién quiero ser?**

Cuando se realiza el proceso de decisión, influyen los modelos que se han tenido a lo largo de la vida, es decir, las personas que más admiramos o las que no. Si son positivos, probablemente desearemos parecerlos a ellos y diferenciarnos, si son negativos.

- **Saber cómo soy**

Es el conocimiento de adentro, de las inclinaciones y aptitudes con que cada uno cuenta. En este sentido es clave pensar: si le gusta a uno estudiar o no, qué afinidades, gustos, intereses, facilidades y hobbies tiene, qué áreas del conocimiento le agradan y en cuáles ha tenido buenos resultados en la escuela. Un aspecto que debe estar presente en estas reflexiones es cuánto pesan las expectativas de nuestros padres frente a las propias; qué pasa con los amigos, qué eligen ellos y si esto tiene que ver con nosotros; cómo nos ven los demás y si esto es significativo para nuestra propia elección.

- **Conocer las carreras que puedo estudiar**

Esta es la etapa de la información del afuera. Aunque es un proceso que no puede separarse realmente, sino simplemente con el propósito de orientar nuestras reflexiones, podemos considerar que es valioso conocer qué ocurre en el medio con la profesión que estamos eligiendo. Se trata de obtener información concreta y actualizada a través de distintos medios que tengamos a nuestro alcance: conocidos, ferias informativas, sitios de internet, artículos periodísticos, etc. Desde esta perspectiva será importante que volvamos a identificar aspectos que hacen a posibilidades de estudio, tales como: planes, materias, requisitos de ingreso, modalidad de cursado, campo ocupacional, tipo de actividades a realizar, inserción laboral, en qué otras instituciones se estudia, cuáles son las diferencias entre lo que ofrece cada una.

- **CONFRONTAR ambas cosas:**

Es el último paso en el proceso de elección de carrera. Supone poner sobre la mesa las reflexiones realizadas sobre uno mismo y la información relevada sobre la carrera. Ello nos llevará a integrar y a valorar de algún modo qué posibilidades concretas tendremos de ingresar y permanecer en la carrera elegida.

Entonces, para tomar una buena decisión, una decisión que represente nuestras expectativas, intereses y valores, es necesario tener ciertos fundamentos. Para ello es que proponemos este proceso en el que confrontamos, comparamos, relacionamos lo que queremos, lo que uno es y tiene con lo que la carrera ofrece y exige.

a) Para ampliar la información sobre la carrera elegida, compartimos una charla con un profesional o estudiante avanzado sobre los distintos aspectos en relación al estudio y al desempeño profesional. Luego, pueden realizar preguntas, previamente preparadas con el docente, tales como:

- ¿Qué se estudia en la carrera?
- ¿Qué se necesita saber para ingresar?
- ¿Qué capacidades y habilidades son necesarias?
- ¿Cuáles son las materias más importantes?
- ¿Cuáles son las materias más difíciles?
- ¿Cómo es la facultad y sus exigencias? (régimen de estudio, promoción, vida estudiantil, etc.)
- ¿Cuántas horas diarias, en promedio, de estudio lleva la carrera?
- ¿Se puede trabajar y estudiar?
- ¿Cuántos años se tarda en recibirse?
- ¿Cómo ve el futuro de la profesión?
- ¿Cuál es el quehacer profesional?
- ¿Qué tipos de problemas resuelve?
- ¿En qué ámbitos se desempeña?
- ¿Es sencillo conseguir trabajo?
- ¿Qué nivel de ingresos tiene?, Etc.

b) Confrontamos nuestras expectativas con la realidad:

- En pequeños grupos, reflexionar acerca de las ideas que cada uno traía sobre la carrera elegida y si se han modificado (si coincide o hay diferencias) a partir de lo trabajado en este módulo.
- Preparar una presentación a través de un lenguaje artístico (por ejemplo: cartel, dramatización, canción, poema, etc.) para explicar la carrera elegida, diferenciarla de carreras afines, aclarar las confusiones o dudas que se presentan con más frecuencia, etc.
- Presentar las producciones grupales.

4

Apreciación estética y conocimiento del medio artístico cultural de Mendoza (y/o de tu lugar de residencia)

Propósitos:

- Favorecer el contacto con la producción artística de Mendoza y/o su lugar de residencia.
- Promover la apreciación y valoración de producciones de diversos lenguajes artísticos.
- Propiciar la manifestación de opiniones sobre las producciones artísticas apreciadas.
- Reflexionar acerca de su conocimiento, participación y apreciación de actividades artístico culturales.

Contenidos:

- Intereses y consumos culturales
- La interpretación artística
- Expresiones artísticas (teatrales, visuales, musicales, audiovisuales, literarias)

Hasta aquí has realizado una serie de actividades que te permitieron profundizar tus conocimientos sobre la carrera elegida, su campo ocupacional y la inserción laboral.

Ahora te proponemos una serie de actividades relacionadas con tus intereses, tu participación en experiencias artístico culturales y con una dimensión muy importante para tu formación que tiene que ver con la interpretación artística y tu formación como espectador, no solo de espectáculos teatrales, sino también, de producciones de otras disciplinas artísticas que contribuirán a enriquecer tu universo simbólico y cultural.

¿De qué hablamos cuando nos referimos a la interpretación artística?

Las producciones artísticas son construcciones de sentido de carácter abierto, polisémico, metafórico y ficcional, portadoras de sentidos sociales y culturales.

Amplieemos un poco estos términos:

- De carácter abierto y polisémico hace alusión a que no admiten una única lectura o interpretación, sino que las producciones artísticas son portadoras de múltiples significados y sentidos.
- Metafórico: porque combina imágenes para producir sentido, que las imágenes aisladas nunca aportarían.
- Ficcional: porque son un artificio construido con sus propias reglas y técnicas diferentes a las que rigen el mundo. Las producciones artísticas no son una imitación de la realidad, son una traducción de la misma. El apreciarlas nos invita a reflexionar sobre la realidad.
- Sentidos sociales y culturales: Cada creador imprime en su obra marcas del contexto de producción que tienen que ver con el espacio y el tiempo, el dónde y el cuándo la produjo y el dónde y el cuándo la obra entró en contacto con los espectadores. Estos procesos están atravesados por aspectos sociales, políticos, culturales y por aspectos propios de cada disciplina artística en cuanto a corrientes, movimientos, poéticas, técnicas, materiales.

Tanto quien produce obras artísticas, como aquel que las aprecia, realiza procesos de interpretación. Podemos considerar actos interpretativos tanto a los procesos constructivos que realiza el creador, como a los procesos de recepción que realiza el espectador. El creador elige, selecciona, decide recursos, categoriza, contextualiza, toma decisiones técnicas y compositivas que le otorgan sentido a su producción y el espectador, al apreciar la obra, construye significados y sentidos a partir de operaciones receptoras (percepción, interpretación, apreciación estética) y de sus conocimientos, comportamientos, ideas, afectos, emociones, valores, es decir, a partir de su propia subjetividad. Apreciar producciones artísticas involucra aspectos intelectuales, emocionales y culturales.

Es importante que como estudiante de la Facultad de Artes y Diseño desarrolles tus capacidades interpretativas como productor y como espectador. Las actividades que siguen tienen que ver con tu formación como espectador y el propósito de despertar el interés por las manifestaciones artísticas de tu provincia.

¿Pero qué es un espectador formado? Aquel que conoce la oferta artístico cultural de su medio, sabe dónde buscar información sobre la misma, en qué sitios/espacios se ponen en contacto con el público, puede elegir la propuesta que va a presenciar y puede apreciarla, interpretarla y manifestar sus opiniones sobre la mismas. Esto último también se relaciona con el desarrollo del espíritu crítico.



Recomendación importante:

Es importante que las actividades que te proponemos a continuación las leas, analices y comiences a realizarlas a partir del momento en que te inscribes en cualquiera de las carreras de la Facultad de Artes y Diseño. **¡No las dejes para último momento** porque no vas a contar con el tiempo necesario para concretarlas y además, por lo menos en Mendoza, la cartelera de espectáculos suele ser menos variada hacia fines de año y durante el verano!

La resolución de **AUTOEVALUACIÓN DE INTERESES Y PARTICIPACIÓN EN EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS CULTURALES** y el registro de **CRÉDITOS CULTURALES** deberás presentarlo:

- a. Para las Carreras de Artes del Espectáculo: el día del examen de Comprensión Lectora
- b. Para el resto de las carreras: el primer día del cursado del Módulo Específico.

A. Autoevaluación de intereses y participación en experiencias artísticas culturales

1

Responde los siguientes ítems. Luego evalúa tus respuestas con el puntaje asignado en cada ítem y compara el puntaje total que has obtenido con los valores de la tabla que se encuentra al final de la encuesta.

a. En los dos últimos años ¿Asististe a muestras de expresiones artísticas? Subraya

Teatro: (Nunca- pocas veces- frecuentemente) (0p- 2,5p- 5p respectivamente)

Música: (Nunca- pocas veces- frecuentemente) (0p- 2,5p- 5p respectivamente)

Artes Visuales (Nunca- pocas veces- frecuentemente) (0p- 2,5p- 5p respectivamente)

b. Menciona algunas de las expresiones artísticas a las que hayas asistido en los últimos dos años. (4 o más 4p)

.....

.....

.....

.....

c. ¿Puedes mencionar el nombre de elencos, actores, directores, autores del movimiento teatral mendocino/o de tu lugar de residencia? (3 o más 3p)

.....

.....

.....

d. ¿Puedes mencionar el nombre de artistas visuales, colectivos de creadores? (3 o más 3p)

.....

.....

.....

e. ¿Puedes mencionar el nombre de músicos mendocinos/o de tu lugar de residencia? (3 o más 3p)

.....

.....

.....

f. ¿Puedes mencionar el nombre de cineastas mendocinos/o de tu lugar de residencia? (3 o más 3p)

.....

.....

.....

g. ¿Puedes nombrar algunos edificios teatrales de Mendoza/o de tu lugar de residencia? (3 o más 3p)

.....

.....

.....

h. ¿Puedes nombrar museos, galerías o espacios donde se exhiben producciones de artes visuales en Mendoza/o tu lugar de residencia? (3 o más 3p)

.....
.....
.....

i. ¿Puedes nombrar sitios de Mendoza/o de tu lugar de residencia, donde los músicos ofrecen sus espectáculos? (3 o más 3p)

.....
.....
.....

Total 40 puntos= 100%

2

Evalúa tu puntaje y colócalo aquí. Puntaje obtenido
Si obtuviste:

40 puntos:	¡Excelente!
30 a 39 puntos:	Muy Bueno
20 a 29 puntos:	Bueno
10 a 19 puntos:	Regular
0 a 9 puntos:	Malo

3

Qué reflexiones personales puedes realizar a partir de tu autoevaluación de consumos artísticos culturales. Enúncialas sintéticamente en no más de 5 (cinco) renglones.

.....
.....
.....
.....
.....

B. CRÉDITOS CULTURALES

Esta instancia de créditos culturales es de cumplimiento obligatorio, incluye una serie de actividades que te proponemos a continuación. Éstas consisten en la asistencia a diversas manifestaciones artísticas de nuestra provincia/o de tu lugar de residencia, la lectura de obras literarias y el completamiento de las fichas registro de cada actividad.

Te sugerimos consultar las carteleras donde se difunde la oferta de espectáculos y muestras de tu lugar de residencia para concretar las actividades 1, 2, 3 y 4.

Para los que viven en Mendoza, aquí colocamos algunos enlaces de la versión online de los periódicos, pero también pueden consultar las versiones impresas de sus suplementos.

Enlaces sugeridos:

- Suplemento Estilo del Diario Los Andes: <http://www.losandes.com.ar/estilo>
- Suplemento Escenario del Diario UNO: <http://www.diariouno.com.ar/espectaculos.html>
- También puedes consultar la página: www.teatroenmendoza.com
- Mapa Teatral Mendocino: Podés ubicar todas las salas de teatro de Mendoza y sus direcciones en Google Maps. Tipeando en el buscador: "Mapa teatral mendocino".
- Cine Universidad (<http://cine.uncuyo.edu.ar/>)
- Microcine Municipal (<https://www.ciudaddemendoza.gov.ar/2017/04/10/microcine-municipal/>)

También puedes consultar en espacios oficiales (gubernamentales, municipales) y/u organismos gubernamentales de tu lugar de residencia.



Para cumplir con los CRÉDITOS CULTURALES te proponemos que:

Asistas a los eventos artísticos que se proponen a continuación y que realices las actividades posteriores sugeridas. Los eventos artísticos propuestos deben ser actuales o que se hayan exhibido durante los dos últimos años.

1

Visionado de un mínimo de **3 espectáculos teatrales**.

Luego completa la siguiente ficha (una ficha por cada espectáculo)

Título del espectáculo:

Nombre del autor:

Nombre del director:

Actores que participan:

Sala teatral o espacio físico:

Lugar/Provincia/País:

Apreciación personal expresada en no más de 15 (quince) renglones.

(Para redactar este ítem puedes tener en cuenta tu visión personal del espectáculo, tus opiniones sobre las actuaciones, la utilización de la escenografía, luces, sonido, los sentidos que construiste y todo lo que quieras expresar).

2

Visionado de al menos **1 películas de cine y 1 serie de tv.**

Algunas sugerencias para series a las que puedes acceder on line: Ej. The house of cards, Breaking bad, Games of Thrones, River, Merlí.

Luego completa la siguiente ficha para cada película/serie:

Título:

País:

Director/a:

Género:

Actuaciones:

Breve sinopsis:

Apreciación personal expresada en no más de 15 (quince) renglones.

(Para redactar este ítem puedes tener en cuenta el guión, la interpretación por parte de los actores, aspectos estéticos como la fotografía, el vestuario, la ambientación, la música)

3

Asistencia a por lo menos **1 (una) muestras de artes visuales** (pintura, escultura, grabado, instalaciones, intervenciones, etc.)

Luego completa la siguiente ficha:

Lugar de exposición:

Departamento/Provincia/País:

Tipo de Muestra:

Artista/as Expositor/es:

Apreciación personal expresada en no más de de 15 (quince) renglones.

4

Asistencia a por lo menos **1 (un) espectáculo musical y/o espectáculo de danza.**

Luego completa la siguiente ficha:

Lugar:

Departamento/provincia/país:

Título del espectáculo:

Programa (piezas que ejecutan):

Nombre de la orquesta/ballet:

Director/Coreógrafo:

Apreciación personal expresada en no más de de 15 (quince) renglones.

5

Lectura de una obra de teatro o novela.

Luego completa la siguiente ficha para la lectura realizada

Título:

Género: (dramático/novela)

Autor:

Nacionalidad del autor:

La obra leída trata la temática:

Apreciación personal en no más de 15 (quince) renglones.

Hemos finalizado la ETAPA DE CONFRONTACION VOCACIONAL

Ahora, para cursar “COMPRESION LECTORA”, te sugerimos que:

- Asistas a las clases con los textos del cuadernillo leídos previamente.
- Resuelvas en casa las actividades propuestas para cada texto para que puedas confrontar las respuestas en clase con compañeros y docentes.
- Asistas a las consultas previas al examen, con las dudas que te surjan a partir de tu trabajo.
- Recuerda que, el día del examen, rindes con tu cuadernillo trabajado y tu DNI.

¡Buena suerte!

M2a

Comprensión lectora

¿Qué te proponemos en este Módulo?

El módulo 2 "Procesos de Comprensión Lectora y Producción de Textos Escritos", se dictará para todos los aspirantes de las carreras de la Unidad Académica.

Es importante que antes de comenzar las clases hagas una lectura de los textos, pues te permitirá plantear tus dudas e inquietudes al profesor o intercambiar ideas con tus compañeros. Recuerda traer este cuadernillo todas las clases y para el examen final.

Este módulo tendrá una duración de TREINTA Y DOS (32) horas reloj distribuidas en CINCO (5) jornadas de CUATRO (4) horas reloj cada una, con modalidad de dictado, y DOS (2) jornadas de CUATRO (4) horas reloj cada una, con modalidad de consulta.

Durante ese período se trabajará en los textos 1, 2, 3 y 4

Los textos 5, 6, 7 y 8 deberás trabajarlos de igual manera que los anteriores pero sin la tutoría de tu profesor.

Propósitos de Módulo

COMPETENCIA: **COMPRENSIÓN LECTORA**

Indicadores de logro:

1	Relaciona el texto con los datos del contexto de producción.
2	Determina el discurso al que pertenece el texto, inscribiéndolo en un dominio e infiriendo la intención de la instancia productora.
3	Elabora conjeturas adecuadas y consistentes sobre la temática textual.
4	Interpreta adecuadamente el sentido de las palabras del texto de acuerdo con el contexto verbal y el contexto de producción.
5	Postula el/los eje/s temático/s articulador/es consistente/s, de acuerdo con el/los tema/s propuesto/s.
6	Analiza el aporte de los párrafos al eje temático, según su función discursiva (introducir, ilustrar, plantear el problema, indicar antecedentes, establecer causa, definir, etc.)
7	Establece bloques informativos, teniendo en cuenta tanto el eje temático como la modalidad discursiva.
8	Establece las principales relaciones de un texto, reconociendo la función de algunos conectores textuales.
9	Jerarquiza la información, pudiendo discriminar la información nuclear de la periférica, acorde con el plan textual (argumentación, narración, descripción, explicación)
10	Formula el tópico del texto.
11	Elabora un resumen o una síntesis pertinente, respetando la organización discursiva presente en el texto y la jerarquización de la información elaborada.

12	Relaciona información de distintos textos.
13	Fundamenta la propia posición respecto de algunos de los temas tratados.

COMPETENCIA: **PRODUCCIÓN DE TEXTOS**

Indicadores de logro:

1	Produce textos sencillos y coherentes, teniendo en cuenta las consignas dadas.
2	Además esperamos que logres familiarizarte con algunos conceptos básicos de la carrera elegida.

¿Cómo será la evaluación de este Módulo?

La evaluación de este módulo tendrá carácter selectivo, por lo que se implementará un examen escrito donde se valorará el grado de desarrollo de las competencias básicas de nivel secundario estipuladas como requisito para el ingreso a las distintas carreras (descriptas arriba), con su correspondiente recuperatorio.

Dicha evaluación se divide en dos partes:

- **En la primera, deberás resolver una guía de actividades sobre los últimos textos que trabajarás solo, sin la guía de tu profesor tutor.**
- **En la segunda, deberás resolver una serie de actividades sobre los textos que hemos trabajado juntos en los cinco primeros encuentros y en las jornadas de consulta.**

El día del examen debes traer este cuadernillo, con los textos subrayados y anotados y tu carpeta con la ejercitación resuelta.

Si te esforzaste durante el curso, no tendrás ninguna dificultad, porque se retomarán y relacionarán tus propias respuestas o resoluciones sobre la ejercitación de los distintos textos.

Además, el día del examen escrito deberás presentar la **Autoevaluación de intereses y participación en experiencias artístico- culturales** y la **resolución de las fichas de registro de los Créditos Culturales**.

¡A trabajar! Te deseamos mucha suerte.

Prólogo

El texto, comprensión lectora y producción: Caja de herramientas para el estudiante universitario

La carrera universitaria, especialmente, exige del alumno una interacción permanente con textos de estudio, que no siempre son de fácil comprensión, aprehensión y representación. En efecto, un texto no es sólo un conjunto de palabras puestas al azar; por el contrario, existe un autor que selecciona las palabras de un determinado corpus, las combina y organiza, además de un plan textual elegido desde un aquí y un ahora de dicho autor o productor.

La selección no es arbitraria. El productor elige los términos que considera más apropiados y la organización textual que considera más pertinente para lograr su propósito. Si reflexionamos acerca de la selección lingüística, por ejemplo, podemos acceder a ese aquí y ahora propio del momento de la enunciación, que posibilitará una mayor comprensión del texto en su globalidad.

Enunciación significa “la puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización”¹. En consecuencia, y como este enunciado es un acto individual, podemos encontrar marcas que deja la enunciación, a través de las cuales es posible reconstruir ese acto. En ese acto de enunciación, el sujeto se construye en el texto, construye al otro y el mundo enunciado.

El texto, es decir, esa manifestación material, obedece a reglas de organización, tanto fonológicas, morfológicas, semánticas y sintácticas, pero eso no basta para poder comprender y aprehender una manifestación textual en toda su dimensión, puesto que toda manifestación textual comporta, además, un sentido.

Al respecto, comentaba Roland Barthes: el texto “*no es una estructura, es una estructuración; no es un objeto, es un trabajo (...); no es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se trataría de encontrar, es un volumen de huellas en trance de desplazamiento*”². Ese desplazamiento tiene como finalidad la búsqueda del sentido. Por esta razón es que la tarea del productor de un texto es en primera instancia solitaria, pero luego de esta puesta en acto, el enunciadador cuenta con la participación activa del lector en la construcción del sentido.

El sentido es producto de una práctica social específica, a la que podemos denominar “práctica discursiva”³. El texto, entendido desde esta concepción como una práctica significativa, se vincula con elementos extratextuales, los cuales son denominados por distintas teorías “contexto de producción”, que si son reconocidas por un lector entrenado, facilitan la construcción del sentido. Es decir, **que la noción de discurso implica la noción de texto, en tanto práctica social a la cual está vinculada.**

El módulo de Comprensión lectora⁴ y producción de textos se propone afianzar la competencia en este saber, y “saber hacer”, puesto que la lectura implica una actividad cognitiva compleja que involucra una serie de procesos, que si bien algunos ya han sido adquiridos en otras etapas de la educación formal, otros requieren un grado de reflexión consciente.

1. Benveniste, E., *Problemas de Lingüística General, T.1 Y T.2*, 13° e., México, siglo XXI, 1995. En María Victoria Gómez de Erice en el Capítulo III: Competencia y modelos de comprensión lectora, pp. 23-33. M. V. Gómez de Erice y Estela M. Zalba. *Comprensión de textos. Un modelo conceptual y procedimental*, Mendoza, EDIUNC, 2003.p.36.

2. Barthes, R., *La aventura semiológica*, Buenos Aires, Paidós, 1974, 1990, p.12-13

3. M. V. Gómez de Erice y Estela M. Zalba. *Op.*, Cit p. 19.

4. Seguimos aquí el marco teórico desarrollado por María Victoria Gómez de Erice en el Capítulo III: Competencia y modelos de comprensión lectora, pp. 23-33. *Ibid.*

El secuenciamiento y reflexión de este proceso mediante una guía, permitirá al lector llevar a feliz término el camino de la comprensión lectora que hoy comenzamos a transitar y cuyo derrotero final es el acto de comprensión: *“reconstruir el sentido del mismo y lograr una representación mental”*¹.

En síntesis la comprensión lectora es un proceso interactivo entre un lector que tiene conocimientos previos, y un propósito que lo lleva a leer. Este lector busca algo en un texto que a su vez posee características que le son propias. En esta interacción surge este proceso de comprensión lectora. Las etapas de dicha comprensión son las siguientes: lectura exploratoria, lectura analítica y representación de la información. Esta última etapa supone que si hemos comprendido el contenido de un texto, podemos representarlo. Esta representación puede adoptar diversas formas que dependerán del plan textual que impone el texto al lector y que este deberá identificar².

Queremos concluir este primer acercamiento al texto y a su comprensión lectora, con palabras de Octavio Paz:

*“Hablar y escribir, contar y pensar, es transcurrir, ir de un lado a otro, pasar. Un texto es una sucesión que comienza en un punto y acaba en otro. Escribir y hablar es trazar un camino: inventar, recordar, imaginar una trayectoria, ir hacia. Al escribir emitimos sentidos y luego corremos tras ellos. El sentido es aquello que emiten las palabras y que está más allá de ellas, aquello que se fuga entre las mallas de las palabras y que ellas quisieran retener, o atrapar. El sentido no está en el texto, sino afuera. Ir en busca de ese sentido es su sentido”*³

Magíster Diana Starkman

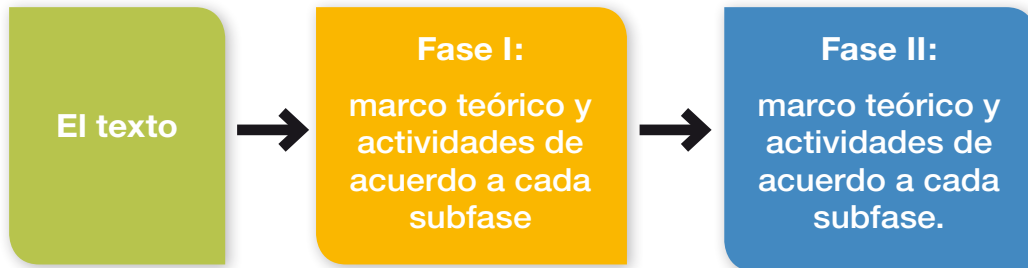
1. Tarantuviez, Susana; Vallina, Patricia. *Estrategias para la comprensión lectora y la producción de textos*. p.23, Mendoza, Ed. Facultad de Filosofía y Letras de la UNCUYO, 2003.

2. Para la representación en el caso de textos expositivos seguiremos las observaciones de Nesi Lacon De Lucía y Susana de Hocevar. *Producción de Textos Escritos. Serie de trayectos Cognitivos N° 5*, EDIUNC.

3. Paz, Octavio. *El mono gramático*. En Kreimer J.C. *¿Cómo lo escribo?*, Buenos Aires, 1991

Organización general

Te presentamos la organización general del módulo II. A lo largo de todo el cuadernillo encontrarás siempre la misma secuencia de trabajo:



- Los textos están numerados de esta manera:

[texto 1]

- Las actividades las reconocerás porque estarán señalizadas con un número y recuadro especial.

1

- Las fases estarán indicadas de esta manera:

1º
FASE
Lectura exploratoria

- Es importante que recuerdes que cada Fase tiene sus subfases que son las especificadas en la guía orientadora que te ofrecemos a continuación. Cada subfase estará indicada por títulos resaltados en color.

Por ejemplo:

Leer globalmente el texto.

- Al final de cuadernillo encontraras la sección **Anexos** que es importante que consultes constantemente.

Guía orientadora del proceso lector

Te ofrecemos a continuación una vista panorámica de las etapas que iremos trabajando en los textos. Esta guía te será de utilidad para corroborar los pasos por los cuales estás transitando tu entrenamiento para adquirir la competencia de comprensión lectora y la posterior producción de textos. El objeto de esta guía es que siempre puedas volver a frecuentarla, con la finalidad de autoevaluar tu proceso.

1º FASE: LECTURA EXPLORATORIA

[1] Leer globalmente el texto.

- Activar conocimientos previos.

[2] Relacionar el texto con los datos del contexto de producción.

- Identificar el sujeto productor o autor, situación socio-histórica, intenciones, destinatarios.

[3] Postular, después de sucesivas lecturas, el tema del texto.

- Relacionar con el título del texto.
- Descubrir palabras claves.

2º FASE: LECTURA ANALÍTICA

[4] Interpretar adecuadamente el sentido de las palabras del texto

- Distinguir significado (diccionario) y sentido (en el texto).

[5] Analizar el aporte de los párrafos al eje temático, según su función discursiva (introducir, ilustrar, plantear el problema, indicar antecedentes, establecer causa, definir, etc.)

- Enumerar los párrafos.
- Enunciar su contenido y función.

[6] Establecer las principales relaciones que organizan las informaciones de los párrafos en el texto.

- Encontrar las conexiones de causalidad, comparación, secuenciamiento cronológico, fuerza argumentativa.

[7] Jerarquizar la información discriminando información nuclear y periférica.

- Descubrir el esquema de su organización.

[8] Formular el tópico del texto.

- Relacionar el tema del texto con el eje articulador temático.

[9] Recuperar la información nuclear

- Elaborar un resumen, síntesis, cuadro comparativo, cuadro sinóptico, mapa conceptual, esquema, diagrama, etc.

[10] Reelaborar, reflexionar o producir a partir del texto.

El Bicentenario y el Teatro Argentino: Historia de la Persistencia

BEATRIZ SEIBEL/ desde Buenos Aires

Antes de la Revolución de Mayo de 1810 ya existen expresiones dramáticas en este territorio que hoy llamamos República Argentina. Los pueblos originarios desarrollan en sus rituales una rica teatralidad con expresivos elementos. Movimiento, voz, música, los tres componentes básicos unidos en el drama o lo cómico, más la pintura corporal, las máscaras, los trajes, los objetos, los muñecos, la iluminación con fogatas o con la luz del sol en todas sus variaciones, en un espacio especialmente consagrado, son los integrantes de aquellos teatros sagrados. En todas las culturas, las teatralidades posteriores derivan de los primeros rituales.

En América esa línea se corta; el teatro occidental dominante llega con los conquistadores europeos, pero se mezcla con las teatralidades existentes. En las misiones jesuíticas los cantos y danzas indígenas, los arcos de flores y los paisajes con plantas y animales, se usan para las representaciones evangelizadoras.

En las ciudades en el siglo XVIII, se hacen funciones teatrales en colegios y universidades, y se representan comedias, tragedias o entremeses en las fiestas que celebran acontecimientos de la familia real española, fechas religiosas, sucesos del lugar. Así, la ciudad de Santa Fe tiene el privilegio de contar con “la primera obra teatral argentina”, la Loa de Antonio Fuentes del Arco de 1717, que agradece al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. ¿Quiénes serían los actores? Los conjuntos de aficionados ya existen y también aparecen los “cómicos de la legua”, las compañías que recorren los caminos.

Mientras no hay salas, se hacen funciones en distintos espacios. En un tablado frente a la iglesia en Catamarca en 1733, se presenta una comedia y un sainete local, en la fiesta en honor a la Virgen. En el sainete, el actor aficionado Juan del Castillo, que se burla del Teniente Gobernador, va a parar al cepo.

En Buenos Aires, el teatro callejero se hace a lo grande: en 1747 para la coronación de Fernando VI, sale una marcha burlesca con 400 hombres acompañando un carro con un grupo de fingidos niños –todos barbudos–, que tocan música y cantan, y además se oye un órgano de gatos que aúllan, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos; “esto hacía más sainetos a la jocosa diversión”. Hay una primera sala en 1757 que no perdura, donde se presenta ópera con marionetas y el primer “volatinero”, un valenciano que anuncia acrobacias, bailes y otras pruebas. Y otra sala en 1783, el Teatro de la Ranchería, incendiada en 1792, donde el autor local Manuel de Lavardén estrena su tragedia Siripo. En la compañía de actores se mezclan criollos y españoles, y en la orquesta, hay “esclavos músicos”, negros o mulatos.

También hay otras teatralidades como los “candombes”, las danzas rituales de los negros que actúan según su origen, con su lengua, sus instrumentos de percusión, sus bailes.

Para los carnavales, el espectáculo callejero tiene distintas características según las regiones: en el Río de la Plata, las comparsas unen la presencia española, criolla y africana; en el norte, los rituales aborígenes son llamados “carnavales” cuando coinciden las fechas de la celebración. Fuera de los ambientes urbanos, los contrapuntos de payadores enfrentan cantores que improvisan acompañándose con la guitarra, y convocan al público en un espectáculo sobre temas de actualidad o tradiciones camperas.

Así, tenemos ya todos los elementos: el mestizaje, algún actor preso, la sala incendiada, el autor local, el público, y la historia sigue en las calles, en espacios cerrados o al aire libre, con actores profesionales o aficionados, en colegios y universidades, y con diferentes modalidades en el ancho territorio nacional.

El Teatro después de la Revolución de Mayo

Después de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires, la sala del Coliseo se reabre en noviembre, y a partir de allí una compañía de actores trabaja en forma continuada, con autores locales y europeos. Pero el primer festejo patrio, por el triunfo sobre los españoles en la batalla de Suipacha, se hace con una función de volatineros en la Plaza de Toros del Retiro. Y desde 1813 las “fiestas mayas” celebran el 25 de mayo con teatralidades en plazas y calles, en el Coliseo y en el Cabildo, que coexisten con las expresiones afro-argentinas como el candombe. En provincias, para los festejos patrios también se representan tragedias o comedias por aficionados, en tablados o teatros improvisados. Las comunidades indígenas continúan con sus rituales dramáticos puros o mestizados según las regiones. Vemos así la pluralidad de manifestaciones que se dan históricamente en la escena argentina.

En las obras, el estilo neoclásico es el modelo europeo de moda y lo adoptan los autores cultos, con versos endecasílabos. Supone volver a los clásicos de Grecia y Roma, y las técnicas de actuación también evocan las actitudes de la estatuaria griega. El estilo popular aparece en los sainetes gauchescos, con versos octosílabos, los mismos que usan los payadores que actúan en las zonas rurales y siguen a los ejércitos. En las funciones teatrales, la obra principal de tres a cinco actos se acompaña con un sainete o fin de fiesta, y la música juega importante rol.

Los grandes actores de esta época son Trinidad Guevara y Luis Ambrosio Morante. Trinidad continúa trabajando hasta 1849 en Buenos Aires, cuando parte hacia Córdoba y Chile; vuelve en 1856, recibe un beneficio y se retira; muere a los 75 años en 1873. Morante ocupa varios roles: es actor, autor, director, traductor; en 1827 se va a trabajar a Chile, donde muere a los 54 años en 1835. Entre sus obras, se destaca el drama **Tupac Amaru**, estrenado en 1821, donde también actúa y dirige.

Después de 1830 se impone el romanticismo, el modelo francés que proclama la libertad del creador. El gran actor romántico es Juan Casacuberta, consagrado en 1831 en Buenos Aires, que trabaja en Córdoba en 1840, se une al ejército unitario y en 1841 se refugia en Chile, donde muere en 1849, a los 50 años.

Por otra parte, el exiliado Juan Bautista Alberdi publica en Montevideo en 1839 la crónica dramática *La Revolución de Mayo*, un teatro político que exalta la libertad, y en Valparaíso en 1841 su mordaz sátira **El gigante Amapolas**.

En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras.

Los actores locales se dispersan

Después de 1852, se produce la dispersión de los actores locales y algunos trabajan en provincias. En 1853, cuando la Legislatura autoriza la entrada de inmi-

grantes, también llegan las compañías de teatro españolas, italianas y francesas. Allí estrenan los autores locales, y desde 1877 las primeras dramaturgas. Los autores de provincias estrenan con las compañías en gira y los grupos locales.

Además vienen compañías de circo del exterior y en 1860 en un baldío porteño comienza el Circo Flor América del payaso Sebastian Suárez, origen de los Rivero, dinastía circense que se extiende un siglo. Las compañías de títeres y muñecos actúan en Buenos Aires y en giras, y los grupos filodramáticos se presentan en salas de teatro y salones de sociedades, gremios, etc.

En 1869 se autoriza en carnaval el primer corso para máscaras y comparsas en Buenos Aires, y continúan los bailes de máscaras en los teatros y en casas particulares.

Una “originalidad social”: Juan Moreira

El naturalismo de moda en Europa es practicado por actores circenses como los Podestá, que reproducen la vida cotidiana en escena por su entrenamiento en técnicas de acción teatral y acrobacia, antes de su teorización por otros caminos en París. Esta es la historia de **Juan Moreira**, la pantomima estrenada en el circo en 1884 que José Podestá escribe como drama criollo en 1886; a partir de 1890 tiene tanto suceso en Buenos Aires, que lleva al florecimiento del teatro en el siglo XX. Porque los Podestá y otras compañías circenses presentan el circo criollo, ese espectáculo en dos partes, la primera de pruebas y la segunda con una obra de teatro, que llevan en gira por el país. Así se forman las compañías de actores criollos, que tienen gran suceso y convocan autores locales, cuando en la cartelera solo hay compañías españolas, italianas, francesas.

Siglo XX: La Época de Oro

Los Podestá se cansan de las largas giras en las carpas, y deciden hacer solo la obra de teatro en salas. Se presentan en la calle Corrientes, donde José Podestá permanece más de 8 años en el teatro Apolo, hoy una nueva sala en el mismo predio. Se inicia la multiplicación de las compañías nacionales, y vencido el prejuicio hacia los artistas circenses, los autores llevan sus obras y estrenan lo que hoy son los clásicos, Sánchez, Laferrère, y tantos otros.

En provincias, los circos criollos siguen de gira con sus carpas llevando el teatro a los lugares más apartados, hasta la década de 1960, cuando comienzan a declinar.

Mientras tanto en las ciudades siguen los grupos de aficionados, de las colectividades, el teatro político de los anarquistas, socialistas, de obreros católicos. En verano los artistas trabajan al aire libre en parques y plazas.

El cine mudo es el primer desafío: quita público al teatro, que también debe competir con las visitas de grandes figuras europeas. En 1910 se presentan 8 compañías nacionales y 11 europeas, en 1920 hay 15 nacionales y 7 europeas; en 1927 son 20 nacionales y 4 europeas. Es el auge de los elencos y autores nacionales en todos los géneros, sainete, comedia, drama, revista, varieté, y comedia musical desde 1926. Se critica que el teatro es una “industria”, pero las salas de cine pasan de 15 en 1910 a 50 en 1930.

Los tangos se estrenan en revistas y sainetes en espectáculos por secciones y después de 1920 aparecen la música y danzas de provincias. Las funciones dedicadas a los niños cobran importancia y desde 1913 la Municipalidad apoya el Teatro Infantil Lavardén, denominado Instituto Vocacional de Arte Infantil desde 1956.

Las compañías hacen giras por barrios y provincias difundiendo los nuevos repertorios y estilos de actuación. Las giras al exterior de las compañías argentinas comienzan a partir de 1920 y Camila Quiroga es la primera que sale a España y Francia; después ella y otros artistas recorren Latinoamérica, actúan en Estados Unidos y Europa.

Se fundan las instituciones: en 1910 la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos que hoy es Argentores; en 1918 la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales, y en 1919 la Sociedad Argentina de Actores.

Crisis y cambios

Después de la crisis y el golpe militar de 1930, el teatro debe adaptarse a los cambios económicos y políticos, competir con nuevas tecnologías como el cine y la radio, y con nuevas diversiones públicas, como el fútbol profesional.

Sin embargo, aunque las salas de cine pasan de 50 en 1930 a 160 en 1955, los teatros se mantienen, pasando de 20 compañías en 1927 a 24 en 1955, más 10 teatros independientes, que se desarrollan a partir de 1930. Muchas obras teatrales tienen versiones filmicas, y los artistas circulan por los medios, trabajando en teatro, cine y radio. Las modalidades del espectáculo teatral sufren cambios: la función por secciones que se impone hasta los '30, se reduce hasta casi desaparecer después de 1940; el repertorio se forma con obras en varios actos, para competir mejor con el cine.

En la radio, el teatro se extiende; se transmiten obras desde los teatros, y las compañías de radioteatro se presentan en salas de la capital y de provincias, con una gran producción entre 1930 y 1967.

La presencia de los exiliados se percibe: el avance del nazismo, la guerra civil española y la segunda guerra mundial traen muchos artistas españoles, franceses y de otros países europeos, que se mezclan con el teatro argentino.

Se desarrollan las instituciones oficiales: en 1924 se funda el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en 1936 la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes, en 1944 el Teatro Municipal de Buenos Aires que desde 1950 es el Teatro Municipal San Martín, y desde 1961 funciona en el nuevo edificio en el mismo predio. Entre septiembre 1951/ marzo 1956 el Teatro Presidente Alvear es municipal; vuelve a ser privado, y desde 1967 la Municipalidad lo retoma; se suman después el Teatro de la Ribera y el Regio. En 1965 se crea la Escuela Municipal de Arte Dramático.

Desde la década de 1950, los teatros independientes extienden sus escuelas de actuación, donde se forman importantes intérpretes. Además, maestros privados como Hedy Crilla difunden las técnicas de Stanislavsky.

El teatro en las provincias muestra grupos vocacionales, experimentales y de títeres, mientras aparecen los teatros universitarios. Llegan las compañías porteñas y después los grupos independientes en sus giras. Desde mediados de 1940 crece la temporada de verano en Mar del Plata con los elencos de Buenos Aires.

La segunda mitad del siglo xx

Desde el inicio de la televisión en 1951, se transmiten obras desde las salas y se hacen ciclos de teatro en la TV, pero la competencia resta público a los teatros, como después lo hará otra nueva tecnología, los videos.

En los '60, los actores, directores, autores y escenógrafos del teatro independiente circulan sin prejuicios por el teatro profesional y el oficial, por el cine y la televisión, aportando importantes creaciones. Aunque prácticamente desaparecen los grupos de larga continuidad y los fines educativos y militantes, quedando las salas y directores con grupos variables, porque los actores transitan por diferentes modalidades. Esto se ha calificado como fin del teatro independiente, y las nuevas denominaciones son teatro alternativo, off, de grupos, de pequeñas salas.

Algunos autores son también actores y directores, tanto en el teatro profesional como en el independiente. Después de 1960, la reapropiación por los autores de textos de Miller, Brecht, Beckett, Pinter, Ionesco, produce una reescritura particularizada en función de la propia realidad cultural, como antes había sucedido con Ibsen y otros autores europeos. Y también inciden las novedades europeas y

norteamericanas en cuanto a las técnicas de actuación y dirección.

Los exilios se perciben: durante la dictadura militar de 1976, muchos artistas argentinos deben emigrar a países de Latinoamérica y Europa, donde siguen trabajando. Y en Buenos Aires se produce Teatro Abierto, un remarcable movimiento de resistencia con notable repercusión.

Crecen los apoyos estatales y aparte de los premios y otros beneficios, el teatro recibe subsidios desde 1958 del Fondo Nacional de las Artes, desde 1997 del Instituto Nacional del Teatro y desde 1999 de Proteatro.

Esto ha producido, entre otros factores, un gran desarrollo de los espectáculos en pequeñas salas, donde surgen los nuevos actores, directores y autores, que logran prestigio en el país y en el exterior. Muchos son contratados, becados o subsidiados en países europeos, que aprecian sobremanera sus producciones. Los artistas circenses por su parte, hacen doble temporada, actuando en el verano en Europa en los festivales de calle, y en el verano argentino en los centros turísticos.

El Teatro en el Siglo XXI

Los concursos, certámenes, muestras, festivales, se realizan a nivel nacional desde 1946, y en la actualidad hay numerosos festivales en todo el país, organizados por grupos teatrales o instituciones. Todos los años el Instituto Nacional del Teatro realiza los Festivales Nacionales en distintas provincias, en Córdoba en 1984 nace el Festival Latinoamericano y en el 2000 el Festival de Teatro del Mercosur, en 1997 el Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, en 2004 el Festival de Teatro de Humor de Patagonia, entre muchos otros.

Hoy en la temporada de Buenos Aires hay unas 20 compañías profesionales en salas grandes –oficiales y privadas–, y más de 100 pequeñas salas donde se presentan más de 200 espectáculos para adultos y niños, en todos los géneros. Además hay llamadas de candombe en San Telmo, circo y varieté en salas o al aire libre, teatro callejero.

Se ha acelerado la aparición de nuevas tecnologías y el teatro incorpora muchas de estas novedades. Los jóvenes hoy muestran su trabajo en la diversidad de técnicas de actuación y dirección, y se forman en talleres donde estudian las más variadas posibilidades, clown, canto, danza, acrobacia, mimo, títeres, entre muchas otras.

El teatro, ese arte que sobrevive por el encuentro vivo da lugar constantemente al nacimiento de nuevas teatralidades, mientras los antiguos rituales laten en el mundo subterráneo de la escena.

Seibel, Beatriz (2009). "El Bicentenario y el Teatro argentino: Historia de la Persistencia". En Revista Pícaro. Bs. As. Instituto Nacional del Teatro. Año IX. N° 24. Bs. As.: Instituto Nacional del Teatro. Págs. 8-10.

BEATRIZ SEIBEL es investigadora independiente de historia del teatro, directora y autora teatral. Entre sus libros publicados están Historia del teatro argentino desde los orígenes hasta 1930, Historia del circo, De ninfas a capitanas –mujer, teatro y sociedad–, El cantar del payador, Los artistas trashumantes – Testimonios de circo criollo y radioteatro–, El teatro bárbaro del interior. Ha recibido diversos premios, publicado más de 200 artículos en el país y en el exterior, participado en unos 70 congresos y festivales en Argentina, Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, realizando tareas como jurado y trabajos de investigación para organismos nacionales y extranjeros, videos y exposiciones. Ha dictado cátedras universitarias y terciarias y dirigido más de 20 puestas en escena, la mayor parte de su autoría.

Lectura Exploratoria

Leer globalmente el texto

Trabajo grupal

- Lean atentamente el texto de Beatriz Seibel.
- Anoten en el margen los comentarios que surjan a partir de su lectura.
- Intercambien opiniones con la profesora y los compañeros de clase.

Todo texto exige por lo menos tres lecturas para su cabal comprensión. La primera, nos permite un acercamiento global a su contenido; en la segunda, lo abordamos exploratoriamente como si investigáramos toda su superficie para, posteriormente, estudiarlo de modo analítico. Finalmente, representamos el contenido textual por medio de distintas estrategias que manifiesten nuestra propia aprehensión de su contenido: resúmenes, cuadros, sinópticos, etc.

Todo lector entrenado en comprensión logra visualizar un esquema mental del contenido del texto que facilita su recuerdo. Este esquema queda guardado en el disco de la memoria a modo de archivo y pasa a formar parte de la enciclopedia del lector. Cuando el sujeto la necesita para comprender, este archivo se abre y colabora en la comprensión de nuevas informaciones que deben ser completadas con conocimientos no dichos en el texto en cuestión. No toda la información es explícita en los textos. Por ejemplo: si un texto comienza: "Durante la segunda guerra mundial...", el lector debe recurrir a lo estudiado en este tema para comprender lo que sigue.

Cuando abordamos un texto nos encontramos en primer lugar con el título. Frecuentemente, nos dejamos seducir por él y rápidamente formulamos el tema, pero observemos que en este texto, encontramos además del título, otros elementos que nos aportan información.

El título, los subtítulos, el nombre del autor, el lugar de donde ha sido extraído el capítulo o el artículo, así también como el prólogo de un libro, el epílogo, las ilustraciones y sus epígrafes se denominan **paratextos**.

Existen distintos tipos de elementos paratextuales. Cuando nos referimos a un libro consideramos paratextual, por ejemplo: su tapa, la contratapa con su texto, las solapas y el índice. Estos elementos nos aportan información acerca del contexto de producción y por ello es importante considerarlos para la interpretación cabal del sentido.



Paratextos

Los paratextos son el conjunto de materiales verbales y no verbales que acompañan al texto. La palabra paratexto proviene del griego y está compuesta por el prefijo para que significa: junto a, al lado de, fuera de, elementos de composición que denotan aproximación y la palabra textum del latín, que significa tejido, tela, entramado.

1

De acuerdo con la etimología de la palabra *textum*, es decir el origen de la palabra *texto*, que ahora conoces, vuelve a leer el párrafo citado de O. Paz, e infiere qué es un *texto* para este autor. La siguiente cita de O. Paz está tomada del Prólogo a la comprensión lectora. Responde completando la línea:

"Al escribir emitimos sentidos y luego corremos tras ellos. El sentido es aquello que se fuga entre la malla de las palabras y que ellas quisieran retener o atrapar. El sentido no está en el texto, sino afuera. Ir en busca de ese sentido es su sentido"

a) ¿Qué palabras de la cita del autor se relacionan con la etimología de la palabra latina *TEXTUM*? Pueden ser palabras sustantivos y verbos separados por guiones.

b) Explica con tus palabras a qué se refieren las palabras que elegiste

c) Explica con tus palabras el concepto de texto en la cita de O. Paz.

Para Octavio Paz el texto es un _____

La acción efectuada a partir de la etimología de la palabra *texto* en relación con la cita de Paz, es una **inferencia**. Este proceso cognitivo es indispensable cuando interpretamos, explicamos, planificamos, o resolvemos problemas que hacen al sentido de los textos. El lector debe entrenarse para completar determinadas informaciones que los textos contienen pero que no están explicitadas.

Por ejemplo si alguien dice: "llegué tarde a la cita", el oyente infiere que alguna circunstancia impidió que llegara a tiempo.



Inferencia

Inferencia proviene del latín: *in = en y ferre = sacar, traer, llevar, poseer, producir, introducir.*

Volvamos a nuestro texto de análisis

2

Completa la siguiente lista con los datos paratextuales que encuentras en dicho texto: "El Bicentenario y el Teatro Argentino. HISTORIA DE LA PERSISTENCIA"

Nombre de la revista:

Autora:

Lugar geográfico de edición:

Nº de la revista

Año de publicación:

Los datos solicitados en la ejercitación que acabas de realizar son necesarios en el momento de citar correctamente la bibliografía en una ficha bibliográfica. Hay distintos modos de hacerlo según se trate de: un libro, un capítulo, artículo en una revista, de un cuadernillo. Este aprendizaje te será útil en tus estudios universitarios:

Citas Bibliográficas. Fichas bibliográficas

Estudiemos como se realiza este procedimiento.

Según U. Eco, en toda cita bibliográfica existen informaciones que no pueden faltar. Estas informaciones tienen la finalidad de orientar al lector del texto, en primer lugar, para completar la comprensión del mismo, y en segundo lugar, para buscar el texto leído o ir a la fuente bibliográfica de donde fue extraído.

La cita bibliográfica hace referencia al modo en que nombramos y ordenamos los datos que nos proporcionan los paratextos del libro, y con esta cita, realizamos la ficha bibliográfica. Esta ficha colabora con el estudiante o al investigador cuando necesita recurrir a un texto para su estudio que ya ha leído, pero que no recuerda los datos editoriales para buscarlo nuevamente. Hay distintos modos de hacerlo según se trate de: un libro, un capítulo, artículo en una revista, de un cuadernillo.

En las últimas normas para las citas bibliográficas, la fecha de edición se coloca inmediatamente después del nombre y se escribe entre paréntesis.

Libros

Apellido y nombre del autor (AÑO de publicación): debe ir una coma entre el apellido y el nombre del autor. Se deben colocar dos puntos entre el lugar y la editorial.

Apellido y nombre. (Año). Título del libro y subtítulo (si lo tuviere). Lugar: Editorial.

Un ejemplo:

Tirri, Nestor (1973). Realismo y teatro argentino. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

Si se trata de un **capítulo o un artículo, inserto en una revista**, los datos editoriales a consignar son los siguientes:

Apellido y nombre. (AÑO). "Título del artículo, o capítulo". En: Título de la revista. Número de la Revista. Lugar de Edición. Editorial. Número de páginas de la revista que ocupa el artículo.

Cuando son artículos o capítulos se colocan las comillas para resaltar el título del artículo o capítulo

Por ejemplo:

Moreno, M.P. (agosto-noviembre 2009). "Fuenteovejuna. 20 años después". En: Revista Picadero. Nº 24. Buenos Aires: Instituto Nacional del teatro. Págs. 16-17

Y si trabajamos con **documentos o textos electrónicos**: libros o capítulos de libros en línea:

FEARN, L. (1988) El lobo calumniado. [En línea] [ref. de 3 de mayo de 2013] Accesible en: <http://algundiaenalgunaparte.wordpress.com/2007/12/28/caperucita-roja-versin-del-lobo/>

GRIMM, J. y W. (1857) Caperucita Roja [En línea], [ref. de 3 de mayo de 2013] Accesible en: http://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/index.

Para citar el **cuadernillo de ingreso**, lo hacemos como si fuera un libro. Como es un cuaderno de ingreso, se puede citar comenzando con el título, o citar la entidad responsable de la publicación.

Como cuaderno de ingreso:

Cuadernillo de Ingreso 2014. (2013) Artes del Espectáculo. Mendoza: Departamento de publicaciones. Facultad de Artes y Diseño. UNC.

Entidad responsable de la publicación:

Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo. Cuadernillo Ingreso 2009. (Octubre 2008). Artes del Espectáculo. Mendoza: Departamento de publicaciones.

Finalmente, si necesitamos citar un **texto del cuadernillo** de ingreso :

a) Citando como soporte el cuadernillo de ingreso:

Kartún, Mauricio (2011). “El cuentito”. En Cuadernillo de ingreso 2012. (pp. 108-111). Mendoza: Departamento de Publicaciones. Facultad de Artes y Diseño. UNC.

b) Citando como soporte su fuente original

Kartún, Mauricio (1995). “El cuentito”. En: Teatro XXI. Revista del GETEA. N°1. Buenos Aires: FFYL. UBA.

3 Observa el modelo de cita bibliográfica y practica con el texto de Beatriz Seibel. Cita el texto según las últimas dos explicaciones en a) y b).

Relacionar el texto con los datos del contexto de producción

Como habíamos comentado en el texto introductorio a la comprensión lectora, las informaciones que ofrecen los paratextos son relevantes para la comprensión, puesto que permiten relacionar el contenido del texto con dichos datos. Considerar las variables contextuales es importante, ya que saber quién lo escribió, dónde aparece publicado, etc. me permite, antes de leer, confiar o no en la veracidad de la información.

Los datos editoriales, es decir de publicación, son también datos contextuales. Esta información la obtenemos de la lectura del pie de página en los textos del cuadernillo; y en los libros debemos observar: la tapa, la contratapa la primera hoja del libro, lugares en donde aparece esta información. El contexto de producción es un concepto más amplio, que los datos editoriales o datos de publicación. El contexto de producción subsume dichos datos.

Los datos editoriales son muy importantes cuando necesitamos hacer determinados usos de un libro y buscar por ejemplo, en una biblioteca, o rastrear una información que aparece en la primera publicación y luego en sucesivas reediciones fue variada por el autor, o corregida, como así también prologada o traducida por otros.



Contexto de producción

Los datos que has obtenido son los relativos al **contexto de producción**. Todo texto se produce en una situación comunicativa determinada. Los aspectos que constituyen este contexto se obtienen respondiendo a las siguientes preguntas: **¿cuándo?**, **¿quién?**, **¿para qué?**, **¿dónde?**, **¿para quién?**

¿Cuándo? La respuesta a esta pregunta hace referencia a dos aspectos. Por una parte a la fecha en que se publicó el libro, artículo, etc. Si se escribió antes y se publicó tiempo después, esos datos suelen estar consignados. Por otra parte, nos posibilita comprender aspectos socio-culturales, económicos y políticos o históricos, siempre que se encuentren en relación con lo textual. Tengamos en cuenta que no siempre existen relaciones con el momento sociocultural, económico o histórico.

4 Responde:

a) ¿Qué relaciones se establecen entre la fecha de publicación y la información que el texto brinda?

Comenta estos datos con tu profesor.

¿Quién? La respuesta a esta pregunta hace referencia al productor del texto, es decir el que lo escribe. Todo productor de un texto tiene una determinada intención. Lo hace además desde un rol social determinado: educador, investigador, etc. Además posee valores, creencias, y un saber que pone de manifiesto en el escrito.

b) Relee los datos paratextuales que aparecen al finalizar el texto de Beatriz Seibel.

Comenta las informaciones relevantes para la comprensión del texto.

¿Dónde? responde a la pregunta referida al soporte, es decir donde aparece impreso el texto: libro, revista, diario, acta, página web, etc.

¿Para qué? La respuesta a esta pregunta exige mayor comprensión y trabajo por parte del lector. Siempre se escribe para algo, con algún propósito, ya sea para refutar, analizar, pedir, contar algo que pasó o que se observa en un determinado ámbito, advertir, aconsejar.

c) Comenta con tu profesor una primera apreciación con respecto al propósito del autor en este texto.

¿Para quién? Siempre se escribe para alguien, aunque sea para uno mismo. El productor del texto posee una representación mental de sus lectores. Así un investigador que desea transmitir

los resultados de su investigación, y utiliza términos que pertenecen a su disciplina está pensando en su comunidad científica. Un escritor de novelas policiales, de amor o de terror tiene un determinado público cautivo que está esperando su libro y para el cual escribe. Pensemos, por ejemplo, en la escritora de Harry Potter, y el fenómeno de su lectura entre los adolescentes y entre los jóvenes adultos.

A este lector, Umberto Eco llama: **lector modelo**. Este concepto supone que cuando el productor elabora un escrito tiene en cuenta un conjunto de conocimientos y opiniones que ese lector modelo tiene sobre el tema, y que puede coincidir o no con el lector real.¹

5 ¿Qué conocimientos previos crees que el autor considera que debe poseer su lector modelo? Transcribe dos enunciados que presuponen un saber previo por parte del lector:

- _____
- _____

6 ¿Qué términos te guiaron en esta inferencia? ¿A qué lector crees que va dirigido? ¿Por qué?

7 ¿Para qué fue escrito este texto? Marca con una cruz (x) la opción correcta.

- Para rescatar el trabajo de una figura importante en el dominio del teatro
- Para explicar la persistencia del teatro a lo largo de doscientos años
- Para hacer reflexionar al lector acerca del teatro en el bicentenario

8 Marca con una cruz la opción correcta. ¿Para quién fue escrito el texto?

- Para el público en general
- Para lectores especializados
- Para alumnos de nivel Secundario

Relacionar los propios conocimientos con el contenido del texto: activar la enciclopedia personal

Después de haber realizado estas primeras observaciones, el lector activa sus propios conocimientos, y los relaciona con los contenidos del texto. A esta actividad del lector se la denomina **activación de la enciclopedia**.



Enciclopedia

El **concepto de enciclopedia** hace referencia al conjunto de conocimientos que cada persona va adquiriendo a lo largo de su vida y que conforman el conocimiento del mundo de cada individuo.

¹ Relaboración tomada de AAVV, *Comprensión de Textos y Resolución de Problemas*. Mendoza, EDIUNC.2004

Activemos nuestros conocimientos:

9

Contesta por escrito y comenta tus respuestas con el grupo:

- a) ¿Qué se celebra el 25 de mayo de 1810?
- b) ¿Qué pueblos originarios conoces que habitaron las República Argentina? Nombra a algunos de ellos.
- c) ¿Quiénes fueron los conquistadores europeos que llegaron a América.?
- d) ¿Quiénes eran los Jesuitas y cuál era la misión que tenían en las tierras americanas?
- e) ¿Qué son las comedias, tragedias, entremeses y los sainetes?
Busca en internet y responde.
Puedes investigar en: http://www.inteatro.gov.ar/editorial/librosPDF/Antologia_teatro_argentinoT1.pdf, o en www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero18.pdf
- f) Investiga en los mismos sitios consignados en la pregunta (e) y responde: En qué consistió la Loa de Antonio Fuentes del Arco de 1717?
- g) Investiga en Wikipedia a Agustín Moreto, Trinidad Guevara, Juan Casacuberta, Luis Ambrosio Morante y Juan Bautista Alberdi.
- h) ¿Quién era Fernando VII y cuál era su relación con el Virreinato Río de la Plata?
- l) ¿Quién era Manuel de Lavardén?
- J) ¿Qué eran las fiestas mayas?
- k) ¿Qué movimientos literarios llegaron de España y Francia al Río de la Plata?. Menciona alguno de los que hayas estudiado en tu secundario.
- m) ¿Qué tradiciones literarias retomó el neoclasicismo?

Conclusión

Como verás, este texto necesita de tu ayuda para completar la información que lo sustenta. Si en tu recorrido lector te encuentras con otro nombre, fecha o evento histórico que desconozcas, no dudes en investigarlo. Esta operación cognitiva facilitará la comprensión de tu lectura.

A partir de estas reflexiones y observaciones, ya estamos en condiciones de abordar la última etapa de la lectura exploratoria.

Postular el tema del texto

Los paratextos: Títulos, subtítulos, epígrafes.

¿Nos guían en la formulación del tema?

El **tema** es siempre lo más general, y responde a la pregunta: ¿de qué se trata el texto?. Está relacionado, como ya dijimos, con un ámbito determinado. **El título** puede ayudarnos en la formulación del tema como una guía, aunque no constituya el tema específico. Hay veces en que el **título** nos adelanta la respuesta cuando éste es una apretada síntesis del contenido. En otras ocasiones el título formula una pregunta que el texto debe responder. Sin embargo, hay casos en que éste no nos adelanta información pertinente sobre la temática y es sólo un portal sugerente del texto, que atrae al lector a su lectura. Además del título, que nos guía en el acercamiento al tema, tenemos otros paratextos llamados **copetes**. **Todos estos elementos paratextuales son útiles para formular el tema.**

En síntesis: Por lo general nos encontramos en los textos con tres clases de titulación:

Las titulaciones más comunes son:

A) **El título es una apretada síntesis del contenido:** puesto que aparecen en el título palabras que tienen estrecha relación con el tema. Por ejemplo: si el tema es teatro argentino; en el título pueden aparecer estas palabras, ya sean hiperónimos, hipónimos, sinónimos o grupo de palabras que hagan referencia al teatro argentino. Posteriormente vuelven a aparecer en los primeros párrafos del texto. Es por eso que decimos que el título es una apretada síntesis del contenido, porque contiene en su enunciado palabras claves, que hacen referencia al tema del mismo. No lo explica, sino que lo anuncia.

B) **El título formula una pregunta:** Aparecen los signos de interrogación o palabras que indiquen duda, sin los signos. Por ejemplo: ¿Será posible encontrar teatro contemporáneo en los tiempos de crisis? ó ¿Qué es el teatro?

Este tipo de título también me anuncia el tema pero está formulado como pregunta. El texto da la respuesta.

C) **El título gancho:** Como su palabra lo indica atrae la atención del lector, pero no hace referencia estrictamente al tema del texto. Muchas veces es una metáfora del contenido textual y el lector comprende la relación al terminar de leer el texto. Por ejemplo: Si el texto se refiere a la ausencia de PAZ, puede decir: "La paloma blanca está ausente del mundo".

Si el texto habla de Sarmiento podría utilizar el recurso que hace referencia a lo conocido por todos: "La pluma y la palabra: a 100 años de su muerte"

D) **Los copetes:** Suelen aparecer entre el título y el texto, con un tipo de letra diferente. Es una síntesis de los datos más importantes que luego desarrolla el texto. Por lo general abren algunas de las palabras claves del título como veremos en varios textos del cuadernillo. Responden a las preguntas qué, quién/es, dónde, cuándo, cómo, y son característicos del discurso periodístico y ensayístico.

E) **Los subtítulos:** Además de estas observaciones, debemos tomar en cuenta que los textos, en muchas ocasiones, llevan subtítulos. Estos paratextos cumplen con la función de acotar, es decir, precisar aún más el tema del texto, y por esta razón está en íntima relación, por una parte con el título y por otra, con el contenido del texto.

10

Para postular el tema del texto N°1: lee el título nuevamente y responde con verdadero (V) o falso (F) según corresponda a la función que cumple el paratexto en este texto:

- Anticipa el tema del del texto
- Es un título enigma o gancho
- Formula una pregunta

Pero con esta reflexión no alcanza para postular el tema

Evidentemente, todo texto está inserto en un **ámbito**, en una **práctica**, que denominamos **práctica social**. Un discurso o texto está siempre vinculado a una práctica social, por ejemplo: discurso jurídico, artístico, religioso. Podemos diferenciar los discursos en razón de sus diversos propósitos comunicativos, en función de los cuales serán las temáticas que aborde, el tipo de destinatario al que apunte, etc. Es decir, un texto no se produce de la nada, siempre es producto de un acto puesto en situación comunicativa.

11

Busca palabras o frases que guarden relación con el título en los primeros 3 párrafos de B. Seibel". Pueden ser palabras que se repiten, ya sea a través de sinónimos, o de otras formas lingüísticas.

a) Anota las palabras o frases seleccionadas.

b) Responde: ¿a qué práctica social se refieren estas palabras?

12

Lee el título del texto "El Bicentenario y el Teatro Argentino: Historia de la persistencia" y marca la opción correcta.

La palabra "historia":

a) ¿Determina, es decir, ancla el texto a un dominio determinado? sí no

b) ¿Determina el enfoque que la autora ha elegido para explicar el tema? sí no

La palabra "persistencia" se refiere:

c) ¿A la duración del teatro por largo tiempo? sí no

e) ¿A la interrupción de los eventos teatrales a lo largo del tiempo? sí no

13

Postula el tema del texto.

Completa la línea de puntos para enunciar el tema del texto. Busca sinónimos para reemplazar la palabra "persistencia" e "historia".

El texto trata acerca de la _____
del teatro a lo largo de _____



Recuerda:

A partir de la postulación del tema textual, el lector ordena la información, ya que el tema se ubica en la cima de la estructura jerárquica del texto. El tema permite, entonces, comenzar a organizar jerárquicamente las informaciones del texto.



¡Hemos llegado al final de la primera fase!

Y para terminar lo mejor es detenerse en el camino recorrido, para recuperar todo lo trabajado.

Hemos visto los siguientes aspectos:

Lectura exploratoria:

- Relación del texto con los datos del contexto
- Relación de los propios conocimientos con el contenido del texto.
- Postulación del tema, para ello tuviste que analizar el título, los subtítulos, el ámbito o práctica social.

Lectura Analítica

Dilucidar el sentido de las palabras

El uso del diccionario

Para dilucidar el sentido de una palabra, más de una vez necesitarás recurrir al diccionario. Existen diversos tipos de diccionarios: de sinónimos, de antónimos, especializados, técnicos, etimológicos, enciclopédicos, etc.

Recuerda que cada palabra en el diccionario se llama entrada, justamente, porque es la entrada a un mundo de acepciones de las cuales no todas dan con el sentido de la palabra en el texto. Deberás elegir cuál es la más conveniente y reemplazarla, para comprobar si el sentido del enunciado no cambia. A esta operación cognitiva se la denomina: **dilucidar, explicar, esclarecer, interpretar el sentido de las palabras.**

El diccionario, llamado también “mata burros”, es muy útil no sólo para comprender el sentido, sino también para saber si una palabra es sustantivo verbo, adjetivo, adverbio, etc. puesto que en los buenos diccionarios aparece abreviada la naturaleza de esa palabra.

Los sustantivos, adjetivos, adverbios aparecen enunciados, pero los verbos, por ejemplo, debes llevarlos a su infinitivo (AR- ER-IR) para encontrarlos.

Te damos un ejemplo:

Lunar: 1 adj. Relativo a la luna. 2. *m.s.* Pequeña mancha en el rostro.

La abreviatura "adj." significa adjetivo. El número 2 significa la segunda acepción del término.

Lunático, ca: adj. y s. Que padece locura, no continua// SIN. maniático

La “S” significa: sustantivo. Las barras inclinadas indican que luego sigue un *sinónimo* (SIN.) por el cual podría ser reemplazado, según el cotexto y contexto de producción del texto en cuestión.

Recuperemos la información que habíamos aprendido con respecto a la etimología de “paratexto“

14 **Completa el siguiente enunciado:**

La palabra paratexto está compuesta del prefijo _____ y la palabra _____

La palabra texto posee una raíz de origen _____ y significa _____

Por este motivo es que las palabras poseen un significado y un sentido. Este sentido es el que le confiere el contexto de un texto o cotexto. De acuerdo con el contexto de producción, y el cotexto, es decir las palabras que la rodean, el término en cuestión adquirirá un sentido preciso.

Recordemos lo estudiado más arriba. Podemos diferenciar los discursos en razón de sus diversos propósitos comunicativos, en función de los cuales serán las temáticas que aborde, el tipo de destinatario al que apunte. Todo texto está inserto en un **ámbito, en una práctica**, que denominamos práctica social. Un discurso está siempre vinculado a una práctica social, por ejemplo: discurso jurídico, artístico, religioso. Se descubre mediante el relevamiento reflexivo del vocabulario, es decir palabras repetidas o de vocablos que se utilizan en una determinada práctica social. Por ejemplo: banco, alumno, escuela, libro, docente. Estas son palabras asociadas al ámbito o dominio educativo. Dichas relaciones colaboran en la comprensión del texto.

Dilucidar el sentido de los términos

Con los ejercicios que siguen pondrás en práctica: la búsqueda de los términos en el diccionario, las relaciones con las palabras del cotexto y la inferencia del sentido de dichos términos en los párrafos.

Como el texto de estudio está organizado en bloque o apartados subtítulos trabajaremos con cada uno de ellos según el grado de dificultad que presenten. Algunas consignas requerirán de una sola respuesta correcta, en otros ejercicios marcarás más de una respuesta correcta. Lee atentamente las consignas que preceden a estos grupos de ejercitaciones.

15

¿Cuál es el sentido más adecuado de las palabras destacadas en negrita? Marca con una cruz (X) una sola respuesta correcta.

a) "Los pueblos originarios desarrollan en sus rituales **una rica teatralidad** con expresivos elementos".

"Una rica teatralidad con expresivos elementos"

- Una sabrosa y abundante teatralidad
- Una desagradable pero abundante teatralidad
- Una variada y abundante teatralidad

b) "Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. ¿Quiénes serían los actores? Los **conjuntos de aficionados** ya existen y también aparecen los "cómicos de la legua", las compañías que recorren los caminos".

Conjuntos de aficionados

- Personas que realizan actividades por placer.
- Personas que realizan actividades por obligación.
- Personas que realizan actividades con fines lucrativos.

c) "Así, tenemos ya todos los elementos: el **mestizaje**, algún actor preso, la sala incendiada, el autor local, el público, y la historia sigue en las calles, en espacios cerrados o al aire libre, con actores profesionales o aficionados, en colegios y universidades, y con diferentes modalidades en el ancho territorio nacional".

Mestizaje

- Presencia de la mezcla española y extranjera
- Presencia de la mezcla española y criolla
- Presencia de la mezcla profesionales y aficionados

d) "Supone volver a los clásicos de Grecia y Roma, y las técnicas de actuación también **evocan** las actitudes de la estatuaría griega".

Evocan

- Olvidan
- Recuerdan
- Memorizan

e) "El estilo popular aparece en los sainetes gauchescos, con versos octosílabos, los mismos que usan los **payadores** que actúan en las zonas rurales y siguen a los ejércitos".

Los payadores son:

- Personajes tomados de la literatura gauchesca
- Personajes tomados de la literatura escandinava
- Personajes tomados de la literatura oriental

f) "Por otra parte, el exiliado Juan Bautista Alberdi publica en Montevideo en 1839 la crónica dramática *La Revolución de Mayo*, un teatro político que exalta la libertad, y en Valparaíso en 1841 su **mordaz sátira** *El gigante Amapolas*".

Mordaz sátira significa:

- Sátira jocosa
- Sátira dramática
- Sátira hiriente

g) "En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de **turbulencias**, luchas civiles, invasiones extranjeras".

Turbulencias

- Calma y sosiego
- Revoluciones y revueltas
- Estridencias y voceríos

h) "Después de 1852, se produce la **dispersión** de los actores locales y algunos trabajan en provincias".

Dispersión

- Agrupación de personas
- Desparramo de personas
- Concentración de personas.

i) "Las compañías de títeres y muñecos actúan en Buenos Aires y en giras, y los **grupos filodramáticos** se presentan en salas de teatro y salones de sociedades, gremios, etc".

Los grupos filodramáticos:

- Grupos opositores del teatro
- Grupos amantes del teatro
- Grupos políticos del teatro.

j) "En las obras, el **estilo neoclásico** es el modelo europeo de moda y lo adoptan los autores cultos, con **versos endecasílabos**. Supone volver a los clásicos de Grecia y Roma, y las técnicas de actuación también evocan las actitudes de la estatuaria griega. El estilo popular aparece en los sainetes gauchescos, con **versos octosílabos**, los mismos que **usan los payadores que actúan en las zonas rurales y siguen a los ejércitos**. En las funciones teatrales, la obra principal de tres a cinco actos se acompaña con un sainete o fin de fiesta, y la música juega importante rol".

"El estilo neoclásico" es:

- Un movimiento político y jurídico.
- Un movimiento cultural y literario.
- Un movimiento social revolucionario independentista

Versos endecasílabos significa

- Versos de 8 sílabas
- Versos de 10 sílabas
- Versos de 11 sílabas.

Versos octosílabos significa:

- Versos de 10 sílabas
- Versos de 8 sílabas
- Versos de 11 sílabas.

Los payadores, personajes característicos de lo gauchesco, eran:

- Violinistas y versificadores
- Guitarristas y versificadores
- Bateristas y versificadores

Trabajemos ahora en estos párrafos con el pensamiento inferencial

16

En los ejercicios que siguen marca con una cruz (X) las opciones correctas hasta que cambie la ejercitación

a) *"Antes de la Revolución de Mayo de 1810 ya existen expresiones dramáticas en este territorio que hoy llamamos República Argentina. Los pueblos originarios desarrollan en sus rituales una rica teatralidad con expresivos elementos. Movimiento, voz, música, los tres componentes básicos unidos en el drama o lo cómico, más la pintura corporal, las máscaras, los trajes, los objetos, los muñecos, la iluminación con fogatas o con la luz del sol en todas sus variaciones, en un espacio especialmente consagrado, son los integrantes de aquellos teatros sagrados. En todas las culturas, las teatralidades posteriores derivan de los primeros rituales". De este párrafo se infiere que:*

- Las expresiones teatrales dramáticas o cómicas, en el territorio argentino, nacen unidas a las expresiones religiosas de los pueblos originarios.
- No solo los pueblos americanos se conectaban con lo sagrado mediante recursos expresivos de toda índole, sino que la mayoría de las culturas lo hicieron
- La analogía entre los rituales sagrados y las expresiones teatrales consistieron en el uso de elementos expresivos.
- En síntesis, en algunas culturas las expresiones teatrales estuvieron relacionadas con el deseo de los hombres de conectarse con lo divino

Entre las opciones correctas, elige el enunciado más abarcador que resuma el contenido del párrafo y transcribelo.

b) *"En América esa línea se corta; el teatro occidental dominante llega con los conquistadores europeos, pero se mezcla con las teatralidades existentes. En las misiones jesuíticas los cantos y danzas indígenas, los arcos de flores y los paisajes con plantas y animales, se usan para las representaciones evangelizadoras".*

De este párrafo se infiere que:

- Los colonizadores irrumpieron en las vidas naturales de los pueblos americanos.
- Los evangelizadores respetaron las creencias religiosas de los pueblos originarios.
- Los ritos originarios y las expresiones dramáticas estuvieron al servicio de la conversión religiosa de los nativos, a partir de la llegada de los españoles.

Entre las opciones correctas, elige el enunciado más abarcador que resuma el contenido del párrafo y transcribelo.

c) "En las ciudades en el siglo XVIII, se hacen funciones teatrales en colegios y universidades, y se representan comedias, tragedias o entremeses en las fiestas que celebran acontecimientos de la familia real española, fechas religiosas, sucesos del lugar. Así, la ciudad de Santa Fe tiene el privilegio de contar con "la primera obra teatral argentina", la Loa de Antonio Fuentes del Arco de 1717, que agradece al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. ¿Quiénes serían los actores? Los conjuntos de aficionados ya existen y también aparecen los "cómicos de la legua", las compañías que recorren los caminos."

De este párrafo se infiere que:

- Durante el siglo XVIII las obras teatrales estaban al servicio de la conmemoración de fechas religiosas, sucesos destacados del lugar o acontecimientos de la familia real española.
- Las expresiones teatrales estaban representadas por aficionados.
- Existían algunas compañías teatrales profesionales

d) "En Buenos Aires, el teatro callejero se hace a lo grande: en 1747 para la coronación de Fernando VI, sale una marcha burlesca con 400 hombres acompañando un carro con un grupo de fingidos niños –todos barbudos–, que tocan música y cantan, y además se oye un órgano de gatos que aúllan, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos; "esto hacía más sainetos a la jocosa diversión". Hay una primera sala en 1757 que no perdura, donde se presenta ópera con marionetas y el primer "volatinero", un valenciano que anuncia acrobacias, bailes y otras pruebas. Y otra sala en 1783, el Teatro de la Ranchería, incendiada en 1792, donde el autor local Manuel de Lavardén estrena su tragedia Siripo. En la compañía de actores se mezclan criollos y españoles, y en la orquesta, hay "esclavos músicos", negros o mulatos".

"En Buenos Aires, el teatro callejero **se hace a lo grande**"... significa que:

- En el teatro callejero tienen participación solo los adultos.
- Se hace un gran despliegue de hombres y recursos.
- El teatro callejero era insignificante.
- El teatro callejero sale con una marcha burlesca de 400 hombres

e) "...marcha burlesca con 400 hombres acompañando un **carro con un grupo de fingidos niños** –todos barbudos–, que tocan música y cantan, y además se oye un órgano de gatos que aúllan, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos; "esto hacía más sainetos a la **jocosa diversión**"

De este párrafo se infiere que:

- La situación burlesca y jocosa consistía en la imitación que los hombres hacían de los animales tocando instrumentos musicales.
- La situación jocosa y divertida era una consecuencia de la exageración de las escenas.
- La jocosidad era el espíritu del sainete.

f) "Así, tenemos ya todos los elementos: el mestizaje, algún actor preso, la sala incendiada, el autor local, el público, y la historia sigue en las calles, en espacios cerrados o al aire libre, con actores profesionales o aficionados, en colegios y universidades, y con diferentes modalidades en el ancho territorio nacional".

De este párrafo final se infiere que en el ancho territorio nacional:

- La expresión teatral era una realidad y adoptaba diversas modalidades.
- La expresión teatral se abandona definitivamente a causa de las desventuras políticas
- Se contaba con todos los recursos y elementos humanos para que las representaciones fueran una realidad.

De las opciones correctas transcribe la información más apropiada para cerrar este apartado del texto.

g) Analicemos el apartado “EL TEATRO DESPUÉS DE LA REVOLUCIÓN DE MAYO”. Marca con una cruz (X) las opciones correctas

“Después de la Revolución del 25 de Mayo de 1810 en Buenos Aires, la sala del Coliseo se reabre en noviembre, y a partir de allí una compañía de actores trabaja en forma continuada, con autores locales y europeos. Pero el primer festejo patrio, por el triunfo sobre los españoles en la batalla de Suipacha, se hace con una función de volatineros en la Plaza de Toros del Retiro. Y desde 1813 las “fiestas mayas” celebran el 25 de mayo con teatralidades en plazas y calles, en el Coliseo y en el Cabildo, que coexisten con las expresiones afro-argentinas como el candombe. En provincias, para los festejos patrios también se representan tragedias o comedias por aficionados, en tablados o teatros improvisados. Las comunidades indígenas continúan con sus rituales dramáticos puros o mestizados según las regiones. Vemos así la pluralidad de manifestaciones que se dan históricamente en la escena argentina”.

De este párrafo se infiere que:

- Desaparece el teatro definitivamente del territorio nacional después de la revolución de Mayo
- Se respiran aires de libertad para la representación teatral después de la revolución de Mayo
- Prolifera una pluralidad de manifestaciones teatrales en la escena argentina después de la revolución.

h) *“Después de 1830 se impone el romanticismo, el modelo francés que proclama la libertad del creador. El gran actor romántico es Juan Casacuberta, consagrado en 1831 en Buenos Aires, que trabaja en Córdoba en 1840, se une al ejército unitario y en 1841 se refugia en Chile, donde muere en 1849, a los 50 años.*

*Por otra parte, el exiliado Juan Bautista Alberdi publica en Montevideo en 1839 la crónica dramática La Revolución de Mayo, un teatro político que exalta la libertad, y en Valparaíso en 1841 su mordaz sátira **El gigante Amapolas**.*

En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras”.

De este párrafo se infiere que:

Las expresiones teatrales entre 1830 y 1850 en el territorio nacional estuvieron marcadas por:

- La revolución de Mayo.
- El espíritu del gaucho.
- Las pasiones, turbulencias políticas, luchas civiles e invasiones extranjeras.

Analicemos ahora el apartado “LOS ACTORES LOCALES SE DISPERSAN” Marca con una cruz las opciones correctas

a) *“Después de 1852, se produce la dispersión de los actores locales y algunos trabajan en provincias. En 1853, cuando la Legislatura autoriza la entrada de inmigrantes, también llegan las compañías de teatro españolas, italianas y francesas. Allí estrenan los autores locales, y desde 1877 las primeras dramaturgas. Los autores de provincias estrenan con las compañías en gira y los grupos locales.*

Además vienen compañías de circo del exterior y en 1860 en un baldío porteño comienza el Circo Flor América del payaso Sebastian Suárez, origen de los Rivero, dinastía circense que se extiende un siglo. Las compañías de títeres y muñecos actúan en Buenos Aires y en giras, y los grupos filodramáticos se presentan en salas de teatro y salones de sociedades, gremios, etc.

En 1869 se autoriza en carnaval el primer corso para máscaras y comparsas en Buenos Aires, y continúan los bailes de máscaras en los teatros y en casas particulares”

¿Cuáles son las consecuencias para los actores locales después de la caída del gobierno rosista?

- Dispersión de actores locales de Buenos Aires
- Los actores trabajan en las provincias.
- En 1853 se autoriza la llegada de inmigrantes.

¿Cuáles son las consecuencias que trae para el teatro el ingreso de inmigrantes?

- Llegada de compañías españolas, italianas y francesas.
- Llegada de compañías circenses extranjeras.
- Impulso del género circense en Buenos Aires.

Apartado: SIGLO XX: LA ÉPOCA DE ORO

Relee el texto y marca con una cruz las opciones correctas que correspondan a este apartado.

- Se inicia la multiplicación de las compañías nacionales.
- El teatro nacional y los autores nacionales ganan espacio con respecto a los elencos conformados por artistas extranjeros
- Se presentan todos los géneros, sainete, comedia, drama, revista, varieté, y comedia musical desde 1926.
- Los actores criollos abandonaron las representaciones en el interior de las provincias.
- El teatro decae totalmente frente a la aparición del cine.
- Desde 1913 la Municipalidad apoya el Teatro Infantil Lavardén, denominado Instituto Vocacional de Arte Infantil desde 1956.
- A partir de 1920 y de Camila Quiroga, los artistas nacionales recorren Latinoamérica, EEUU y Europa.
- Las compañías extranjeras prevalecieron frente al teatro nacional.
- A partir de 1910 y hasta 1919 se fundan las instituciones de Argentores, de Empresarios teatrales y la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales y la Sociedad Argentina de Actores.

Las modalidades

El hombre desde siempre ha necesitado comunicar algo de distintos modos: explicar, describir, argumentar, dar instrucciones, narrar. Estas intenciones remiten a modalidades universales, es decir, necesidades que los seres humanos poseen históricamente, en su vida de relación. Los textos representan la materialización de un discurso y por eso nos permiten reconocer cómo el productor del texto considera determinado tema. Los discursos, según comentamos anteriormente, están asociados a las prácticas sociales: discurso jurídico, artístico, político, científico, etc. Reconocer palabras en los textos que lo vinculan a un discurso determinado nos es útil para comprender en qué ámbito o dominio debemos ubicarnos. Estos diversos discursos han ido consolidando géneros discursivos que responden por una parte, a las necesidades de comunicación que plantean esas prácticas sociales y, por otra, a las necesidades lingüísticas que plantea cada género y a su consolidación a través del tiempo. En tal sentido, podemos afirmar que aprendemos a interpretar textos pertenecientes a un determinado discurso social, organizados según una modalidad discursiva, un género y formateados en un tipo de soporte.

a) Ejemplos de discursos sociales: literario, periodístico, jurídico, histórico.

b) Ejemplos de modalidades discursivas: narración, descripción, explicación, argumentación.

c) Ejemplos de géneros discursivos relacionados con el discurso: cuento, novela, poesía, texto dramático, mito, leyenda, epopeya (discurso literario); editorial, reportaje, noticia, crónicas (discurso periodístico); ley, decreto, sentencia (discurso jurídico).

d) Ejemplos de soporte o formato: libro, fascículo, página web, tabloide, película, video.

En nuestro cuadernillo encontramos ensayos, artículos de revistas y textos teóricos en donde predominan las modalidades explicativa y argumentativa. Si bien se puede determinar **la modalidad predominante**, no hay textos puros. El lector, por medio de su análisis, debe decidir cuál es esa modalidad predominante o descubrir ejes que evidencian diversos propósitos o intencionalidades autorales que suelen responder a la pregunta: para qué fue escrito este texto, cómo lo estudiamos en su relación con el contexto de producción.

Los géneros poseen características que los relacionan con una modalidad determinada, sin embargo en un texto explicativo podemos encontrar las llamadas secuencias descriptivas o incluso argumentativas o viceversa; en un texto de modalidad argumentativa podemos encontrar secuencias explicativas que pueden estar representadas por un párrafo o más. Conocer las modalidades, sus propósitos y sus características ayuda al estudiante a comprender su contenido y a saber qué esperar del texto en cuestión y, en consecuencia, qué buscar en él.

Modalidad	Propósito	Características de los géneros al servicio de la modalidad
Explicativa	El objetivo de la <i>explicación</i> es procurar, dar a conocer, desarrollar y 'hacer comprender' una problemática.	La caracterización más común es la relación de causalidad/consecuencia; en los segmentos en que se desarrollen los antecedentes, en estos casos también pueden articularse relaciones de secuenciamiento temporal, motivaciones o causales del problema; las relaciones de comparación, si se contrastan fenómenos, objetos o conceptos; si en la explicación se tipifican o clasifican fenómenos u objetos es factible también encontrar relaciones de inclusión; pueden también encontrarse relaciones de cambio de fuerza argumentativa, si en el texto se incluyen secuencias de este tenor.
Descriptiva	Caracterizar un objeto o persona.	Cualidades de objetos, personas o procesos Punto de vista: desde dónde se lo describe Metáforas Comparaciones Secuencias descriptivas pueden ser parte de textos en los que predominen otras modalidades.
Narrativa	Contar hechos y acciones en un tiempo y un espacio determinado. Para que exista una narración debe comprobarse que las acciones generen un cambio de estado.	Se enuncian las acciones o núcleos narrativos que ordenan la historia. Las informaciones complementarias suelen adoptar la forma de secuencias descriptivas, explicativas, evaluativas del narrador, argumentativas. Pueden haber segmentos narrativos (párrafos o bloques de contenido) formando parte de otras modalidades.
Argumentativa	Convencer a un lector acerca de una opinión o tesis mediante argumentos, es decir, razonamientos que buscan la validez de la hipótesis. Apelan al razonamiento o al sentimiento.	En el caso de la argumentación, el trabajo del lector debe ser muy minucioso, por cuanto el desarrollo de argumentos y contraargumentos puede realizarse en un mismo enunciado, a partir de la utilización de los conectores de fuerza argumentativa (por ej: <i>El problema consiste en..... pero.....; Algunos sostienen que..... sin embargo creemos.....</i>) y no necesariamente en enunciados y párrafos separados. Por lo tanto los momentos que constituyen la secuencia argumentativa no representan necesariamente párrafos –ni siquiera enunciados- diferentes, pero sí bloques distintos (entendiendo, como lo hacemos aquí, el bloque informativo como una unidad semántico-discursiva). Por otra parte, el orden de la exposición (nivel de superficie) no siempre 'respetar' la organización de la secuencia lógica del esquema canónico; en estos casos el lector debe reordenarla. Secuencias argumentativas pueden ser parte de textos en los que predominen otras modalidades ya sea explicativa, narrativa o descriptiva.

De acuerdo con este saber se puede representar la información según el plan textual que el texto original demande.

a) Cuando se trata de recuperar la información nuclear de un texto podemos producir: **resúmenes** que son apropiados cuando el texto analiza un suceso y lo explica, indicando las causas y consecuencias.

b) Cuando se trata de producir una síntesis textual podemos utilizar los siguientes organizadores gráficos: los **cuadros comparativos** sirven para representar comparaciones o contrastaciones entre elementos, fenómenos, conceptos; los **sinópticos** son útiles para hacer visible relaciones de inclusión (incluyente / incluido) entre elementos, fenómenos, conceptos; los **ejes cronológicos** son apropiados para dar cuenta del secuenciamiento temporal.

Organización de la información en el texto

Es muy útil además conocer su forma organizacional preferente, que por lo general presenta tres **categorías canónicas**:

- **Introducción:** En donde generalmente se presenta el tema de estudio, se define el problema, se plantean los objetivos.
- **Desarrollo:** Se agrega nueva información y se expande el tema planteado.
- **Conclusión:** Se exponen consecuencias sobre lo tratado, se resume, se revé la información. No aparece nueva información.

Las marcas lingüísticas que pueden introducir dichas categorías podrían ser las siguientes:

En la introducción: Para comenzar...; el tema a tratar; nos referiremos a; en este primer acercamiento al tema; primeramente el tema de estudio a tratar, nos centraremos en.....;

En el desarrollo: A continuación; como lo expresamos en la introducción; seguidamente; después de haber presentado el tema...

En la conclusión: Para finalizar, finalmente, para concluir, retomando lo dicho en el desarrollo.

Ya has abordado el sentido de los términos. Los has comprendido en su contexto. Vamos ahora a ver cómo se organiza la información. Esta es una tarea de análisis.

Para comprender cómo se organiza la información deberás, primeramente reconocer la organización del texto y para ello, en primer lugar, deberás conocer **el párrafo**.



Párrafos

Un texto está compuesto por **párrafos**. Un párrafo se reconoce porque comienza con mayúscula y termina en un **punto y aparte**. En general, un párrafo desarrolla un aspecto del tema. Esto permite que la información avance aportando nuevas informaciones al tema del texto. Cuando una información abarca más de dos párrafos se trata de un **bloque de información** o **bloque temático**.

19

a) Menciona cuántos apartados o bloques temáticos tiene este texto

Este texto tiene _____ apartados

b) Numera los párrafos con números consecutivos hasta el final y completa:

Este texto tiene _____ párrafos

c) Identifica las categorías canónicas en el texto e indica los párrafos que abarca cada una:

- Introducción: Párrafo _____ al párrafo _____

- Desarrollo: Párrafo _____ al párrafo _____

- Conclusión: Párrafos _____

Para practicar con el desarrollo del texto trabajaremos con algunos de los últimos apartados.



Como habrás notado el tejido de este texto va narrando hechos y circunstancias por las que ha pasado el teatro argentino en estos doscientos años. Para ello la autora utiliza relaciones de causa y consecuencia que dan por resultado que el tema del texto avance con la incorporación de informaciones nuevas.

Los últimos bloques o apartados subtítulos los trabajaremos en forma de cuadros que den cuenta de esa información relevante. A estos textos los denominamos explicativos con predominio de secuencias narrativas.

Completa las celdas con los datos obtenidos de la lectura del apartado: “Crisis y cambios”

Época histórico-política	Causas- Consecuencias	Personajes relevantes
1930	<p>¿Qué ocurre por esa época? (causa)</p> <p>-----</p> <p>¿Con quién debe competir el teatro?(causa)</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	
1930 a 1955	<p>¿Qué ocurre con el teatro durante ese período? (consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>¿Qué actividades desarrollan los actores por esa época. Por dónde circulan?</p> <p>-----</p>	
1930 a 1940	<p>¿Qué ocurre con el teatro durante ese período con respecto a la modalidad del espectáculo teatral? (consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>Explica la finalidad</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	
1930-1967	<p>¿Qué nueva modalidad adopta el teatro en ese período?(consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	
1914-45	<p>¿Qué ocurre en Europa en esa época?(causa)</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>¿Qué consecuencias trae para la Argentina a nivel actoral? (consecuencias)</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	
Desde la década de 1950	<p>¿Qué ocurre con los teatros independientes? (causas)</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>¿Qué técnicas teatrales se desarrollan? (consecuencias)</p> <p>-----</p> <p>-----</p>	<p>¿Qué personalidad importante menciona el texto en esta década?</p> <p>-----</p> <p>-----</p> <p>-----</p>

¿Qué instituciones se fundan y desarrollan en los siguientes períodos?

1924	
1936	
1944	
1951- marzo 1956	
1965	
1967	

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Época histórico-política	Causas - Consecuencias	Personajes relevantes
1950	<p>¿Con quién compite el teatro en este período? (causa)</p> <p>-----</p> <p>¿Cuál es la consecuencia para el teatro y los actores? (consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>¿Qué modalidad de teatro desaparece? (consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>¿Cuáles son las nuevas denominaciones que adquiere el teatro? (consecuencia)</p> <p>-----</p>	
A partir de 1960 en adelante	<p>¿Por esa época, qué autores y textos europeos son reelaborados?</p> <p>-----</p> <p>¿Qué otras novedades inciden en las técnicas de actuación y dirección?</p> <p>-----</p>	
1976	<p>¿Cuál es la causa del exilio de actores y directores? (causa)</p> <p>-----</p> <p>¿Qué ocurre con actores y directores en el exterior? (Consecuencia)</p> <p>-----</p> <p>¿Qué ocurre en Buenos Aires por esos años con respecto al teatro? (Consecuencia)</p> <p>-----</p>	

1997 1999	<p>¿Quiénes aportan subsidios para el desarrollo del teatro durante esos años?</p> <p>-----</p> <p>¿Qué consecuencias traen esos aportes? (consecuencias)</p> <p>-----</p> <p>¿Qué modalidad adoptan los artistas circenses? (consecuencias)</p> <p>-----</p>	
----------------------------	---	--

23

TEATRO EN EL SIGLO XXI

Para concluir el análisis del texto Siebel, responde a las siguientes preguntas

¿Qué géneros teatrales persisten en el siglo XXI?

¿Cuál es la conclusión de la autora con respecto al arte teatral?

El análisis de este texto a partir de los cuadros nos ha permitido, por una parte, visualizar el modo o manera especial en que la autora ha organizado el contenido de su texto, es decir, Siebel ha utilizado secuencias narrativas para explicar la permanencia del teatro a lo largo del tiempo.

Por otra parte, hemos observado que en el texto de la autora prevalecen fechas, narraciones y explicaciones de hechos referidos al teatro argentino relacionados con las causas de momentos históricos y las consecuencias que tuvieron esos momentos para el espectáculo teatral.

El modo en que cada autor organiza su discurso responde a las modalidades textuales. Dichas modalidades dependerán de la intención e interés del productor del texto.

El texto presentado es explicativo con predominio de secuencias narrativas porque explica la historia del teatro argentino a lo largo de doscientos años, es decir, el relato de hechos reales, no imaginarios. Su intención no es entretener como lo hace el cuento, sino informarnos sobre hechos sucedidos acerca del teatro.

En este tipo de textos es muy importante la **ordenación temporal de los hechos y las relaciones de causa-consecuencia** que se establecen entre los hechos narrados.

Escribe con tus palabras el tema del texto y su organización textual. Completa la línea de puntos.

Este texto se refiere a _____

Consta de _____

apartados que explican _____

del teatro argentino a través de _____

Además en cada uno de los apartados o bloques que le siguen a la introducción se puede reconocer nuevamente una _____

y un _____, pero no siempre está presente una _____

_____.



Recuerda

Saber qué es esperable de una introducción es muy útil a la hora de organizar la representación del texto y su escritura.

Análisis de los párrafos y su función

Abordemos ahora las informaciones de los párrafos, en relación con el tema del texto.

Este ejercicio es fundamental para la posterior tarea de jerarquización, organización y representación de la información.

Vamos ahora hacia el interior del texto de modo que podamos descubrir la información contenida en cada párrafo, la información nueva que cada uno aporta al tema y la función que cumple cada uno de ellos con respecto al tema.

Las **funciones** a las que nos referimos son las que cumplen cada párrafo con respecto al eje temático articulador. Pueden ser las siguientes: descripción de un fenómeno; evolución histórica del mismo; planteamiento de un problema, antecedentes del mismo, su ubicación temporal espacial; causas que generan un problema o fenómeno; propone alternativas de solución, consecuencias; teorías o autores que se ocupan del tema; explicación de causas; refutación de un punto de vista; opinión del autor, tesis, argumentos. Muchas veces varios párrafos corresponden a una misma función.

Además cada texto posee un eje temático que articula los distintos párrafos. Cada texto tendrá su propio eje temático articulador. Debemos conocerlo, pero no estudiaremos su formulación.



Eje temático articulador

El eje temático articulador es una suerte de hilo conductor del texto que permite que la información se organice alrededor de una temática, se produzca la coherencia textual y avance la información. Cada párrafo contiene una información, un aspecto del tema y cumple una función. Te ofrecemos a continuación a modo de ejemplo el análisis de uno de los apartados del texto.

Apartado: El Teatro después de la Revolución de Mayo
Coloca el tema del texto N°1:

En la primera columna se coloca el N° de párrafo. En la segunda columna te debes preguntar de qué trata el párrafo y escribir la información nuclear que el párrafo aporta al tema. En la tercera columna escribe la función que cumple el párrafo con respecto al tema. Cuando veas los puntos suspensivos deberás completar con la función del párrafo. Los N° de párrafos corresponden a los N° de párrafos en el texto.

Párrafo	Información que aporta	Función
9	Después del 25 de mayo de 1810, existen en la escena argentina una pluralidad de representaciones.	Presentación del tema
10	El estilo neoclásico es el modelo que adoptan los autores cultos, con versos endecasílabos. Las técnicas de actuación también evocan las actitudes de la estatuaria griega. El estilo popular aparece en los sainetes gauchescos, con versos octosílabos. En las funciones teatrales, los sainetes y la música juega importante rol.	Explicación y descripción de los estilos en el escenario argentino de 1810.
11	Los actores renombrados de esas épocas son Trinidad Guevara y Luis Ambrosio Morante.	Descripción de los actores famosos de la escena argentina en 1810.
12	Después de 1830 se impone el romanticismo. El actor más famoso se llamó Casacuberta.	Explicación y descripción de la escena argentina y actores famosos después de 1830.
13	Comienza la escritura teatral combativa con Alberdi desde Uruguay, y luego desde Chile con el Gigante amapolas.	Descripción de la función social del teatro representado en Alberdi.
14	En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras.	_____ y valoración de la autora.



Explicación

Si vuelves a leer el cuadro de análisis notarás que los párrafos del texto 9,10,11,12,13,14 conforman un bloque de contenido, ya que tienen en común la época en que se desarrollan los hechos. Y además, comparten la misma función de explicación y descripción del tema.



Recuerda

El párrafo es la unidad gráfica visual, mientras que el bloque es una unidad de contenido. Un párrafo puede representar un bloque.

26

Te proponemos ejercitar ahora con el apartado que sigue. Completa los casilleros en blanco. Seguiremos con la numeración otorgada a los párrafos en el cuadro de análisis ejemplificador.

LOS ACTORES LOCALES SE DISPERSAN

15. "Después de 1852, se produce la dispersión de los actores locales y algunos trabajan en provincias. En 1853, cuando la Legislatura autoriza la entrada de inmigrantes, también llegan las compañías de teatro españolas, italianas y francesas. Allí estrenan los autores locales, y desde 1877 las primeras dramaturgas. Los autores de provincias estrenan con las compañías en gira y los grupos locales."

16. "Además vienen compañías de circo del exterior y en 1860 en un baldío porteño comienza el Circo Flor América del payaso Sebastián Suárez, origen de los Rivero, dinastía circense que se extiende un siglo. Las compañías de títeres y muñecos actúan en Buenos Aires y en giras, y los grupos filodramáticos se presentan en salas de teatro y salones de sociedades, gremios, etc."

17. "En 1869 se autoriza en carnaval el primer corso para máscaras y comparsas en Buenos Aires, y continúan los bailes de máscaras en los teatros y en casas particulares."

Párrafo	Información que aporta al tema	Función que cumple con respecto al tema
15		Descripción de la situación teatral después de 1852
16		
17		

Según habrás observado el texto sigue un hilo conductor que está representado por un eje temporal que transcurre desde las primeras manifestaciones teatrales hasta nuestros días. Este apartado con el título de Los actores se dispersan conforman un bloque de contenido que describen y explica los acontecimientos más relevantes después de 1852.

Representación de la información: Resumen



Recuerda

Resumir es un ejercicio reflexivo en el que está involucrado un conjunto de estrategias cognitivas y textuales. Para lograrlo se requiere una comprensión correcta del texto y además un proceso de reescritura, es decir, de creación de un nuevo texto. Este nuevo texto debe respetar el contenido informacional del texto de origen y su metalenguaje particular, es decir los términos particulares del tema en cuestión. Volveremos sobre este contenido más adelante.

27

Escribe el resumen de los apartados analizados en los cuadros anteriores. Recupera las informaciones de la segunda columna que aporta la información y conéctala coherentemente. Para ello ten en cuenta:

- Excluir las ejemplificaciones, reformulaciones, citas, descripciones.
- Relacionar las informaciones utilizando conectores.
- Armar los bloques de contenido, es decir cuando dos o más párrafos se refieren al mismo tema.
- Utilizar los términos aprendidos en el texto.



¡Hemos llegado al final de la segunda fase!

Los pasos que has realizado son:

- Dilucidar el sentido de determinadas expresiones en su contexto.
- Numerar párrafos y analizar párrafos en el texto.
- Establecer las principales relaciones que organizan el desarrollo de las informaciones en el texto.
- Armar bloques de información.
- Representar la información textual en un nuevo texto.

De esta fase, nos queda por abordar el TÓPICO. El mismo será trabajado en la fase analítica del texto 2.

¡Felicidades! Continuemos.

El Nosotros Infinito

Creación colectiva y dramaturgia de grupo

Cipriano Argüello Pitt / Desde Córdoba



Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. Es casi una obviedad decir que sin otro no hay teatro posible. La conformación de lo grupal se vuelve, entonces, condición para la producción teatral. Cada producción funda un modelo colectivo de trabajo, un estilo, una forma de confrontar y de enfrentarse a la mirada de otros.

La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un “teatro integral” como “teatristas”. Esta concepción del teatro no es sólo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son, también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramáticas. El desarrollo de actividades interdisciplinarias a partir de finales de la década del sesenta y en particular con las repercusiones del mayo francés, hizo que la idea de autoridad se viera al menos discutida y la división de roles re-pensada. La creación colectiva de los setenta, básicamente, planteó un fuerte cuestionamiento político a un modelo del teatro moderno, a la alta especialización, a la división de roles pero sobre todo a la idea de autor y director. Surge de esta manera la sustitución de la individualidad por un “nosotros”; un colectivo que reemplazaba la figura del autor y el director.

El “nosotros” plantea un modelo donde no sólo es la metodología de creación lo que se pone en juego, sino también las temáticas y la inserción del trabajo teatral en la trama social. En la creación colectiva de los setenta hay voluntad de intervención política. Lo colectivo es una marca de una construcción donde se integra al otro, un modelo utópico de creación conjunta donde la idea de un mundo mejor parece ser posible.

Terminando el primer decenio del siglo XXI, la creación colectiva sigue teniendo su impronta en las prácticas contemporáneas. Quizás lo que se desactivó fue la fuerte intención política, pero aún existen marcas que se repiten, que se relacionan con el modelo de producción y con la formación de actores. Algunas características que rastrea Gabriela Halac (2006) de la creación colectiva de los

setenta parecieran hoy, de alguna manera, repetirse en la creación de dramaturgias grupales: rupturas con el modo hegemónico de actuación, trabajos que se basan principalmente en improvisaciones, mínimos recursos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo. Si bien el cambio no es sustancial en algunos aspectos de la metodología, sí se modifica el tipo de operatorias.

Las dramaturgias grupales pos-noventa reconocen de alguna manera una autoría, o al menos se constituyen en un autor colectivo; la revalorización de la dramaturgia y específicamente de los procedimientos, permite que la democratización en la construcción de sentido se presente como factible entre los miembros de una compañía.

Los procedimientos que se abordan colectivamente también se pueden rastrear en el trabajo individual, pero la puesta en común hace que el desarrollo de una trama se vea intervenida por el otro, con lo cual la multiplicidad es un procedimiento básico de construcción. La escena en el trabajo colectivo adquiere mayor relevancia, siendo ésta la que toma importancia y predominancia sobre los procedimientos.

EL GRUPO

Pareciera hoy que la conformación de grupos estables es casi imposible. Las condiciones de trabajo se han vuelto hostiles. La idea de un colectivo que perdure en el tiempo, que rastree conjuntamente un tipo de trabajo, una búsqueda estética particular y una dinámica de trabajo que los identifica y los diferencia, parece una utopía. Las exigencias de una profesionalización del trabajo en el teatro latinoamericano da como resultado que los colectivos se conformen en función de proyectos específicos. Los actores, técnicos, directores, etcétera, se ven obligados a participar de varios proyectos simultáneamente para poder subsistir. Algunos colectivos teatrales que perduran superponen producciones y otro tipo de tareas generalmente vinculadas a la docencia para lograr un salario mínimo. Lo que resulta de todo esto es una cartografía teatral argentina donde cada vez son menos los grupos que se pueden identificar con una trayectoria sostenida.

En la revista Picadero N° 13 Edith Sher hace una exhaustiva recorrida por los grupos teatrales en “Producir en grupo en la Argentina” (2005) y el problema de la subsistencia económica es señalada por la mayoría de los grupos entrevistados como un problema que se resuelve a partir del desarrollo de actividades complementarias y paralelas a la producción de obras teatrales. La definición de lo económico resulta crucial para entender algunos aspectos que tienen que ver con la ruptura o discontinuidad de los grupos. Si bien éste no es sólo el aspecto que determina la continuidad, resultaría ingenuo pensar que una profesionalización de la actividad se encuentre disociada del desarrollo económico de la misma.

El cambio de denominación de grupo estable a un elenco no necesariamente excluye la idea de colectivo y tampoco abandona metodologías de creación grupal. Tiende a leerse en el concierto de la producción que se va perdiendo “lo colectivo”, sin embargo sigue siendo un espacio no sólo de resistencia sino un modo de operar. Quizás en estos elencos se reproducen las mismas prácticas sin intervenir por ello un deseo de perdurabilidad y fidelidad de los grupos de personas. Lo que se vivía de manera traumática en la década del 80 al disolverse un grupo es hoy una situación natural. Conformarse y disolverse es una dinámica cotidiana de esta manera que las afinidades electivas se vayan puliendo y combinando. Suponemos que aún parte de la enseñanza del teatro (por suerte) transmite el modelo colectivo, lo fomenta, pero que los sistemas de producción y de legitimación los obstaculiza.

LENGUAJE COLECTIVO

Generalmente luego de una producción surge la necesidad de nominar, de dar identidad al grupo, paradójicamente una singularidad de lo colectivo. La nominación suele ser parte de esta necesidad de diferenciarse de otro/s y dan cuenta del sentido del trabajo grupal. Cuando se indaga en el porqué de los nombres las respuestas suelen ser ingeniosas y fundantes de los motivos que los aglutina. Nombrar tiene que ver con la configuración de un territorio simbólico común que genera identidad y pertenencia. El nombre es además el modo en el que van a reconocer al grupo socialmente, el sello, la marca de agua, el significado de toda la materia significante que sean capaces de generar.

En mi propia experiencia aparecen al menos tres perspectivas para pensar el grupo:

- El grupo que posibilita el trabajo fomenta y genera un lenguaje, una estética particular que se desarrolla como proceso (por esto para hablar de un lenguaje de grupo necesitamos perspectiva de varias obras), y la dinámica propia, que determina lo posible.
- La segunda perspectiva es cuando el grupo se vive como límite, en la medida que se repite, que aprende una forma de producción y por consiguiente se lo vive como una constricción.
- Y la tercera, la ausencia de grupo que suele ser un problema ya que pareciera ser, entonces, que sin la complicidad del otro es imposible tener existencia en el medio.

Finalmente el grupo, elenco o colectivo de trabajo, dota de identidad y de sentido a lo que se hace.

Hay grupos que perduran y que resultan sumamente importantes en la identidad del teatro local por la labor que han desarrollado en el tiempo, pienso en Los Delincuentes dirigidos por Paco Giménez, o en Cirulaxia, por sólo mencionar dos en mi ciudad, pero conozco a otros y la pregunta es siempre la misma: ¿cómo hacen para perdurar en el tiempo? ¿Cuáles son los objetivos y el deseo que hacen que estén juntos luego de tantos años?, algunos hace más de veinte años trabajando juntos, indagando colectivamente, y lo que se aprecia es que la actividad grupal es un proceso que no es posible de definir más allá de la descripción de su trayecto y los sucesos representativos vividos en el seno de ese grupo.

Frente a la necesidad de abordar diversos proyectos aparecen diferentes estrategias que incluyen a los otros y a las diferencias, la horizontalidad y la coordinación de situaciones conflictivas en tanto la especificidad de los roles, el intercambio, la rotación, parecieran dar siempre respuestas imaginativas para saldar los problemas y ahondar en nuevas perspectivas de trabajo.

EL GRUPO COMO COMUNIDAD

Uno de los aspectos en que coinciden algunos referentes de los grupos en Argentina (Sher, 2005) es que el desarrollo de lo grupal instala una práctica democrática, que obliga y permite a los grupos trabajar como pares. Esta situación permite vincular lo escénico con lo cívico, donde las diferencias posibilitan construir una mirada colectiva y social del teatro. Si bien cada realidad tiene sus particularidades, desde los objetivos a los contextos en los cuales producen, las problemáticas subsisten y en general la idea del trabajo con otro más allá de los inconvenientes particulares parece ser una respuesta contra-cultural.

Agruparse supone una cierta puesta en común de valores, de ideas, con relación a una propuesta de teatro y pensar el colectivo como una fuerza transformadora de lo social. Existe en principio, una identificación con ciertos valores y la idea de que fuera del grupo es más complicado. Lo que aparece como problema frente a esto es cuando el discurso se vuelve dogmático determinando lo que se puede y lo que no se puede hacer en grupo. Las definiciones cerradas suelen ser un problema para los integrantes de los grupos y cómo combinar el desarrollo individual por fuera del grupo y la integración del mismo no deja de ser crítica ya que, lo que se pone en juego, son justamente las definiciones al interior del grupo; por esto la convivencia con la diferencia es crucial al entender los procesos de los grupos. Lo político se cuele en la definición interna de los grupos y las definiciones de cómo se desarrollan las dramaturgias dan sentido a la cohesión grupal. Por esto señalamos que una comunidad también se piensa en términos dramáticos, la manera en que se narra habla de la manera por la cual construye.

LA CREACIÓN COLECTIVA COMO MARCA

Muchas veces se ha señalado a la creación colectiva como rasgo constitutivo de la identidad teatral de Córdoba; muchos de los que nos formamos con los maestros de la creación colectiva en los ochenta y noventa luego de la vuelta de sus exilios: Roberto Videla, Paco Giménez, Mónica Carbone, Graciela Albarenque, Graciela Ferrari entre otros, nos transmitieron algo de lo que se podría llamar memoria colectiva, no un modo directo de aprendizaje sino una transmisión por cuerpos, una especie de contagio. Los que éramos niños en los setenta tomábamos algo de ellos en los ochenta y noventa, y creo que perdura en el tiempo. Nuestros primeros trabajos se enmarcaban en lo que ellos proponían y nosotros aprendíamos; de alguna manera nos fuimos rebelando a partir de generar nuevas prácticas intentando diferenciarnos de nuestros maestros. Creo que más allá de haber generado nuevas prácticas, tener intereses particulares con la dramaturgia, mi generación puede sentirse heredera de la creación colectiva; nuestro teatro, al mismo tiempo que tomaba procedimientos de ésta, se vinculaba en sincronía con lo que pasaba más allá del límite geográfico.

La enseñanza queda en el cuerpo y es una marca que llevamos, un modo de entender el teatro, y un modo de saber hacer teatro. Es curioso que la dramaturgia en Córdoba, salvo excepciones (José Luis Arce, Raúl Brambilla, entre otros), hace eclosión fuertemente luego de 2001, y que las experiencias más interesantes, a mi modo de entender, son las que se producen en vínculo directo con la escena y esto implica la idea de colectivo.

Lo colectivo implica un cuerpo, una materialidad de un otro, una biografía que aglutina el trabajo. La creación colectiva de los setenta muta en los ochenta de lo social a lo individual, o mejor al sujeto, abandona algunos aspectos críticos discursivos de intervención social, pero en los cuerpos sigue inscrita. Inclusive el abordaje de textos previamente escritos son puestos a consideración desde una perspectiva interdisciplinaria. Es que el otro da marco de referencia y genera trabajo, da competencia e identidad y sentido al hacer.

Si pensamos sobre algunas perspectivas metodológicas del trabajo grupal, herencia de la creación colectiva, podemos rastrear que un aspecto fundamental tiene que ver con trabajar con “lo que hay”, no porque exista una resignación a priori, sino porque resulta una decisión ética de trabajo, un límite de lo posible.

Lo posible es entonces una marca y una posibilidad para la utopía, para lo imposible. Pienso en las experiencias del grupo Oulipo, de François Lionnais Raymond Queneau, donde el límite y estructuras definidas a priori permitían experimentacio-

nes poéticas que ampliaban la práctica y generaba un sinnúmero de procedimientos específicos que alentaban la escritura. Lo que me parece necesario destacar es que el valor del procedimiento es a veces en sí mismo el discurso. La posibilidad de generar prácticas a partir de pensar el cómo hacerlas resultan fundamentales ya que entabla un diálogo con la propia disciplina. Permite pensar la propia tradición y re-escribirla. De allí que no es posible escribir de la nada sino siempre se parte de otras experiencias previas, pienso a la práctica teatral como una escritura que, como diría Pina Baush, “se resiste a la publicación”.

El límite, la aparición del procedimiento, la necesidad y la posibilidad de generar un espacio para la experimentación, la inclusión del otro como un co-jugador, el trabajar con reglas más o menos específicas, lo inespecífico en el desarrollo de un solo rol, el cruce de procedimientos, lo híbrido y ecléctico en las formaciones y desarrollos profesionales son características de lo contemporáneo que toman la definición de lo grupal. Podemos pensar estas características como parte de las producciones contemporáneas que también contaminan, en el buen sentido, la conformación de lo grupal. Suponemos que las definiciones de lo grupal están ligadas también a las definiciones dramáticas; de hecho las categorías que hemos mencionado pueden ser aplicadas tanto a la conformación de los grupos como al desarrollo dramático.

Un grupo es entonces también una conformación dramática donde las tensiones, los intereses se pueden plantear en término de tensiones que se desarrollan en el tiempo. No es casual que el uso que se hace de la definición de “dramaturgia de actor”, tan mencionado para definir trabajos contemporáneos, tenga su aparición para describir el trabajo que realizaba Enrique Buenaventura en Colombia, es que parte central de la definición supone tanto en la creación colectiva como en la dramaturgia contemporánea, pensar al actor en el centro de la escena.

El sentido de lo teatral se produce por la actividad y procedimientos por los cuales el actor construye. Esta idea del teatro sigue en vigencia y si bien la denominación ha sufrido sus modificaciones según los colectivos de trabajo, el sentido político de poner al actor en el centro del problema teatral sigue siendo el mismo. Respecto de los procedimientos de la creación colectiva y los de las dramaturgias contemporáneas que trabajan poniendo al actor en el centro y que piensan colectivamente el trabajo, los distancia claramente un contexto social, pero creo que los fundamentos trascienden en el tiempo.

Pitt Arguello, Cipriano (2009). . "El nosotros Infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo". En: Revista Picadero N° 23.Bs. As. Instituto Nacional del Teatro. Págs. 3-5.

Lectura Exploratoria

Para saber un poco más...

Texto argumentativo

Como lo habíamos mencionado en el texto anterior, no siempre la intención comunicativa del productor del texto es explicar un proceso, o un hecho. Algunos autores sostienen en sus textos una opinión a la que denominamos tesis o hipótesis. Esta tesis o hipótesis se demuestra con argumentos a lo largo del mismo. Estas argumentaciones son sostenidas desde un punto de vista lingüístico, por medio de diversos procedimientos, por ejemplo: descripciones, ejemplificaciones, citas referidas a otros autores que sostienen la misma opinión. En otros casos pueden recurrir a la cita de otros textos y autores, pero en estos casos para oponerse refutándolos en el cuerpo de su propio texto, o adhiriendo a sus hipótesis u opiniones.

A estos textos cuya finalidad es sostener una tesis con argumentos para **persuadir a los lectores**, se los denomina argumentativos.

En un texto argumentativo la tesis, es decir, la opinión del productor del texto con respecto a un hecho o idea no siempre es explícita. La mayoría de las veces, el lector tiene que realizar un esfuerzo inferencial para enunciar la tesis del autor o las tesis que sostiene, porque éstas se encuentran implícitas, diseminadas, extendidas en su desarrollo. Es decir que un autor puede defender o sostener más de una opinión en el texto.

Opinar es expresar un punto de vista. Generalmente lo expresamos cuando no estamos de acuerdo con la opinión de otra persona, con su interpretación sobre un problema o cuando no estamos de acuerdo con la solución que se le quiere dar al mismo.

Argumentar es dar razones o pruebas en apoyo de un punto de vista, es intentar convencer. Dar un argumento es ofrecer un conjunto de razones o de pruebas en apoyo de una conclusión, que manifiesta un punto de vista. De alguna forma siempre hay que explicar cómo se hizo para llegar a esa conclusión porque de lo contrario no se convence a nadie.

Un argumento se define como una serie de aseveraciones que apoyan, demuestran o dan prueba de otra aseveración. Los argumentos además pueden construirse en la interacción verbal, es decir entre alguien que expone un punto de vista y alguien que lo cuestiona. Cuando el lector ha descubierto la hipótesis también puede comprender el enfoque particular que le da el autor al tema de su texto. Equivale al tópico en el texto explicativo.

Esquema canónico de la argumentación.

Similar a lo que estudiamos acerca del texto explicativo, el texto argumentativo también está organizado en determinados momentos, que por lo general aparecen en esta modalidad. También podemos reconocer recursos y procedimientos característicos de esta modalidad.

El esquema que se presenta constituye una adaptación didáctica del usado esquema canónico de la Retórica clásica. No siempre se puede reconocer este esquema tal cual aparece, pero es bueno tenerlo presente como guía de organización textual.

- a) Explicitación del tema o caso, es decir, de qué se va a hablar.
- b) Establecimiento del punto de vista personal sobre el tema (tesis o hipótesis).
- c) Fundamentación de la tesis, mediante la cual se debe procurar convencer al auditorio, para ello se trabaja en dos sentidos:
 - c.1. Desarrollo de argumentos que *confirman* la tesis. Apelación a distintas estrategias para encadenar estas pruebas o argumentos;
 - c.2. *Refutación* de las posibles objeciones a las pruebas presentadas (contra-argumentos);
- d) Conclusión o secuencia final, en que se redondea la tesis presentada, a la luz de lo trabajado a lo largo del texto.

Con el texto de Arguello Pitt pondrás en práctica este nuevo conocimiento.

Leer globalmente el texto

Trabajo grupal

- Lean atentamente el texto de Arguello PITT.
- Anoten en el margen los comentarios que les surjan a partir de su lectura.
- Marquen los párrafos que les hayan parecido interesantes y las ideas con las que estén de acuerdo o en desacuerdo.
- Intercambien opiniones con la profesora y los compañeros de clase.

Relacionar el texto con los datos del contexto de producción

1

Con los datos obtenidos del paratexto realiza la ficha bibliográfica como en el texto anterior o según lo solicite tu profesor.

Relacionar los propios conocimientos con el contenido del texto: activar la enciclopedia personal

2

Responde el siguiente cuestionario:

- a) Investiga en Internet acerca del teatro independiente
- b) ¿Conocés la impronta cultural que significó para la Argentina el y el teatro independiente en particular?
- c) ¿Sabés que tenemos una Ley Nacional de Teatro Nacional, federal, modelo en el mundo, que fomenta la actividad de teatro independiente nacional?

d) ¿Conocés algo del teatro de las provincias vecinas, San Juan, Córdoba, Buenos Aires?

e) Tenía información acerca del teatro de creación colectiva? Investiga acerca del teatro de creación colectiva de los setenta.

f) Investiga en Internet qué fue el mayo francés.

Postular el tema del texto

Con este texto, además de ejercitar la modalidad argumentativa, practicarás un modelo de examen.

**Recuperamos lo aprendido antes de seguir avanzando.
Para ello analizaremos los paratextos.**

3

Cita el texto del autor consignando como soporte el cuadernillo.

Menciona los paratextos que acompañan al texto del autor.

¿Este texto posee copete? Marca con una cruz (X) según corresponda.

Sí

No

4

Marca con una cruz (X) la respuesta correcta. Siguiendo el sentido del título y el subtítulo: ¿cuál de estos enunciados sería el más adecuado para cumplir la función de copete del texto?

“El cambio de denominación de grupo estable a un elenco no necesariamente excluye la idea de colectivo y tampoco abandona metodologías de creación grupal. Tiende a leerse en el concierto de la producción que se va perdiendo “lo colectivo”, sin embargo sigue siendo un espacio no sólo de resistencia sino un modo de operar.”

“Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. La conformación de lo grupal se vuelve, entonces, condición para la producción teatral. Cada producción funda un modelo colectivo de trabajo, un estilo, una forma de confrontar y de enfrentarse a la mirada de otros”.

“Hay grupos que perduran y que resultan sumamente importantes en la identidad del teatro local por la labor que han desarrollado en el tiempo, pienso en Los Delincuentes dirigidos por Paco Giménez, o en Cirulaxia, por sólo mencionar dos en mi ciudad, pero conozco a otros y la pregunta es siempre la misma: ¿cómo hacen para perdurar en el tiempo? ¿Cuáles son los objetivos y el deseo que hacen que estén juntos luego de tantos años?, algunos hace más de veinte años trabajando juntos.”

Completa el siguiente cuadro, para ello:

a) En la primera columna responde **SI** o NO encerrando en un círculo la opción que corresponda según la función que cumple el título con respecto al contenido del texto.

b) En la segunda columna justifique cada una de las respuestas anteriores (SI/ NO) utilizando los conceptos teóricos estudiados con respecto a los paratextos. Puedes marcar más de una opción

El título: "El nosotros infinito"	Justificación
¿Formula una pregunta con respecto al contenido? (SI / NO)	
¿Explica el contenido? (SI / NO)	
¿Es un título gancho? (SI / NO)	
¿La referencia al contenido del texto es inferencial? (SI / NO)	

Completa el siguiente cuadro, con el análisis del subtítulo, para ello:

c) En la primera columna responde **SI** o NO encerrando en un círculo la opción que corresponda según la función que cumple el subtítulo con respecto al contenido del texto.

El subtítulo: " Creación colectiva y dramaturgia de grupo"	Justificación
¿Amplía el contenido temático del título? (SI / NO)	
¿Explica el contenido del texto? (SI / NO)	

<p>¿Acota el contenido del texto a un dominio? (SI / NO)</p>	
<p>¿Las palabras clave del título: “nosotros” se relaciona con algún/as de la/s palabra/s del subtítulo? ¿Con cuál? (SI / NO)</p>	

6 Marca con una cruz (X) lo que corresponda. El texto se inserta en el dominio de:

- La dramaturgia
- Lo filosófico
- Lo tecnológico

De acuerdo con lo que acabas de responder en el ejercicio anterior y lo estudiado en el cuadernillo, responde: ¿con qué se relaciona el dominio en que se inserta un texto?

7 Marca con una cruz (X) las respuestas correctas. ¿Qué conocimientos previos debe tener el lector modelo de este texto para comprender el sentido del mismo?

- Sobre prácticas teatrales
- Sobre políticas culturales
- Sobre psicología social
- Sobre conducción de grupos

8 Marca con una cruz(X) la opción correcta. ¿Qué modalidad adopta el tema de este texto:

- Explicativo
- Argumentativa
- Narrativa

9 ¿Cual es el tema del texto? Marca con una cruz (X) la opción que corresponda.

- Las prácticas teatrales en la antigüedad griega.
- El teatro y la creación colectiva.
- Las prácticas teatrales durante el mayo francés.



**Finalizamos la primera fase.
Continuamos ahora con la segunda fase.**

Lectura Analítica

Organización textual de la información

Veamos ahora cómo se organizan los párrafos. Para ello ejercitamos lo aprendido sobre el tema de las categorías canónicas: introducción, desarrollo y conclusión.



Recuerda que el texto argumentativo además de poseer su estructura característica, también comparte con el texto explicativo la introducción, el desarrollo y la conclusión. La hipótesis y los argumentos los podemos encontrar en cualquiera de estos apartados.

10

Vuelve a leer las primeras hojas del texto coloca los nombres correspondientes a las categorías canónicas, según lo estudiado en el cuadernillo y el número de párrafo/s que abarca el contenido del enunciado en el texto.

Enunciado	Categoría canónica	Número/s de párrafo/s aprox.
Planteo del tema acerca de la necesidad de la conformación de grupos para la producción teatral.		
Expansión y análisis de la problemática teatral grupal.		
Reflexiones acerca del sentido de lo grupal, del lugar del actor en la escena y los procedimientos de la creación colectiva.		

Como habrás observado el texto que estamos analizando se divide en grandes bloques de información que corresponden a los subtítulos.

Análisis de los párrafos y procesos inferenciales de pensamiento.

Relevamiento de las informaciones nucleares.

Con esta ejercitación trabajaremos en el análisis de los párrafos y sus funciones, pero no utilizaremos los cuadros. Abordaremos la comprensión del contenido textual mediante inferencias y sus relaciones y relaciones textuales. Trabajaremos con inferencias a partir de la lectura de los párrafos

11

Relea los siguientes fragmentos extraídos del texto e interpreta correctamente acorde con el contexto y según sea solicitado en cada ejercicio.

a) *“Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. Es casi una obviedad decir que sin otro no hay teatro posible. La conformación de lo grupal se vuelve, entonces, condición para la producción teatral. Cada producción funda un modelo colectivo de trabajo, un estilo, una forma de confrontar y de enfrentarse a la mirada de otros”.*

Marque con una cruz (X) las opciones correctas. De este párrafo se infiere que:

- Las prácticas teatrales no precisan del otro necesariamente.
- Cada modelo colectivo de trabajo busca confrontar a otros a partir de su práctica.
- Los diversos estilos le confieren una identidad al grupo que los diferencia de otros grupos.

b) *“La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un “teatro integral” como “teatristas”. Esta concepción del teatro no es sólo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son, también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramaturgicas. El desarrollo de actividades interdisciplinarias a partir de finales de la década del sesenta y en particular con las repercusiones del mayo francés, hizo que la idea de autoridad se viera al menos discutida y la división de roles re-pensada. La creación colectiva de los setenta, básicamente, planteó un fuerte cuestionamiento político a un modelo del teatro moderno, a la alta especialización, a la división de roles pero sobre todo a la idea de autor y director. Surge de esta manera la sustitución de la individualidad por un “nosotros”; un colectivo que reemplazaba la figura del autor y el director.”*

Marque las opciones correctas. En este párrafo se explica:

- La transformación de la producción teatral a partir de la década de los setenta.
- La sustitución de lo grupal por la individualidad, por la figura del autor y el director a partir de la década de los setenta.
- La transformación de los roles en la producción teatral a partir de la década de los setenta.
- Las causas y consecuencias del cuestionamiento político al modelo del teatro moderno.

c) *“El “nosotros” plantea un modelo donde no sólo es la metodología de creación lo que se pone en juego, sino también las temáticas y la inserción del trabajo teatral en la trama social. En la creación colectiva de los setenta hay voluntad de intervención política. Lo colectivo es una marca de una construcción donde se integra al otro, un modelo utópico de creación conjunta donde la idea de un mundo mejor parece ser posible”.*

Marque con una cruz (X) las opciones correctas:

- El ideal de un mundo mejor se vio reflejado en la estética teatral de los setenta.
- Lo colectivo como modelo representó un concepto ficticio de intervención social.
- Lo colectivo es una marca de una construcción donde todo es posible.
- El nosotros plantea un modelo metodológico de creación.

d) *“Terminando el primer decenio del siglo XXI, la creación colectiva sigue teniendo su impronta en las prácticas contemporáneas. Quizás lo que se desactivó fue la fuerte intención política, pero aún existen marcas que se repiten, que se relacionan con el modelo de producción y con la formación de actores. Algunas características que rastrea Gabriela Halac (2006) de la creación colectiva de los setenta parecieran hoy, de alguna manera, repetirse en la creación de dramaturgias grupales: rupturas con el modo hegemónico de actuación, trabajos que se basan principalmente en improvisaciones, mínimos recursos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo. Si bien el cambio no es sustancial en algunos aspectos de la metodología, sí se modifica el tipo de operatorias.”*

Marque con una cruz (X) las opciones correctas. De este párrafo se infiere las siguientes informaciones:

- La impronta de la creación colectiva sobrevive en las prácticas contemporáneas.
- La intención política desaparece como también las marcas del modelo de producción setentista.
- En las prácticas contemporáneas perduran las improvisaciones, los recursos mínimos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo, las rupturas con el modo convencional de actuación.

e) *“Las dramaturgias grupales pos-noventa reconocen de alguna manera una autoría, o al menos se constituyen en un autor colectivo; la revalorización de la dramaturgia y específicamente de los procedimientos, permite que la democratización en la construcción de sentido se presente como factible entre los miembros de una compañía.”*

f) *“Los procedimientos que se abordan colectivamente también se pueden rastrear en el trabajo individual, pero la puesta en común hace que el desarrollo de una trama se vea intervenida por el otro, con lo cual la multiplicidad es un procedimiento básico de construcción. La escena en el trabajo colectivo adquiere mayor relevancia, siendo ésta la que toma importancia y predominancia sobre los procedimientos.”*

Marque con una cruz (X) las opciones correctas. En este bloque temático formado por (e y f) se explicitan:

- La impronta de la creación colectiva sobrevive en las prácticas contemporáneas.

- La desaparición de la impronta setentista en las dramaturgias grupales pos-noventista.
- Las diferencias entre la metodología de las dramaturgias grupales setentistas y las pos-noventistas.
- Los puntos comunes entre los procedimientos de las prácticas setentistas y las pos-noventistas.

g) “El cambio de denominación de grupo estable a un elenco no necesariamente excluye la idea de colectivo y tampoco abandona metodologías de creación grupal. Tiende a leerse en el concierto de la producción que se va perdiendo “lo colectivo”, sin embargo sigue siendo un espacio no sólo de resistencia sino un modo de operar. Quizás en estos elencos se reproducen las mismas prácticas sin intervenir por ello un deseo de perdurabilidad y fidelidad de los grupos de personas. Lo que se vivía de manera traumática en la década del 80 al disolverse un grupo es hoy una situación natural. Conformarse y disolverse es una dinámica cotidiana de esta manera que las afinidades electivas se vayan puliendo y combinando. Suponemos que aún parte de la enseñanza del teatro (por suerte) transmite el modelo colectivo, lo fomenta, pero que los sistemas de producción y de legitimación los obstaculiza.”

Marque con una cruz (x) la opción correcta. De este párrafo se infiere que:

- La postura ideológica del autor avala y adhiere al modelo de creación colectiva.
- La postura ideológica del autor ni avala y ni adhiere al modelo de creación colectiva.
- Las metodologías de la creación grupal han desaparecido definitivamente como espacio de resistencia.

12

Teniendo en cuenta los apartados del texto, señale Verdadero (V) o Falso (F) según corresponda en los ejercicios que siguen

a) Del apartado “Lenguaje colectivo” se infieren las siguientes informaciones:

- La ausencia de grupo pareciera ser una imposibilidad para existir en el medio teatral.
- Nombrar al grupo significa. configurar un territorio simbólico común que genera identidad y pertenencia.
- El grupo adquiere identidad sin la necesidad de determinar un nombre para su actividad.

b) “El grupo como comunidad” representa un bloque temático porque el tema que comparten los párrafos se refiere a que:

- El grupo teatral no se debe pensar como una pequeña comunidad cívica porque su construcción permite construir con el otro pero no solucionar las diferencias individuales hacia el interior del mismo.
- El grupo teatral se debe pensar como una pequeña comunidad cívica cuya construcción permite interactuar con el otro y solucionar las diferencias individuales hacia el interior del mismo.
- El grupo teatral se debe pensar como un elenco con un proyecto teatral. Un conjunto de voluntades individuales unidas por el simple gusto de la actuación.

c) El apartado: “La creación colectiva como marca” se refiere a:

- La estrecha relación e identificación de Córdoba con la dramaturgia de creación colectiva.
- Al aprendizaje que hizo la generación del autor de sus maestros de los setenta.
- A la transmisión de una memoria colectiva contagiosa a las nuevas generaciones a cargo de sus maestros.
- La definitiva separación ideológica y teatral de las nuevas generaciones con las de sus maestros.
- A la creación de nuevas prácticas teatrales cuyas raíces están en la creación colectiva, pero que sin embargo se ponen en sincronía con el resto de los escenarios.
- La creación colectiva de los setenta se transforma en los ochenta, sin embargo, pervive en los cuerpos la marca de lo colectivo y algunos procedimientos de su accionar
- Uno de principios fundantes, herencia de lo colectivo setentista es trabajar “con lo que hay”.
- Trabajar con lo que hay implica una resignación a priori consecuencia de la escasez de recursos dramáticos.

d) De los últimos dos párrafos del texto se infiere que:

- La definición “dramaturgia” de actor para el trabajo contemporáneo no piensa al actor en el centro de la escena a diferencia de su concepción en la creación colectiva.
- La definición “dramaturgia” de actor para el trabajo contemporáneo piensa al actor en el centro de la escena al igual que en la creación colectiva.
- Los fundamentos de la creación colectiva trascienden el tiempo a pesar de que cambien los contextos sociales.

13

Complete la línea de puntos con 4 (cuatro) de las características del teatro contemporáneo mencionadas por el autor en el apartado “La creación colectiva como marca”.

14

Veamos de qué modo el autor enuncia sus hipótesis a lo largo del texto y en cada uno de los apartados. Vuelve a leer la explicación acerca del texto argumentativo en: *para saber un poco más* y responde el siguiente cuestionario

a) ¿Cuál es la intención comunicativa que prevalece en el texto de Arguello Pitt?

b) ¿Qué significa opinar acerca de algún tema?

c) ¿Qué significa argumentar?

d) ¿Qué es una tesis o hipótesis acerca de un tema determinado?



Como habrás notado este texto está estructurado en una introducción y 4 apartados subtítulados. Cada apartado, además, propone una hipótesis con respecto al tema que trata. En el último apartado encontrarás, además, la conclusión del autor con respecto al tema global del texto.

15

Transcribe en la línea de puntos los subtítulos de los 4 apartados. Vamos al análisis



La característica de este texto es que, si bien existe una hipótesis englobadora, cada apartado a su vez propone una hipótesis con respecto al tema. Es por esta razón que decimos que la tesis o hipótesis del autor está diseminada a lo largo del texto. Si releemos el primer apartado observamos que no está titulado como los demás apartados. Esto se debe a que la función que cumple este apartado es la de introducción.

Analizamos el primer párrafo. Encontraremos en él, la primera hipótesis del autor con respecto al tema como así también una breve explicación.

a) Explica con tus palabras la opinión que Cipriano sostiene con respecto a las prácticas teatrales y la conformación de lo grupal.

b) Enuncia con tus palabras la explicación que el autor hace de su hipótesis en ese mismo párrafo.

Continuemos con el análisis de la introducción



En los párrafos siguientes se plantea el tema del teatro independiente en relación con la producción del teatro convencional.

Responde a las siguientes preguntas para comprender mejor la Introducción del texto y su relación con la primera hipótesis del autor.

c) Explica con tus palabras y con palabras del texto la diferencia entre la producción teatral convencional y el teatro independiente.

d) Según el autor ¿cuáles son las causas que originan esta concepción?

e) A partir de este párrafo el texto comienza a nombrar los antecedentes históricos de las actividades interdisciplinarias. Completa con la información textual el siguiente cuadro.

Antecedentes acerca de la creación colectiva

Época	Causas	Consecuencias o resultados

f) Menciona las características de la creación colectiva que según Halac (2006) provienen de la década del setenta y que para A. Pitt se mantienen en la actualidad

g) Finalmente, menciona el N° de párrafo/s de la introducción, que consideres como argumentos de la hipótesis planteada al comienzo de la introducción.



Continuamos analizando las diversas hipótesis diseminadas en los bloques o apartados temáticos y las funciones que cumplen los párrafos.

Analicemos a continuación el próximo apartado

17

EL GRUPO

Párrafo 7

El **párrafo N° 7** comienza con el diagnóstico de una situación que padecen los grupos teatrales y su conformación. Completa las líneas de puntos

a) ¿Cuál es el problema?

b) ¿Cuáles son las causas?

c) ¿Cuál es la consecuencia?

Párrafo 8

d) ¿Cómo valida el autor, discursivamente en este párrafo, la hipótesis formulada en el párrafo anterior Nº 7, acerca de las problemáticas a las cuales se enfrenta la perdurabilidad de los grupos teatrales?

Párrafo 9

e) ¿Para Arguello Pitt, cuál es la concepción sobre la conformación y disolución de los grupos teatrales en la actualidad?

f) ¿Cuál es la hipótesis del autor con respecto a la transmisión de lo colectivo en la enseñanza y la relación con los sistemas de producción?



Lenguaje colectivo

En este apartado nos encontramos con la enunciación de cuatro temas que se corresponden con los bloques de contenido del apartado. Si vuelves a leer verás que el párrafo 12, conforma un bloque con el párrafo anterior a modo de conclusión, ya que está encabezado por el adverbio finalmente, por eso en ocasiones, nos referimos a bloques de contenido.

Practicemos esta clasificación temática de los bloques. Enuncia los temas según requiera la consigna

El párrafo 10 o bloque de contenido se refiere a _____

Los párrafos 11 y 12 conforman un bloque de contenido que se refieren a

El párrafo 13 o bloque se refiere a _____

El párrafo 14 o bloque de contenido se refiere a _____



Recuerda que **un párrafo** es la representación **gráfica de un contenido**, y el bloque su representación **semántica** o de significación.

De esto se infiere que si en un **párrafo** visualizamos una temática distinta al anterior párrafo, este constituye en sí mismo un **bloque de contenido** desde el punto de vista de su significación.

Esto es lo que ocurre con los párrafos 11 y 12.

Amplie los enunciados temáticos

Párrafo 10

a) Explica con tus palabras cual es la opinión del autor con respecto a la nominación del grupo en el primer bloque de contenido

Párrafo 11 y 12

b) Explica cuál es la conclusión final con respecto al grupo o elenco que manifiesta el autor

Párrafo 13

c) Cuál es la pregunta que se hace el autor con respecto a la actividad de los grupos de teatro?

d) ¿Cuál es su respuesta frente a esta problemática?

Párrafo 14

e) ¿Qué ocurre con la dinámica grupal frente a la aparición de nuevas proyectos?

f) Con las respuestas escribe un pequeño resumen del apartado teniendo en cuenta las opiniones que funcionan como hipótesis en relación al título: "Lenguaje colectivo"

EL GRUPO COMO COMUNIDAD

Párrafo 15

a) ¿Cuál es la opinión del autor con respecto a lo grupal y la práctica democrática? Tu respuesta será la primera hipótesis del autor con respecto a este tema.

-En las siguientes oraciones Pitt explica y fundamenta su hipótesis. Para inferirlo observa las palabras englobadoras en las próximas oraciones que abren los conceptos de “práctica democrática y permite a los grupos trabajar como pares”.

Párrafo 16

b) El autor se refiere en este párrafo al significado de agruparse. Explícalo

c) Sin embargo el autor plantea un problema, ¿por qué se produce dicho problema?

d) A partir de estas reflexiones, ¿cuál es la hipótesis en este párrafo? ¿Cómo se piensa una comunidad-según el autor?

LA CREACIÓN COLECTIVA COMO MARCA

Párrafo 17

a) En el primer párrafo, el autor cuenta una anécdota personal. Sintetízala

b) ¿Cuál es la hipótesis de Pitt con respecto a su generación y la creación colectiva?

Párrafo 18

c) ¿Con qué argumento, a continuación, fundamenta esta opinión? Explícalo con tus palabras

Párrafo 19 y 20

d) ¿Qué aspectos de la creación colectiva de los setenta se transforman en los ochentas?

Avancemos ahora hacia los párrafos siguientes

Párrafo 22

a) Enumera las características de las producciones contemporáneas que según el autor, toman la definición de lo grupal

Párrafo 24.

a) Lee detenidamente este párrafo e infiere la hipótesis con respecto a la creación colectiva y las dramaturgias contemporáneas, te ofrecemos algunas preguntas orientadoras:

¿Cuál es la hipótesis de Pitt con respecto al sentido de lo teatral, a los procedimientos de la creación colectiva y con respecto al actor? ¿Qué lugar ocupa el actor? ¿Y qué significa esto?

b) Para concluir enuncia con tu profesora la hipótesis global del texto de Arguello Pitt y transcríbela

V) Tarea de reelaboración.

Ahora como tarea para la clase siguiente, relee atentamente todas las hipótesis y **construye un texto resumen** en donde hagas mención a los temas que aborda Pitt y las hipótesis referidas a dichos temas. Para ello puedes valerte de la mención de los subtítulos del texto.

Ahora abordaremos el t3pico textual



Recuerda que el **t3pico** es en el texto **explicativo** lo que la **hip3tesis** u opini3n del autor representa en el texto **argumentativo**. Descubrir ambos recursos es conocer el enfoque del autor con respecto al tema del texto.

El t3pico del texto

Avancemos ahora hacia la formulaci3n del t3pico, como lo hab3amos anunciado, 3ltima etapa de la lectura anal3tica.

Las flechas muestran el recorrido realizado y por realizar



En s3ntesis

En los textos que hemos analizado descubrimos que un aspecto del tema es com3n a ambos, no s3lo porque su dominio as3 lo manifiesta, sino tambi3n porque est3n explicitados en los paratextos. Vimos hasta aqu3 que el tema general de ambos TEXTOS es la escena argentina. En la primera lectura se hace referencia a la persistencia del teatro en el escenario argentino, en el segundo a la persistencia de la creaci3n colectiva en el teatro argentino. Estas tem3ticas las hemos inferido tanto de los t3tulos, de las citas a pie de p3gina, de los copetes, como as3 tambi3n, en los primeros p3rrafos de los textos. A medida que avanzamos hemos profundizado sobre el tema y llegamos al eje tem3tico articulador, columna vertebral del mismo, hilo conductor, en torno al cual gira la informaci3n de los p3rrafos de los cuales se nutre. Evidentemente, cada texto posee su propio eje articulador. En el texto de Seibel, por ejemplo, el eje es cronol3gico.

Como ya has practicado inferir informaci3n y descubrir las funciones de los p3rrafos a partir de las relaciones l3gicas que se crean entre los enunciados de un texto, deber3s, ahora, tenerlo en cuenta para formular el t3pico textual. El t3pico del texto es lo m3s cercano a la s3ntesis.



El t3pico

Enunciar el t3pico es evidenciar la orientaci3n y el tratamiento particular del autor con respecto al tema. Es una actividad inferencial, realizada por el lector. Es una actividad orientada a la s3ntesis, por lo tanto es l3cito formularlo con palabras propias.

Por ejemplo: el tema de un texto, podría ser "**Los elefantes**", y su tópico: "**La matanza indiscriminada de los elefantes**".

El tema es general, mientras que el tópico es particular. El tema es amplio, mientras que el tópico es específico. El tópico señala un aspecto del tema que se va a tratar.

23

A partir del tema: LA EDUCACIÓN, formula tres tópicos posibles, teniendo en cuenta que sobre este tema hay mucha bibliografía que aborda un aspecto particular del mismo.

24

Volvamos al texto N°1: "El Bicentenario y el Teatro Argentino" de B. Seibel. ¿Cuál de los tópicos enunciados a continuación le corresponde? Marca con una cruz la opción correcta.

- Evolución de las técnicas actorales desde el siglo XIX al XX en el escenario argentino.
- El teatro argentino entre los siglos XIX y XX.
- La persistencia del teatro argentino a lo largo del bicentenario.



Recuerda que el tópico es una síntesis abarcadora del contenido textual

Actividad de producción

25

Como ya has aprendido a formular el tópico te proponemos como una actividad de producción que consiste en realizar la síntesis del texto de Beatriz Seibel. Recuerda: descubrir el tópico es lo más cercano a la síntesis del texto.



La síntesis

La síntesis, al igual que el resumen, es un texto breve; pero su diferencia radica en que al reducirla no necesitamos respetar el orden ni el vocabulario del autor, si bien en muchos casos ya nos hemos apropiado del metalenguaje necesario, para hablar sobre un tema específico. La síntesis es una reelaboración personal del texto leído. De igual modo que en el resumen se debe hacer hincapié en los ejes articuladores, desestimar la información periférica y rescatar lo nuclear. Para ello revisa lo aprendido con respecto al resumen en el texto anterior.

Para producir la síntesis del texto puedes comenzar así:

El texto trata acerca de los cambios políticos y económicos a los que el teatro Argentino sobrevivió y perduró.

No olvides que de los apartados subtitulados puedes extraer la información relevante.

Los conectores

Los **conectores** son palabras que **permiten establecer relaciones lógicas entre palabras, oraciones, y párrafos de un texto. Inclusive organizan los momentos textuales**, es decir: la introducción, el desarrollo y la conclusión, serían algo así como **organizadores espaciales**. Existen distintos **tipos de conectores: de consecuencia, de causa, de explicación, de orientación argumentativa, de oposición**. (consultar el anexo). Para que un texto esté cohesionado debe poseer una correcta conexión entre sus enunciados. En muchas ocasiones no aparece el conector, pero eso ocurre porque el lector o hablante supone una posible relación, aunque en los textos no es tan obvio como en el uso oral del lenguaje.

Por ejemplo: Si alguien dice: Va a llover. No saldremos; se entiende que el segundo enunciado es consecuencia del primero. Podríamos reponer esta relación por los conectores en consecuencia, por eso, entonces.

Otro ejemplo: Si alguien dice: El día está lluvioso, pero saldremos a caminar, en el primer enunciado se supone que no se va a salir, sin embargo, pero, introduce un cambio en la orientación del pensamiento previsto: “salgamos”

Las relaciones lógicas-semánticas en los textos

Otra de las características que guían al lector para comprender la información textual es el conocimiento de las relaciones que organizan el contenido de la información a modo de ejes, algunas veces explícitos y otras veces inferenciales. Funcionan como ejes del contenido. A veces encontramos más de un eje. Su conocimiento ayuda a comprender y producir su posterior representación. Representan el plan textual y se manifiestan lingüísticamente mediante marcas textuales: (conectores relaciones lógicas conceptuales) entre palabras, entre párrafos que marcan distintos momentos del texto; signos ortográficos, etc. que te ayudan a encontrar las relaciones lógicas en el texto, aunque no siempre están explícitos. Las relaciones lógicas-semántica que se entablan entre las oraciones, los párrafos y los bloques de contenido son:

Te ofrecemos ahora un cuadro con el tratamiento de la información a partir de las relaciones y sus marcas lingüísticas características que podrás consultar.

Clases de Relaciones	Tratamiento de la información	Marcas lingüísticas
Causal	Explica la causa de un fenómeno: acontecimiento, hecho o suceso. Relación de causa consecuencia. Uno depende del otro. Relacionado con la estrategia de causalidad . Presenta el contenido indicando relaciones de causa y consecuencia , o efecto.	Porque, ya que, debido a, a causa de, en razón de, puesto que, dado que, porque. Marcas gráficas: dos puntos, punto y coma, paréntesis y raya.
Consecutiva	Proceso inverso al causal. Parte de una aseveración para fundamentar su existencia. Relacionado con la causalidad . Por lo general forman parte de la misma relación lógica y aparecen juntas.	En consecuencia, por esto, consecuentemente, de manera tal, de manera que, de tal suerte que

Comparación y Contraste	Se establece una relación entre unidades, porque presentan algún rasgo que permite emitir un juicio de igualdad, semejanza, diferencia u oposición.	Como, como si, tal que, lo mismo que, mejor que, peor que, igual a, en oposición a, Contraste: de diferente manera, por el contrario, a diferencia de, en cambio, si bien.
Secuenciamiento cronológico	Permite señalar rasgos características comunes en fenómenos diferentes y en virtud de ello, establecer relaciones entre los mismos y ordenarlos en conjuntos. Se presentan sucesos en una secuencia temporal . Puede ocurrir que dos o más hechos sean simultáneos, o que uno sea anterior a otro.	La primera... la segunda... la tercera..., por una parte, por otra parte. Fechas.
Problema-solución	Se plantea el problema y luego las posibles soluciones.	El problema es... El conflicto aparece Las objeciones son.. Las posibles soluciones
Cambio de orientación argumentativa	Cuando se quiere cambiar la orientación del discurso. Un autor postula y define su punto de vista sobre una problemática. Para ello, orienta o direcciona su pensamiento hacia un determinado fin.	Sin embargo... yo pienso Llueve, pero voy igual Él tenía razón, pero no le hice caso

26

A partir de la información anterior lee el siguiente texto ejemplificador y responde:

Las comunicaciones en el imperio

El territorio abarcado por el Imperio Romano llegó a ser inmenso. Una extensión tan enorme suponía un **problema** a la hora de comunicar Roma con los distintos puntos del Imperio. Podemos aclarar mejor este **problema** si nos planteamos cuantos accidentes geográficos (montañas, ríos y mares) había que superar para enviar mercancía, ordenes, noticias o soldados (las legiones) desde Roma al norte de Francia o a Siria por poner dos ejemplos.

Para resolver este problema Roma desarrolló una potente flota naval que permitía comunicar entre sí y de manera segura todas las provincias del Imperio. Las naves romanas a remo - con dos o tres filas de remos- o a vela recorrían todo el mar Mediterráneo. Transportaban trigo de Egipto a la ciudad de Roma o el vino de Hispania a Britania (lo que hoy denominamos Gran Bretaña). De esta manera, regiones muy distantes entre sí pudieron establecer relaciones y lazos permanentes.

a) Relación lógica _____

b) Conectores / marcas lingüísticas que nos guían _____

27

Lee los siguientes fragmentos tomados de los textos estudiados y luego responde:

a) **“En América esa línea se corta; el teatro occidental dominante llega con los conquistadores europeos, pero se mezcla con las teatralidades existentes. En las misiones jesuíticas los cantos y danzas indígenas, los arcos de flores y los paisajes con plantas y animales, se usan para las representaciones evangelizadoras”.**

Relación lógica _____

Conectores / marcas lingüísticas que nos guían _____

Autora del texto _____

b) *“Mientras no hay salas, se hacen funciones en distintos espacios. En un tablado frente a la iglesia en Catamarca en 1733, se presenta una comedia y un sainete local, en la fiesta en honor a la Virgen. **En el sainete, el actor aficionado Juan del Castillo, que se burla del Teniente Gobernador, va a parar al cepo**”.*

Relación lógica _____

c) *“**En esta época las pasiones políticas repercuten en el teatro, como en otros países de Latinoamérica; es un período de turbulencias, luchas civiles, invasiones extranjeras**”.*

Relación lógica _____

d) *“**En 1853, cuando la Legislatura autoriza la entrada de inmigrantes, también llegan las compañías de teatro españolas, italianas y francesas**”.*

Relación lógica _____

e) *“Juan Moreira, la pantomima estrenada en el circo en 1884 que José Podestá escribe como drama criollo en 1886; a partir de 1890 tiene tanto suceso en Buenos Aires, **que lleva al florecimiento del teatro en el siglo XX**”.*

Relación lógica _____

f) *“Después de la crisis y el golpe militar de 1930, **el teatro debe adaptarse a los cambios económicos y políticos, competir con nuevas tecnologías como el cine y la radio, y con nuevas diversiones públicas, como el fútbol profesional**”.*

Relación lógica _____

g) *“**Sin embargo**, aunque las salas de cine pasan de 50 en 1930 a 160 en 1955, los teatros se mantienen, pasando de 20 compañías en 1927 a 24 en 1955, más 10 teatros independientes, que se desarrollan a partir de 1930”*

Relación lógica _____

Conectores / marcas lingüísticas que nos guían _____

h) *“La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, **pero** el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un “teatro integral” como “teatristas”.*

Relación lógica _____

Conectores / marcas lingüísticas que nos guían _____

Autor del texto _____

i) *“El desarrollo de actividades interdisciplinarias a partir de finales de la década del sesenta y en particular con las repercusiones del mayo francés, hizo que la idea de autoridad se viera al menos discutida y la división de roles re-pensada”.*

Relación lógica _____

Conectores / marcas lingüísticas que nos guían _____

Los recursos

Además de las relaciones lógico semánticas, el texto incluye recursos que prevalecen según la modalidad

Recursos para la modalidad explicativa y argumentativa

Citas de autoridad	Se mencionan las palabras de alguien importante para apoyar mi explicación.	Como dijo.....Según... ...opina que. A partir de lo dicho por...
Ejemplificación	Proporciona un caso particular de un concepto general o abstracto. Trata de ilustrar el concepto. Como parte de la ejemplificación, podemos considerar la enumeración.	Por ejemplo, como por ejemplo, a saber, así, en el caso de... Marcas gráficas: dos puntos, paréntesis, rayas.
Paráfrasis o reformulación	Repetición de lo ya dicho pero en otros términos.	Es decir, a saber, en otras palabras, dicho de otra manera, esto es, para que resulte más claro...
Analogía	Tratado en el anexo: Comparación, Metáfora. Personificación.	Del mismo modo, se parece a, etc.El sol como una medalla de oro. <i>La medalla de oro brilla en el cielo</i>
Definición	<p>1) Por equivalencia de significado.</p> <p>1.1) Hiperonimia (palabra generalizadora) <i>El mosquito es un insecto</i></p> <p>1.2) Sinonimia <i>La luz es la falta de oscuridad</i></p> <p>1.3) Derivación: es la usada en los diccionarios Clonación: Acción de clonar.</p> <p>1.4) Aproximación: Se define clasificando <i>Gargantilla: clase de collar...</i></p> <p>2) Definición por la función del objeto que designa. <i>El uso del gres sirve para revestimientos.</i></p> <p>3) Definición por descripción de características distintivas. <i>La porcelana dura consiste en...</i></p>	<p>1) Verbo ser, los dos puntos, las comas, los paréntesis y los guiones</p> <p>1.2) Se utiliza una sola palabra sinónima, una frase o incluso un antónimo.</p> <p>1.3) Se repite la raíz de la palabra en cuestión. Se agrega "acción"</p> <p>1.4) Clase de; especie de, suerte de</p> <p>2) Se usa para, sirve para</p> <p>3) Verbos: ser, consistir, poseer, estar formado por</p>
Explicación	Articulada en torno a la pregunta ¿Por qué? ¿Cómo?	Respuesta: Porque...

Recursos específicos para la modalidad argumentativa

Concesión	Reconocimiento de ciertos puntos de vista del otro como válidos para luego descalificarlo en apoyo de su tesis.	Reconocemos las ventajas pero...
Refutación	El autor incluye voces en su texto que se oponen a su tesis, para discutir las, contradecirlas o descalificarlas.	No estamos de acuerdo con ... puesto que los hechos demuestran...
Cambio de orientación argumentativa	Cuando se quiere cambiar la orientación del discurso. Un autor postula y define su punto de vista sobre una problemática. Para ello, orienta o direcciona su pensamiento hacia un determinado fin.	Sin embargo.. yo pienso Llueve, pero voy igual El tenía razón, pero no le hice caso.
Preguntas retóricas	No se plantean para que el lector las conteste, sino que ya tienen implícita la respuesta.	¿Acaso esto no es válido?
Planteo de causas y consecuencias	Transforman los puntos de vista del autor en argumentos que sostienen su tesis.	Las relaciones de este tipo se evidencian con conectores como: por lo tanto, por eso, en consecuencia, dado que, en razón de que, porque

Otros Recursos específicos de la modalidad argumentativa	Ejemplos
Modalizadores que manifiestan la valoración personal en un enunciado	Por lo general son adverbios o adjetivos: lamentablemente, por suerte, felizmente
Valoraciones del autor	Considero lamentable este hecho
Descalificaciones	Desautoriza lo dicho por otro autor
Apelaciones al lector	Recurre a conocimientos compartidos por todos: Como ustedes saben
Narraciones de experiencias personales	"En mi ciudad este era un gusto frecuentar esos ambientes"
Ejemplificaciones y enumeraciones, para validar algo enunciado (al igual que en el explicativo, pero para validar lo dicho)...	Por ejemplo "Cirulaxia", o "Pérez", por nombrar algunos...

Estos recursos se pueden suprimir cuando realizamos un resumen y una síntesis, sin embargo cada resumen dependerá de la modalidad textual.

Por ejemplo en un texto argumentativo, no podemos obviar los argumentos y la tesis, si los recursos de concesión, de ejemplificación, de refutación, siempre que no se transformen en argumentos válidos para sostener la hipótesis.

En la modalidad descriptiva, no podemos obviar: las clasificaciones, las descripciones, y las definiciones.

Para ejercitar lo aprendido, te proponemos analizar algunos recursos:

Ejemplo: **Los Venecianos no pudieron obtener la porcelana. No conocían la materia prima** (reposición del conector porque).

Entre estos enunciados hay una relación causal. El recurso utilizado es la explicación. La marca lingüística está ausente, entonces la tenemos que reponer por el conector de Causa: PORQUE. Ahora te ofrecemos un ejemplo más completo de relaciones lógicas y la utilización de recursos con su análisis.

*"El texto, **es decir**, esa manifestación material, obedece a reglas de organización, tanto fonológicas, morfológicas, semánticas y sintácticas, **pero eso no** basta para poder comprender y aprehender una manifestación textual en toda su dimensión, **puesto que** toda manifestación textual comporta, además, un sentido".*

a) Relaciones lógicas (pueden ser más de una): Contradicción argumentativa: "pero eso no basta" // causa: "puesto que"...

b) Recursos: Reformulación; definición.

c) Marcas lingüísticas: "es decir" texto es manifestación textual: definición por hiperónimo.

Ejercitemos el reconocimiento de los recursos utilizados en estos fragmentos tomados de otros textos estudiados en el cuadernillo.

28

a) *"En todas las culturas, las teatralidades posteriores derivan de los primeros rituales. En América esa línea se corta; el teatro occidental dominante llega con los conquistadores europeos, pero se mezcla con las teatralidades existentes. En las misiones jesuíticas los cantos y danzas indígenas, los arcos de flores y los paisajes con plantas y animales, se usan para las representaciones evangelizadoras."*

Recursos: _____

Marca lingüística: _____

b) *"En las ciudades en el siglo XVIII, se hacen funciones teatrales en colegios y universidades, y se representan comedias, tragedias o entremeses en las fiestas que celebran acontecimientos de la familia real española, fechas religiosas, sucesos del lugar. Así, la ciudad de Santa Fe tiene el privilegio de contar con "la primera obra teatral argentina", la Loa de Antonio Fuentes del Arco de 1717, que agradece al rey Felipe V la supresión de un impuesto a la yerba mate. Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. ¿Quiénes serían los actores? Los conjuntos de aficionados ya existen y también aparecen los "cómicos de la legua", las compañías que recorren los caminos."*

Recursos: _____

Marca lingüística: _____

c) *"En Buenos Aires, el teatro callejero se hace a lo grande: en 1747 para la coronación de Fernando VI, sale una marcha burlesca con 400 hombres acompañando un carro con un grupo de fingidos niños –todos barbudos–, que tocan música y cantan, y además se oye un órgano de gatos que aúllan, acompañados de los ronquidos de unos lechoncitos; "esto hacía más sainetos a la jocosa diversión". Hay una primera sala en 1757 que no perdura, donde se presenta ópera con marionetas y el primer "volatinero", un valenciano que anuncia acrobacias, bailes y otras pruebas. Y otra sala en 1783, el Teatro de la Ranchería, incendiada en 1792, donde el autor local Manuel de Lavardén estrena su tragedia Siripo. En la compañía de actores se mezclan criollos y españoles, y en la orquesta, hay "esclavos músicos", negros o mulatos."*

Recursos: _____

Marca lingüística: _____

d) *"Después de la crisis y el golpe militar de 1930, el teatro debe adaptarse a los cambios económicos y políticos, competir con nuevas tecnologías como el cine y la radio, y con nuevas diversiones públicas, como el fútbol profesional.*

Sin embargo, aunque las salas de cine pasan de 50 en 1930 a 160 en 1955, los teatros se mantienen, pasando de 20 compañías en 1927 a 24 en 1955, más 10 teatros independientes, que se desarrollan a partir de 1930. Muchas obras teatrales tienen versiones fílmicas, y los artistas circulan por los medios, trabajando en teatro, cine y radio. Las modalidades del espectáculo teatral sufren cambios: la función por secciones que se impone hasta los '30, se reduce hasta casi desaparecer después de 1940; el repertorio se forma con obras en varios actos, para competir mejor con el cine."

Recurso: _____

Marca lingüística: _____

e) *"Esta concepción del teatro no es sólo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son, también, elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramáticas."*

Recurso: _____

Marca lingüística: _____

f) *"Hay grupos que perduran y que resultan sumamente importantes en la identidad del teatro local por la labor que han desarrollado en el tiempo, pienso en Los Delincuentes dirigidos por Paco Giménez, o en Cirulaxia, por sólo mencionar dos en mi ciudad, pero conozco a otros y la pregunta es siempre la misma: ¿cómo hacen para perdurar en el tiempo? ¿Cuáles son los objetivos y el deseo que hacen que estén juntos luego de tantos años?"*

Recurso: _____

Marca lingüística: _____

g) *"Muchas veces se ha señalado a la creación colectiva como rasgo constitutivo de la identidad teatral de Córdoba; muchos de los que nos formamos con los maestros de la creación colectiva en los ochenta y noventa luego de la vuelta de sus exilios: Roberto Videla, Paco Giménez, Mónica Carbone, Graciela Albarenque, Graciela Ferrari entre otros, nos transmitieron algo de lo que se podría llamar memoria colectiva, no un modo directo de aprendizaje sino una transmisión por cuerpos, una especie de contagio. Los que éramos niños en los setenta tomábamos algo de ellos en los ochenta y noventa, y creo que perdura en el tiempo. Nuestros primeros trabajos se enmarcaban en lo que ellos proponían y nosotros aprendíamos; de alguna manera nos fuimos rebelando a partir de generar nuevas prácticas intentando diferenciarlos de nuestros maestros."*

Recurso: _____

Marca lingüística: _____

El Cuentito

Mauricio Kartún

Los autores se han puesto demasiado complicados porque se han apartado de **El Cuentito**.

Para el espectador **El Cuentito** es imprescindible, porque sin él no entiende. El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de contar El Cuentito.

Lo he escuchado demasiado frecuentemente. Nunca se me hubiera ocurrido hacer el esfuerzo - quizá algo obvio-, de refutarlo si no fuese porque en los últimos tiempos se lo he oído a unos cuantos actores, que parecen así hacer el descargo correspondiente por la falta de público.

Aunque **El Cuentito**, es un término convencional que usamos habitualmente los dramaturgos para referirnos al nivel primario de un relato -un mapa con el que orientar las, a menudo, caóticas imágenes del creador- en su acepción más generalizada, el término, hace referencia a un orden, una simetría narrativa más propia -en las últimas décadas- del realismo televisivo, o del cine norteamericano, que del -más heterogéneo- menú de géneros escénicos.

Buena parte de estos géneros es capaz de utilizar a **El Cuentito** -claro- como herramienta de construcción, pero pocos lo tomarían hoy como fin. Sin embargo, la crisis de público, ha agudizado -sino la imaginación- la nostalgia, y algunas cabezas parecen haber determinado que si una receta dio resultado por tanto tiempo; que si lo usa la televisión y la gente no ha reventado todavía demasiadas pantallas a botellazos; que si lo mencionan los recetarios de dramaturgia norteamericanos (los más bananas, adictos a cierta autoayuda dramática, **le baten plot**): es porque **El Cuentito** es la panacea que volvería a reordenar las cosas. **El Cuentito** sería la plancha capaz de desarrugar las rugosas estéticas contemporáneas, que ahora así prolijas, almidonadas, volverían a atraer a nuestro tradicional espectador de clase media.

En el marco de este concepto, los autores -o los directores- cuando desde su disciplina ejercen la dramaturgia -vendrían a ser una suerte de complicados, poco comprensibles -y comprensivos-, empeñados en contar de tal desarrapada manera que **El Cuentito** siempre aparezca contrahecho.

Recuerdo haber visto hace un tiempo un chiste de Quino que me divirtió mucho: Una mucama hacendosa y eficiente frente a una oficina ferozmente desordenada. En la pared de foro: el Guernica de Picasso con toda la complejidad de sus innumerables signos. La mujer -cuadro a cuadro- iba poniendo un orden minucioso en aquel despelote. Un objeto junto a otro en obsesiva simetría. Al llegar al Guernica -claro cumplía con su deber y le reordenaba todas las figuras en prolija disposición. Cada vez que escucho mentar **El Cuentito** siento que a la dramaturgia de hoy le están queriendo ordenar el Guernica.

Tal vez resulte útil revisar cómo se llegó hasta aquí.

Convengamos en principio que si consiguiéramos imaginar la historia del teatro como un inmenso vitral -un bello, colorido, y complejísimo vitral de veintitantos siglos-, el teatro que hacemos, más aún: el teatro tal como lo conocemos, sería sobre ese plano en proporción, apenas una miserable cagadita de mosca. Y sin embargo, de las innumerables deposiciones que lo adornan, ninguna sería tan llamativa, tan fosforescente como la nuestra. Una mínima cagadita, si, pero insertada en un motivo tal, -y de tal forma- que es capaz de quebrar la rutina visual de tantos miles de años. Una cagadita fluo.

La explicación es sencilla: nunca el teatro vivió alternativas tan singulares

como las de hoy. Sucede que desde su nacimiento, y hasta, apenas, el umbral de este siglo, el teatro fue un único hijo, sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él era capaz de contar **un cuento que se veía**. Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre literatura. Siglos y siglos de plácido vagar sin otra preocupación que la de parecerse a sí mismo. Pero cuando creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito.

Un inocente que arrancó con ferocidad la cámara negra, y sobre un panorama blanco empezó a proyectar cuentos que se veían cada vez mejor; y con derroche de nuevo rico era capaz de poner en la pantalla lo que hiciera falta. Basta de tanto recurso miserable: si había que contar sobre la guerra se ponía allí arriba la guerra, con sus multitudes, y el tronar de sus batallas, que joder. Nada de mensajeros ensangrentados que relataban **lo que había pasado**. Ahora pasaba. Tanto esfuerzo de la dramaturgia por perfeccionar las técnicas de narración escénica para que al final venga un hijo bastardo, y -de taquito- lo haga mucho mejor, con más recursos, y con un discurso visual que lograba el viejo anhelo, jamás conseguido por el teatro: instalar -por fin- a la novela en un código de escenificación posible y práctica. Convertirla -casi sin descarte- a un género dramático.

El cimbronazo de tener que compartir con el hermano menor fue demoledor. Con tal de llamar la atención el teatro hizo las cosas más desmesuradas: Intentó parecerse al otro -y por supuesto fracasó-, se puso rabioso y gritó incoherencias, y al final, claro, se enfermó. Pero como suele pasar, las desgracias nunca vienen solas: sobre que éramos pocos, -literalmente- parió la abuela, y el nuevo integrante que se agregaba ahora a la familia ya no sólo contaba tan bien como el anterior, sino que lo hacía en la intimidad misma de la casa del espectador, y gratis.

Es importante entender estos antecedentes en el análisis de los cambios que particularizan de tal rotunda manera al teatro en el último siglo. El teatro ya no cambia sólo como resultado de un devenir estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque si no, muere. Un auténtico pico de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas.

Pero el nuevo siglo no estaba acostando solamente al teatro. Por suerte, o desgracias, nunca falta un roto para un descosido: la plástica, monopolio de la reproducción icónica, avasallada por la fotografía; la poesía, presa en los límites escasamente comunicativos del papel después de haber disfrutado de la maravillosa popularidad oral; la danza, arrinconada en el amaneramiento de sus códigos puramente corporales; el circo, cercado en su cajita de lona melancólica; la historieta, refugiada en su bunker under; los títeres condenados a su monotonía añorada; el varieté; el cabaret. Misteriosamente, como autoconvocados al club de veteranos de guerra, se fueron juntando los tullidos; y el teatro descubrió que podía prestar su casa para la soiree. Y una vez todos allí, los afaná impiadosamente.

El teatro de este siglo es, efectivamente, una gestalt, que comprobó el poder de la mixtura híbrida. Con la danza, desde Pina Bausch, con la política, desde Brecht, con la plástica desde Kantor, o con la antropología desde Brook -o Barba- el teatro se apareó con quien pudo. Y con todos tuvo familia. Y estos hijos, por supuesto, trajeron también la propia definición genética del otro integrante de la pareja. Una fertilísima bisociación, uno de esos apareos fantásticos de los que está llena la historia de los procesos creativos en el mundo.

Por supuesto, tal diversidad genética trajo también el despelote: Los hijos de la plástica sostenían, por ejemplo, que lo argumental era un armatoste prescindible. Los de la poesía, que no había porque contar nada, y que bastaba con las imágenes -literarias o visuales- y que las metáforas eran muchísimo más atractivas, y más útiles, que los conceptos.

El teatro que hasta ahora sólo sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a **El Cuentito**, empezó a entender que si de contar se trataba, tanto el cine como la tevé le tiraban el chico lejos, pero que en cambio, en este nuevo campo que se le proponía -en el campo de lo poético- había encontrado una tierra fecunda como pocas, y casi virgen. Como si fuera poco, la metáfora era una semilla fértil, que se la revoleaba y crecía como yuyo. Y no hacían falta más elementos que los que ya tenía.

Por el contrario, los que había le sobraban, ya que solo se trataba de asumir el poder de condensación de lo escénico. Y se le hizo claro que la fórmula de la espectacularidad no estaba en las maquinarias de despliegue, sino, más sencillamente, en un utensilio de la retórica que había usado desde siempre. La fórmula se llamaba metonimia. El teatro asumió este nuevo destino poético, y lo impuso aún en la zona más reacia al cambio: la de la literatura dramática.

También la escritura comprobó el poder de esos tropos, y los adoptó decididamente. Solo hicieron falta una docena de autores que se animaran más allá de las fronteras de la narración lineal. Y con el nuevo código de emisión, tuvo que nacer también, claro, el nuevo código de recepción.

El espectador no podía confiar ahora en ese teatro que ya no lo llevaba paternalmente de la mano por los senderos plácidos de **El Cuentito**, y que lo obligaba a implicarse o quedar afuera. Sucede que la actividad poética exige conectar un hemisferio cerebral que -habitualmente- duerme inmaculado en el cajón, junto a la vajilla para las visitas.* Muchos espectadores aceptaron gustosos la nueva gimnasia. Otros se bajaron del tándem: Le demandaban al teatro continuar con su responsabilidad narrativa, aunque a la hora de los bifés -cuando de **El Cuentito** se trataba- la mayoría terminaba prefiriendo el cine. Para suerte de los reacios que seguían reclamando la receta de siempre, la escritura teatral había acumulado tal stock que la estantería garantizaba la provisión de reposiciones.

Pero no sólo al espectador le exigía cambios el nuevo teatro. Naturalmente hacían falta actores capaces de adaptarse. Muchos lo hicieron. Otros se formaron -directamente- en los nuevos sistemas expresivos. Otros no quisieron saber nada, y la tevé que no tiene un pelo de zonza los hizo socios de su club. Algo similar pasó con los autores y directores.

Y así llegamos a nuestros días. Con un público en transición, con una pata en el viejo muelle y otra en el bote. Un público cada vez más impredecible que abandona -por ejemplo- horarios centrales en salas tradicionales, y llena otras en horarios insólitos. Un público con una generación incluida que no pisa el teatro ni que la maten, pero es capaz de inventarse como espectador y reventar un estadio -como con **La Fura** hace unas semanas- en un acto de reverencia al teatro poético que ya lo hubieran querido los clásicos, y un público -también- de un teatro costumbrista que sirve -apenas- de pretexto para que figuras de la tevé exploten su popularidad con ellos, que pagan casi exclusivamente por **verlos en vivo**.

Una de esas "excusas teatrales" como las llamaba -y las aborrecía- Tennessee Williams. Y en medio de este contexto tan enquistado; cuando el vacío de las salas deja un tendal de lesionados; después de tanto avatar y batalla; desde las filas diezmadas volvemos a escuchar el reclamo plañidero: "El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de darle al público **El Cuentito**".

No se trata naturalmente de asumir el hermetismo como bandera -decía Discépolo: "algunos autores escriben difícil porque es más fácil"-, ni de abominar el realismo: el realismo es un campo tan fértil para la poesía como cualquier otro si no se lo confunde con literalidad. Se trata sencillamente de entender esta especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias.

Durante muchos siglos el teatro lo tuvo y lo cumplió obedientemente, tenía una responsabilidad, y nadie puede decir que no la acató a conciencia. Su deber era contar, y contó todo. Su condena era **El Cuentito** y la cumplió sin reducción de pena. Y lo hizo bárbaro. Hoy la escena se ha transformado forzosamente en otra cosa.

El teatro es hoy una de las pocas zonas de preservación poética que nos quedan. Algo así como coto, una Reserva Imaginaria. Querer que el teatro siga limitándose a contar El Cuentito es condenarlo a una competencia en la que se pierde inexorablemente. Y si pierde, se hunde en el mar de los anacronismos, junto a la declamación, los magazines, la fonomímica, y los diskettes de 5 ¼.

* Baste como ejemplo ver como la tevé, que en eso tiene la sabiduría del oráculo, le raja a la metáfora como a la peste: porque para ser receptor del discurso poético el telespectador debería encender un electrodoméstico que no responde a ningún control remoto: la imaginación.

Kartún, Mauricio(1995). "El Cuentito". En: Revista del Getea.Nº 1. Bs.As: FFYL. UBA. Págs. 29-31

Lectura Exploratoria

Lee globalmente el texto

Trabajo grupal

- Lean atentamente el texto.
- Anoten en el margen las sugerencias.
- Marquen los párrafos que les hayan parecido de dificultosa comprensión.
- Intercambien opiniones con la profesora y los compañeros de clase.

Relacionar el texto con los datos del contexto de producción

- 1 Lee el paratexto que aparece al pie de página del Texto N° 3. Con los datos obtenidos realiza la ficha bibliográfica.

Relacionar los propios conocimientos con el contenido del texto: activar la enciclopedia personal

- 2 Responde el siguiente cuestionario:
- ¿Has concurrido a ver alguna obra de teatro en la que tengas que reflexionar acerca de lo que viste?
 - ¿Lees en el diario las reseñas de las obras teatrales, para elegir el espectáculo?
 - ¿Recordás alguna obra de teatro que haya influido en tu concepción de lo que debe ser el espectáculo teatral ?
 - En el texto se menciona a Pablo Picasso. ¿Quién era?
 - ¿Conocés alguna obra de él?

Análisis para postular el tema del texto

- 3 Vuelve a leer el texto y su título, luego marca con una cruz (x) la opción correcta.
- ¿Qué función crees que cumple el título en este texto?
 Adelanta el tema del contenido
 Acota el tema a tratar
 Es un título gancho

b) ¿Qué modalidad adopta este texto?

- Narrativa
- Descriptiva
- Argumentativa

c) ¿Cuál es el propósito de Kartún al usar un diminutivo para el título del texto?

- Minimizar el tema.
- Ironizar por medio del lenguaje.
- Plantear una hipótesis.
- Hacer una crítica.

4

Lee el siguiente párrafo extraído del texto Nº 3, luego responde:

“La explicación es sencilla: nunca el teatro vivió alternativas tan singulares como las de hoy. Sucede que desde su nacimiento, y hasta, apenas, el umbral de este siglo, el teatro fue un único hijo, sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él era capaz de contar un cuento que se veía. Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre literatura. Siglos y siglos de plácido vagar sin otra preocupación que la de parecerse a sí mismo. Pero cuando creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito. Un inocente que arrancó con ferocidad la cámara negra, y sobre un panorama blanco empezó a proyectar cuentos que se veían cada vez mejor; y con derroche de nuevo rico era capaz de poner en la pantalla lo que hiciera falta. Basta de tanto recurso miserable: si había que contar sobre la guerra se ponía allí arriba la guerra, con sus multitudes, y el tronar de sus batallas, que joder.”

a) ¿Qué recurso de los estudiados en los cuadros de recursos utiliza Kartún para referirse al teatro?

b) ¿Con qué estructura familiar conocida por el lector lo compara?

c) ¿Quién cumple en esta analogía el rol de madre?

d) ¿Quién cumple el rol de hijo bastardo?

e) ¿Cómo resultaron los recursos teatrales en comparación a los recursos cinematográficos y televisivos luego?

f) ¿Cuál de los medios visuales aportaba mayor veracidad según el autor?

g) ¿Quién contaba más fácil y mejor el cuentito?

h) ¿Qué efecto logra en el receptor, el productor del texto por medio de este recurso metafórico y de personificación del teatro, el cine y la tv?

5

¿Cuál es la temática del texto? Marca con una cruz (X) la respuesta correcta:

- Los cuentos infantiles.
- Los chistes.
- La especificidad del teatro en el siglo XX.
- El espectador y el teatro nuevo.
- La TV como competidora en el ámbito de los espectáculos.
- Un estudio de los espectadores y sus preferencias culturales.
- Causas del alejamiento del teatro del espectador de clase media.

6

Justifica tu elección haciendo una breve lista de palabras o expresiones extraídas del texto Nº 3 que estén relacionadas con el tema postulado.

7

Formula el tema del texto Nº 3, con tus palabras.

Los recursos del lenguaje: la metáfora y la comparación

En el cuadro de *Recursos para las modalidades* hemos consignado la metáfora, la comparación, la personificación y específicamente en el cuadro de lo argumentativo, la pregunta retórica (es en la argumentación, en donde la encontramos con mayor frecuencia). Veamos ahora la metáfora y la comparación, llamados recursos analógicos.

Según el diccionario RAE (Real Academia Española), la palabra analogía proviene del latín y del griego. Significa: proporción, semejanza. Aquí, nos interesan dos de las acepciones que el diccionario da:

1. f. *Relación de semejanza entre cosas distintas.*
2. f. *Razonamiento basado en la existencia de atributos semejantes en seres o cosas diferentes.*

Evidentemente, para que exista una analogía debe aparecer una semejanza ya sea implícita o explícita entre dos objetos

Kartún ha recurrido a analogías en el desarrollo de su texto, ya sean comparaciones y metáforas.



¿En qué consiste la metáfora?

Desde un punto de vista lingüístico, consiste en una comparación sin los nexos que la caracterizan (como ó cual). Por esto decimos que es implícita. Su finalidad es, además de enriquecer el texto, provocar la evocación o el recuerdo de algo conocido por el lector, para explicar un tema recurriendo a otro supuestamente, familiar para el receptor. Tanto la metáfora como la comparación llevan el nombre de analogías. Las comparaciones frecuentemente suelen llevar el nexo como ó cual.

ANALOGÍAS	
METÁFORA	COMPARACIÓN

Veamos estos recursos en acción

8

Analiza los siguientes enunciados y responde

“El teatro que hasta ahora solo sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a El Cuentito, empezó a entender que si de contar se trataba, tanto el cine como la tevé le tiraban el chico lejos, pero que en cambio, en este nuevo campo que se le proponía -en el campo de lo poético- había encontrado una tierra fecunda como pocas, y casi virgen. Como si fuera poco, la metáfora era una semilla fértil, que se la revoleaba y crecía como yuyo. Y no hacían falta más elementos que los que ya tenía”.

Si leemos con detenimiento este párrafo, veremos que se refiere a un nuevo campo de acción en el desarrollo del teatro

A-¿Cuál es ese campo?

B-¿Con qué lo compara? O ¿qué dice de ese campo?

C- ¿Con qué concepto se relaciona la palabra metáfora mencionada por el autor?

D-¿Qué se dice de la “metáfora”?

E- ¿A qué dominio pertenecen las palabras: tierra fecunda y casi virgen, semilla fértil, yuyo?

F- ¿A qué dominio pertenecen las palabras: campo poético, metáfora?

Como verás en este fragmento están conviviendo dos dominios. El dominio del arte y el dominio de la naturaleza. Con este recurso el autor argumenta su hipótesis acerca del lugar que ocupa y debe ocupar el teatro, en el campo de las artes.

La metaforización del “campo poético” como tierra fértil y de la “metáfora” como una semilla, le confiere a estos conceptos un “PLUS” en su sentido y significación. El campo poético se transforma en el lugar de donde nace la vida, es fuente de vida, es una “tierra fecunda”, procreadora.

En la comparación implícita de: “la metáfora” con “la semilla”, ocurre algo similar. Es decir, “la metáfora” mencionada por el autor en el texto se transforma en “semilla”. La semilla contiene potencialmente, el germen de vida que puede hacer brotar la tierra.

Por otra parte, el yuyo por sus características, sabemos que se extiende rápidamente y es resistente a las inclemencias del tiempo y el espacio.

En conclusión los términos tomados del universo de la naturaleza transforman los conceptos de:



campo poético= proveedor de vida, de posibilidades futuras. (Tierra fecunda)

metáfora = engendradora de posibilidades de vida nueva. (Semilla fértil)

metáfora como yuyo= fácil expansión y resistente a las inclemencias del tiempo y el espacio.

Evidentemente con estos conceptos en que prevalece la vida presente y futura, el autor refuerza su opinión negando la muerte del teatro y apostando a la vida y continuidad del mismo. Es por eso que Kartún sostiene que:

“Es importante entender estos antecedentes en el análisis de los cambios que particularizan de tal rotunda manera al teatro en el último siglo. El teatro ya no cambia sólo como resultado de un devenir estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque si no, muere. Un auténtico pico de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas”.

Para concluir la explicación nos referiremos a la **comparación** y su transformación en **metáfora**.



Comparación

Cuando entre los términos comparados aparecen nexos “como o cual” se considera que existe una comparación. En la comparación ambos términos están explícitos.

- Ej.: La luna era como un medallón de agua en el cielo. Si obviamos la luna y lo recreamos en otro contexto posible, se convertirá en una metáfora.
- Ej.: El medallón de agua iluminaba el cielo en la noche serena



Metáfora

La metáfora se entiende como la proyección de algunos conceptos de determinado dominio conceptual (el dominio de origen, es decir, aquel que presta sus conceptos) hacia otro dominio conceptual (el dominio de destino, o sea, aquel sobre el que se superponen dichos conceptos).

Para que exista una metáfora debe haber relaciones analógicas entre las partes relevantes de cada dominio.

Las metáforas producen transformaciones profundas en la representación de los objetos y personas, y generan descripciones originales, y creativas. Suelen evidenciar, como en este caso, **un plus de valoración sobre el elemento metaforizado.**



Comparación

Es una relación que se establece cuando, luego de analizar dos o más objetos, hechos o personas, se concluye que son semejantes, iguales, diferentes u opuestos.

Generalmente, se construye con nexos que expresan que se ha realizado una comparación: **como, parece; más que, menos que, cual.**

Lectura Analítica

9

Al comenzar la lectura del texto "El cuentito" nos encontramos con tres enunciados. ¿A quién corresponden esas voces? Marca con una cruz (X) la opción correcta:

- Al productor del texto.
- A otras opiniones.
- Otros actores.



El texto argumentativo

Este **texto** fuertemente **argumentativo** comienza en plena batalla de opiniones. El autor parte de las otras voces para comenzar la polémica con respecto al tema. En este tipo de textos encontramos, por lo general, argumentos a favor y en contra de una determinada idea que es la opinión del autor a la que denominamos tesis. La tesis o hipótesis de un texto argumentativo es un enunciado afirmativo de un autor con respecto a un tema. Puede estar explícita en la introducción, en el desarrollo o en la conclusión del artículo. En otras ocasiones se encuentra implícita, o sea, debe ser inferida por el lector.

Dilucidar el sentido de los términos

10

¿Qué sentido le otorgamos a los siguientes términos en el texto? Marca con una cruz (X) la opción correcta:

a) "**El Cuentito** sería la plancha capaz de desarugar las **rugosas estéticas contemporáneas**, que ahora así prolifjan, almidonadas, volverían a atraer a nuestro tradicional espectador de clase media".

• El Cuentito:

- Una narración en 1º persona.
- Una fábula de animales.
- Algo que siempre se narra y repite.

• **rugosas estéticas contemporáneas**, es una metáfora que significa que:

- Las estéticas contemporáneas no son complicadas para el receptor.
- Las estéticas contemporáneas son incomprensibles para el receptor.
- Las estéticas contemporáneas exigen una competencia en el receptor.

b) "Una mucama hacendosa y eficiente frente a una oficina ferozmente desordenada. En la pared de foro: el *Guernica* de Picasso con toda la complejidad de sus innumerables signos. La mujer -cuadro a cuadro- iba poniendo un orden minucioso en aquel despelote. Un objeto junto a otro en obsesiva simetría. Al llegar al *Guernica* –claro cumplía con su deber y le reordenaba todas las figuras en prolija disposición. **Cada vez que escucho comentar *El Cuentito* siento que a la dramaturgia de hoy le están queriendo ordenar el *Guernica***".

· Esta metáfora de la dramaturgia compara al teatro con el cuadro de Picasso y significa que:

- Quieren limpiar el polvo del cuadro para comprender lo que se ve.
- Quieren ordenar las imágenes para comprender el mensaje.
- Quieren encontrar el orden argumental de la imagen.

c) "El teatro asumió este nuevo **destino poético**, y lo impuso aún en la zona más reacia al cambio: la de la literatura dramática".

destino poético:

- Que los actores recitan poesía en el escenario.
- Que se relaciona con una alta condensación de imágenes escénicas.
- Que los textos teatrales están escritos en verso.

d) "El espectador no podía confiar ahora en ese teatro que ya no lo llevaba paternalmente de la mano por los senderos plácidos de *El Cuentito*, y que lo obligaba a **implicarse** o quedar afuera".

implicarse:

- Comprometerse.
- No tomar partido.
- Desestimarlos.

e) "El teatro que hasta ahora solo sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a *El Cuentito*, empezó a entender que si de contar se trataba, tanto el cine como la televisión le **tiraban el chico lejos**, pero que en cambio, en este nuevo campo que se le proponía -en el campo de lo poético- había encontrado una tierra fecunda como pocas, y casi virgen."

tiraban el chico lejos:

- Que el teatro no podía competir con ellos.
- Que sufriría un accidente.
- Que llegaría muy lejos con el niño.

f) "Por supuesto, tal diversidad genética trajo también el despelote: Los hijos de la plástica sostenían, por ejemplo, que lo argumental era un **amatoste prescindible**".

prescindible:

- Que no es necesario.
- Que es muy necesario.
- Que es un adorno.

g) "No se trata naturalmente de asumir el **hermetismo** como bandera -decía Discépolo: "algunos autores escriben difícil porque es más fácil"-, ni de **abominar** el realismo"

hermetismo:

- Que le pertenece a Hermes.
- Que es impenetrable.
- Que no es cerrado

abominar:

- Negar
- Despreciar
- Detestar

Antes de concluir el análisis de términos vamos a referirnos a algunos recursos de estilo que aparecen en Kartún, además de la metáfora que ya has aprendido.

En estos párrafos extraídos de Seibel y Kartún respectivamente aparecen **dos recursos: la pregunta retórica y la personificación.**

La pregunta retórica

*"Los personajes son tres caballeros y se acompañan con música; la función se completa con una comedia de Moreto. **¿Quiénes serían los actores?** Los conjuntos de aficionados ya existen y también aparecen los "cómicos de la legua", las compañías que recorren los caminos".(Seibel)*



La autora pregunta en este párrafo acerca de los actores, pero su pregunta no espera respuesta del lector, sino que es una estrategia para que el lector siga el devenir de la lectura atentamente. A este recurso se lo denomina pregunta retórica. Puede o no, llevar signos de interrogación y en los textos argumentativos tiene la finalidad de que el lector reflexione y adhiera a la opinión del autor.

La personificación

*"La explicación es sencilla: nunca el teatro vivió alternativas tan singulares como las de hoy. Sucede que desde su nacimiento, y hasta, apenas, el umbral de este siglo, el teatro fue un único hijo, sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él era capaz de contar un **cuento que se veía**. Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre literatura. Siglos y siglos de plácido vagar sin otra preocupación que la de parecerse a sí mismo. Pero cuando creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito". (Kartún)*



Cuando a un objeto conceptual o inanimado se le otorgan cualidades humanas se llama personificación. En el texto de Kartún este recurso adquiere connotaciones humorísticas".

Análisis de los párrafos y su función

Retomamos el concepto de hipótesis en la modalidad argumentativa.



Hipótesis

La hipótesis o tesis en un texto argumentativo es la **opinión del autor** con respecto a un tema. Esta opinión está **sostenida por enunciados llamados argumentos** que la sostiene y defienden. La **intención del autor del texto** es **persuadir al lector** por medio de dichos argumentos.

Después de haber dilucidado el sentido de los términos en algunos párrafos claves, intenta determinar la hipótesis del autor.

11 Marca con una cruz (X) la opción correcta:

- El teatro cambia porque si no se muere.
- La evolución del teatro se debe a un devenir estético.
- El teatro cambia porque no puede contar el cuentito.
- El teatro asumió un nuevo destino poético.
- El teatro cambió para conquistar a la clase media.

12 ¿Cuáles de los argumentos siguientes son los más valederos para defender la hipótesis del autor? Marca con una cruz (X) las respuestas correctas:

- a) *“Es importante entender estos antecedentes en el análisis de los cambios que particularizan de tal rotunda manera al teatro en el último siglo. El teatro ya no cambia sólo como resultado de un devenir estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque si no, muere. Un auténtico pico de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas.”*
- b) *“El teatro que hasta ahora solo sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a El Cuentito, empezó a entender que si de contar se trataba, tanto el cine como la tevé le tiraban el chico lejos, pero que en cambio, en este nuevo campo que se le proponía –en el campo de lo poético- había encontrado una tierra fecunda como pocas, y casi virgen. Como si fuera poco, la metáfora era una semilla fértil, que se la revoleaba y crecía como yuyo. Y no hacían falta más elementos que los que ya tenía.”*
- c) *“Por el contrario, los que había le sobraban, ya que solo se trataba de asumir el poder de condensación de lo escénico. Y se le hizo claro que la fórmula de la espectacularidad no estaba en las maquinarias de despliegue, sino, más sencillamente, en un utensilio de la retórica que había usado desde siempre. La fórmula se llamaba metonimia. El teatro asumió este nuevo destino poético, y lo impuso aún en la zona más reacia al cambio: la de la literatura dramática.”*
- d) *“También la escritura comprobó el poder de esos tropos, y los adoptó decididamente. Solo hicieron falta una docena de autores que se animaran más allá de las fronteras de la narración lineal. Y con el nuevo código de emisión, tuvo que nacer también, claro, el nuevo código de recepción.”*

e) “No se trata naturalmente de asumir el hermetismo como bandera –decía Discépolo: “algunos autores escriben difícil porque es más fácil”-, ni de abominar el realismo: el realismo es un campo tan fértil para la poesía como cualquier otro si no se lo confunde con literalidad. Se trata sencillamente de entender esta especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias”.

f) “Durante muchos siglos el teatro lo tuvo y lo cumplió obedientemente, tenía una responsabilidad, y nadie puede decir que no la acató a conciencia. Su deber era contar, y contó todo. Su condena era *El Cuentito* y la cumplió sin reducción de pena. Y lo hizo bárbaro. Hoy la escena se ha transformado forzosamente en otra cosa”.

g) “Le demandaban al teatro continuar con su responsabilidad narrativa, aunque a la hora de los bifés –cuando de **El Cuentito** se trataba- la mayoría terminaba prefiriendo el cine. Para suerte de los reacios que seguían reclamando la receta de siempre, la escritura teatral había acumulado tal stock que la estantería garantizaba la provisión de reposiciones”.

h) “Se trata sencillamente de entender esta especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias...”

i) “Baste como ejemplo ver como la *tevé*, que en eso tiene la sabiduría del oráculo, le raja a la metáfora como a la peste: porque para ser receptor del discurso poético el tele-espectador debería encender un electrodoméstico que no responde a ningún control remoto: la imaginación.”

Con la lectura de este texto aprenderemos el uso de los pronombres y el recurso de sustitución.

Los pronombres

Los pronombres son formas gramaticales que cambian de contenido según la palabra a la que se refieren o señalan en el texto.

*Por ejemplo: Juan entró en la casa. Él entró en la casa. En este caso: **Él** señala o equivale a Juan. Pero si dice: El gato entró en la casa. Él entró en la casa; **él** se refiere (en este contexto a gato).*

Estos pronombres muchas veces dificultan la comprensión, si no sabemos a quién o a qué se refieren. Existen distintos tipos de pronombres: **Personales, posesivos, demostrativos, adverbiales, temporales.**

El autor del texto utiliza en varias ocasiones los pronombres. Veamos cómo se leen en el texto de Mauricio Kartún.

Observa este ejemplo:

*“Los autores se han puesto demasiado complicados porque se han apartado de *El Cuentito*. Para el espectador *El Cuentito* es imprescindible, porque sin él no entiende.*

*Cada vez que escucho mentar *El Cuentito* siento que a la dramaturgia de **hoy le** están queriendo ordenar el *Guernica*. Tal vez resulte útil revisar como se llegó hasta **aquí**”.*

La explicación dice que: el primer pronombre con que nos encontramos es: **él**. ¿A quién se refiere ese él? La respuesta está en la misma oración. “**El**” reemplaza a “*cuentito*”.

En la próxima oración el pronombre **hoy**, sólo se comprende en la lectura global del texto. Surge la pregunta: ¿De qué época nos está hablando, de qué siglo? ¿A qué se refiere ese **hoy**? ¿Cómo sabemos a quién se refiere ese **hoy**, si no tenemos ninguna palabra cerca que clarifique el sen-

tido? El pronombre adverbial hace referencia al tiempo. Evidentemente, se refiere al siglo XX, basta mirar la fecha de publicación en el paratexto para contestar la pregunta.

Veamos que ocurre en este otro caso:

*"El cimbronazo de tener que compartir con el hermano menor fue demoledor. Con tal de llamar la atención el teatro hizo las cosas más desmesuradas: Intentó parecerse al **otro** -y por supuesto fracasó-, se puso rabioso y gritó incoherencias, y al final, claro, **se** enfermó".*

El pronombre **otro** en este enunciado se refiere al **cine**, y más adelante el pronombre **se**, se refiere a sí mismo (teatro).

Este recurso llamado sustitución evidencia la cohesión de un texto. Y por ello no basta con una lectura para comprenderlo. Obliga al lector entrenado a volver sobre los párrafos para saber de quién o de qué se está hablando. Es muy usado por los hablantes aunque no se tome conciencia de ello.

Intentemos, ahora, con estos párrafos.

13

¿Qué significan los pronombres destacados en negrita en el siguiente texto?

*"Convengamos en principio que si consiguiéramos imaginar la historia del teatro como un inmenso vitral -un bello, colorido, y complejísimo vitral de veintitantos siglos-, el teatro que hacemos, más aún: el teatro tal como **lo** conocemos, sería sobre ese plano en proporción, apenas una miserable cagadita de mosca. Y sin embargo, de las innumerables deposiciones que **lo** adoman, ninguna sería tan llamativa, tan fosforescente como la **nuestra**. Una mínima cagadita, si, pero insertada en un motivo tal, -y de tal forma- que es capaz de quebrar la rutina visual de tantos miles de años. Una cagadita fluo.."*

Lo: _____
Lo: _____
Nuestra: _____

Actividad de producción

14

Explica con tus palabras las causas de la transformación del espectáculo teatral.



Conclusión:

Este texto está fuertemente marcado, es decir, modalizado, por la opinión del autor que por medio de una retórica metafórica y analógica, como has estudiado en los textos anteriores, compara al teatro y a las demás artes con una gran familia. En los orígenes, el teatro era el niño malcriado que contaba el cuentito. Pero luego llegó el cine y se incorporó a esta gran familia y también la TV a la que descalifica con el adjetivo de "bastarda". Entonces el teatro tuvo que competir con estas otras artes.

En este texto el autor cuenta un cuentito, el cuentito de la nueva misión que le compete al teatro con una retórica amena, divertida e irónica, que raya muchas veces en la trasgresión por el uso de palabras tomadas de lo coloquial, pero sin desestimar la erudición a la hora de hablar de las artes y del teatro. Es un lenguaje que logra persuadir al lector. La transformación del teatro mirada desde sus avatares y la de los actores logra conmover al receptor del texto y lo hace reflexionar. Esto demuestra que la finalidad de EL CUENTITO se ha cumplido.

15

Para integrar lo aprendido con el texto N°3, responde el siguiente cuestionario:

a) ¿Qué efecto produjo en tu lectura el uso desfachatado del lenguaje del autor?

b) Coméntalo con tus compañeros y profesora.

c) Para reflexionar: ¿Crees que el teatro de los Podestá y los artistas del Naturalismo contaban el cuentito?

d) Escribe tres enunciados con tus conclusiones.

e) Coméntalo con la clase.



Ya hemos llegado al final de la segunda fase! Por lo tanto es importante hacer una síntesis de los pasos que hemos ido trabajando:

- Dilucidar el sentido de los términos.
- Identificación de los recursos: pregunta retórica y personificación.
- Análisis de los párrafos y su función: Identificación de la hipótesis y de los argumentos del autor para defender su hipótesis.

Continuemos trabajando.

Ser artista

Mgter. Mónica Pacheco

*Cátedra de Dirección Coral. Espacio Curricular Dirección Coral I
Dedicado a los ingresantes a Dirección Coral, marzo de 2019*

Este escrito no va a servir para darte respuestas, sino para ayudarte a reflexionar sobre el arte y llenarte de preguntas, cuyas respuestas, si tenemos éxito, van a ser diferentes durante tu carrera, y podrías seguir respondiendo, de distintas formas, en distintas etapas de tu vida. Esa es la intención. Seguir intentando respuestas equivale a permitirse seguir creciendo.

Aquí va la primera pregunta:

¿Ser artista es ser creativo?

Tal vez sí, pero esto depende de muchos factores. Un instrumentista que toca en la orquesta sinfónica es un artista, también lo es un cantante lírico que interpreta algún rol en la ópera o un actor o una actriz que interpreta algún personaje en un drama o comedia; sin embargo, ninguno de ellos crea la música que toca o el texto que dice al público. Un artista plástico, más allá de los materiales y técnicas que use, crea su propia obra. Entonces debemos considerar que existen artes temporales, tales como la música, el teatro y la danza, que se conformaron durante la Modernidad apoyadas en un trípode: creador, intérprete y espectadores o audiencia. La característica que tendremos en cuenta es que esas artes temporales necesitan de un intérprete (individual o colectivo) para convertirse en realidad actual. Tendremos en cuenta, además, que cuando el intérprete es colectivo existe un intérprete principal: el director que coordina la interpretación del colectivo, intentando recrear el texto del creador (sea éste compositor o dramaturgo).

Si pensamos en estos tres roles, propios de las artes temporales, inferimos lo siguiente: el creador o compositor es quien imagina la obra musical o teatral y la cristaliza en un papel, los intérpretes deben convertir esos signos en música que suene o en texto actuado en una representación teatral, para finalmente entregar esa producción a los espectadores o audiencia.

Otras artes, tales como la escultura y la pintura, que ocupan un volumen en el espacio, tradicionalmente se denominaron “artes espaciales” y suponen un creador que una vez que concluye su obra, la muestra a los espectadores o consumidores.

Si estás pensando que es más creativo que los demás artistas quien crea una obra, no es una buena respuesta. Para ser intérprete es necesario, también, ser creativo. No es fácil apropiarse del discurso del creador, componer un personaje y recrear los textos con convicción (traduciendo aquello escrito anteriormente por alguien más a discursos sonoros y/o corporales). Además, mientras más antigua es



Mgter Mónica Pacheco. Foto: Natacha Ortega

la obra, más lejos estamos de la época y la cultura que configuran el contexto de creación y esto supone, además de creatividad, una importante investigación.

Este modelo (creador, intérprete y audiencia), bastante académico, se ocupa en la actualidad para “recrear” interpretativamente obras creadas en el pasado y funcionó sin problemas hasta que en el Siglo XX sucedieron algunas cosas importantes que mencionaremos después. Decimos que el modelo es académico porque en la música popular siempre hubo cantautores o músicos que inventaron la música que tocaron, así como también en el teatro popular siempre hubo actrices o actores que crearon su propio discurso verbal y/o corporal, además de actuarlo. Por ello, podemos afirmar que no obedecen al modelo tripartito académico y son creadores e intérpretes a la vez.

Sin embargo, debemos pensar que, aun teniendo en cuenta este modelo tradicional, una obra musical podría ser actualizada de múltiples maneras (modificando los instrumentos que tradicionalmente tocaban u otras formas de recreación), así como una obra teatral podría resignificarse actualizando la puesta (vestuario, luces, escenografía, contexto) o los discursos verbales o corporales (sustituyendo palabras que hoy no se utilizan por otras en uso, o bien, omitiendo textos que pueden sustituirse por signos “dichos” con el cuerpo). Lo mismo ocurre con aquellas obras “espaciales” que “ubicadas” de diversas maneras en el espacio, expresan nuevas ideas. Las obras reunidas (ordenadas de alguna manera especial) y apoyadas en determinados conceptos (tal como sucede con los proyectos curatoriales actuales) son capaces de “decirnos” cosas que antes pasaban desapercibidas u ocupaban espacios discursivos menos importantes.

A partir del Siglo XX todo en el arte cambió. En el teatro el rol pasivo que ocupaban los espectadores se quiebra con la caída de la cuarta pared que propone K. Stanislavsky¹. Los actores y las actrices interactúan con el público de múltiples maneras, el público se integra a la obra, incluso creando textos. En la música, los creadores dejan partes sin componer sugiriendo o no alguna pauta al intérprete, o bien, dejan libradas al azar las partes constitutivas de obras incompletas, que Umberto Eco denomina “abiertas”. Existen ejemplos musicales que, tal como sucede con el teatro, permiten al público integrarse a la creación.

Por otra parte, desde las artes visuales aparecen movimientos que permiten al espectador generar o completar la obra o parte de ella, participando activamente en la creación, tales como los chorros de pinturas lanzadas al río Mapocho en Chile por la gente (a instancias de algunos artistas), donde el agua del río termina de “armar” la pintura que lanza el público como una fuerte protesta en relación con la contaminación. Algunas de las esculturas creadas durante el Simposio UNCUIYO de 2017 en nuestro campus son ejemplos de obras abiertas: una de ellas parecía esculpida a la mitad porque una de sus mitades presentaba una figura y la otra era solo la piedra original. Cada uno de los miles de espectadores posibles puede imaginar múltiples significados respecto de aquello que falta esculpir, pero también respecto de las formas esculpidas, ya que no son formas naturalistas, sino simbólicas.

Todas estas nuevas formas de “hacer” arte traen consigo quiebres y tensiones a los modelos tradicionales que deberíamos pensar, para crear al menos un par de respuestas. Inventando respuestas, aunque sean efímeras o precarias, seremos todos creativos.

1. Si imaginamos un escenario con tres paredes (en el fondo y a ambos lados), la cuarta sería una pared imaginaria que existe al frente, es decir, entre los intérpretes y el público. Por ello la ruptura de esta pared supone: el vínculo de los intérpretes con el público, la interacción entre ambos y la posibilidad de integrar al público a la obra.

¿Ser artista es entrenarse en una sola disciplina?

La Modernidad se empeñó en dividir las artes a través de las disciplinas que cada una supone o “encierra”, al mismo tiempo las ciencias se fueron separando para asumirse en relación con un objeto determinado. Hoy sabemos que es una gran torpeza pensar que los seres humanos tenemos un cuerpo que debe tratar solo la medicina y una psiquis de la que se ocupan la psicología o la psiquiatría. Nuestra mirada holística actual nos propone que toda enfermedad del cuerpo trae consigo un correlato psicológico y viceversa. Del mismo modo, las disciplinas artísticas se han indisciplinado. Si analizamos una *performance* contemporánea, observaremos cómo los actores cantan y los músicos actúan, tanto que a veces no podemos distinguir de qué disciplina provienen los artistas. Podemos encontrar cientos de ejemplos actuales, pero para dar cuenta de esta situación mencionaremos la obra de Ricardo Villarroel en la que el público tira pintura al río Mapocho. Los *performers*, sin decir ninguna palabra, se visten de maneras particulares (uno de ellos con bolsitas de plástico que representan la principal contaminación del agua del río), actúan mostrando con gestos al público que deben tirar la pintura al río, algunas personas se resisten porque no desean contaminar el agua, otro *performer* dice un texto poético a través del cual explica que esa pintura es orgánica, hecha con verduras, acaricia las aguas y las pinta. Pero el río, como toda la naturaleza, tiene su propia “voluntad” y hace uso de ella para dar a luz una obra plena de espejos de colores, agua y brillo, que reúnen la “voluntad” del río y del sol, con el deseo del público y de los artistas.

Esos mágicos espejos de colores móviles, que fluyen en las aguas del río y con ellas se van, configuran una pintura o una escultura hecha de agua y sol, obra que se une a la actuación de los artistas que expresan movimientos con sus cuerpos, que pintan el río con sus piernas, brazos y manos-pincel, que visten ropas hechas con signos de contaminación, que reparten pintura a un público colectivo con gestos determinados, que recitan textos conmovedores y hacen reflexionar. También la obra incluye música. Uno de ellos dice: “¡Silencio! Escuchen como el agua canta”, pero él acompaña el canto del agua con palabras cantadas (que se refieren a ella), haciendo repetir al público los cantos con los movimientos de sus brazos: “fresca, cristalina, suave, sonora”. ¿Estos artistas son pintores? ¿Son escultores, actores o poetas? ¿Son músicos? ¿Acaso este último es cantante o se trata de un nuevo director coral? El etnomusicólogo Blacking propone que está haciendo música porque su producción es *sonido humanamente organizado*.

¿Ser artista es crear obras de arte?

Para contestarnos esta pregunta vamos a necesitar de prácticas artísticas acompañadas de reflexiones y de reflexiones acompañadas de prácticas artísticas. Las clases de arte de todas las carreras de la FAD pueden desarrollar este bucle (acción – reflexión – acción), de este modo podremos encontrar respuestas combinando las prácticas con la teoría.

Sobre la experiencia que hemos relatado, podemos decir que el colectivo artístico del río Mapocho eran personas formadas en diversas disciplinas artísticas (literatura, artes visuales, música y teatro) capaces, no sólo de conmover al público y hacerlo reflexionar sobre la importancia del agua y el indispensable respeto a la naturaleza, sino de involucrarlo en la creación de una obra de arte que exprese el deseo de dar continuidad al planeta con acciones humanas que no sean contrarias a la “voluntad” de la naturaleza .

Para múltiples pensadores de la Modernidad (cuyos textos están por cientos en nuestra Biblioteca integrada de la FAD), esta experiencia artística no sería una obra de arte porque:

Es **efímera**. Si una obra de arte debe ser trascendental y universal, estas acciones, que no se cristalizan en un cuadro o una escultura situada en un museo o sala de arte, podrían no configurar una obra artística. Sin embargo, la experiencia podría filmarse y subirse a las redes, adquiriendo así un carácter mediático global.

Esta obra es **local** y no tiene pretensiones de universalidad. Si la universalidad, condición inherente a la obra de arte para la Modernidad, es que su interés trascienda las fronteras, todo nuestro planeta corre serios riesgos de eclosionar debido a la contaminación, es decir, nuestra obra en cuestión trasciende las fronteras regionales. Si no fuera así, tampoco hoy importa, porque el arte actual no necesita que Europa, Estados Unidos u otro espacio lo legitime como tal. Respecto del lugar, creemos que una sala de concierto, un museo, una sala de arte o un teatro son espacios vigentes creados para cierto arte, pero la propuesta de socializarlo, haciendo participar al público mediático en las redes o de forma presencial-casual, integrando a los transeúntes, interactuando con el agua del río, con las verduras de algún mercado, con el sol o la luna, pueden ser ideas fértiles y creativas.

Posiblemente la belleza, que fue un atributo indispensable en la Modernidad para considerar algo como obra de arte, esté muy presente en nuestra obra a través de los reflejos en el agua del río y los textos literarios; sin embargo, alguien vestido con bolsas de plástico rotas o con botellas de plástico colgadas con piolas es sumamente **desagradable**. Entonces nos preguntamos si es realmente necesario que una obra de arte sea bella. Tal vez no, tal vez solo sea necesario que nos conmueva.

Nuestras respuestas pueden ser como el arte posmoderno: efímeras, locales y hasta desagradables, pero serán nuestras y estarán comprometidas con el entorno, con el espacio en el que caminamos, con el agua que tomamos y con nuestro mundo, que necesita fuertemente de los artistas para intervenirlo creativamente, para jugar con él y para cambiarlo.

BIBLIOGRAFÍA:

BLACKING, John (1974). How musical is man? University of Washington Press.

DURT, Thurston (1975). The interpretation of Music. Londres: Hutchinson & Co Ltd.

DUSSEL, Enrique (2005). Transmodernidad e Interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. Bogotá, D. C.: Nueva América.

Lectura Exploratoria

Lee globalmente el texto

Trabajo grupal

- Observa las partes o divisiones del texto y los elementos que se distinguen por su tipografía o disposición en la página.
- A continuación, realiza la lectura global del texto.

Relacionar el texto con los datos del contexto de producción

Resuelve las siguientes actividades:

- 1 ¿Quién escribió el texto? ¿Qué datos profesionales puedes extraer sobre la autora? ¿Qué tal investigar en alguna red social para completar la información? Prueba con su perfil de facebook.

Nombre: _____

Formación: _____

Trabajo: _____

Lugar de residencia: _____

- 2 El texto presenta varios **elementos paratextuales** que lo “rodean” o acompañan. ¿Para qué crees que sirve cada uno de los que están listados a continuación? Une con flechas según corresponda. Luego comenta oralmente para ahondar la información propuesta.

Título	Añade, aclara o detalla información de interés.
Autora	Engloba o agrupa bloques de información textual.
Subtítulos	Da nombre o identifica al texto.
Nota al pie	Lista las voces autorizadas consultadas o citadas por la autora.
Bibliografía	Indica quién escribió o produjo el texto.

3

En el paratexto de este texto también se menciona a los **destinatarios** a los que va dirigido el texto. ¿**Para quiénes** fue escrito y cómo los caracterizarías?

4

En cuanto a lo temporal, hay una fecha: marzo de 2019. ¿Qué se puede decir acerca de **cuándo** fue escrito? ¿Y sobre cuándo fue publicado?

5

El **lugar geográfico** donde fue producido no está explicitado, ¿pero qué podrías inferir sobre **dónde** fue escrito a partir del paratexto y de la lectura de estos párrafos?

“(…) Las clases de arte de todas las carreras de la FAD pueden desarrollar este bucle (acción – reflexión – acción), de este modo podremos encontrar respuestas combinando las prácticas con la teoría”.

“Para múltiples pensadores de la Modernidad (cuyos textos están por cientos en nuestra Biblioteca integrada de la FAD) (…)”.

6

¿Y sobre su lugar de publicación? ¿**Dónde** o en qué **soporte o formato** aparece este texto? ¿En un libro, página web, video, revista, diario, manual, etc.?

7

"Ser artista" es un texto que fue escrito con una **intención** o propósito. En este caso, la intención de la autora se encuentra en el comienzo del texto, ¿**para qué** lo escribió?

8

Si tomas en consideración la intención de la autora y los datos del contexto de producción, ¿en qué **ámbito o práctica social** circula este texto?

- Científico
- Educativo
- Artístico
- Periodístico

Relacionar los propios conocimientos con el contenido del texto: activar la enciclopedia personal

9

Idealmente, el lector modelo al que la autora dirigió este texto debería contar con ciertos conocimientos previos que son necesarios para comprenderlo. Por ejemplo, el concepto de “Modernidad” aparece mencionado varias veces. ¿Qué conocimientos tienes sobre la Modernidad? Te proponemos ver el video *Cultura de la Modernidad* y, a partir de la información que brinda, marca con una cruz algunas de las siguientes palabras clave que consideres útiles o de interés para la comprensión del texto de Mónica Pacheco:



Postular el tema del texto

10

Si te detienes a analizar el título, ¿cuáles de estas opciones consideras que son las más acertadas para caracterizarlo? Subráyalas:

- Anticipa el tema del que tratará el texto.
- Está formulado de manera enigmática, lo que impide anticipar la temática.
- Está formulado como pregunta o contiene palabras que indican duda o posibilidad.
- Su sentido es “opaco”, pero se comprende al finalizar la lectura del texto.
- Contiene palabras clave del tema que tratará el texto.
- Las palabras clave del título se repiten en el texto o en su paratexto.
- Enuncia el ámbito o prácticasocial en que circula el texto.
- Permite anclar el tema a un contexto geográfico.

En el caso de los **subtítulos**, también te servirán de guía en la postulación del tema. En “*Ser artista*” están todos formulados como preguntas, cuyas respuestas podrás analizar en la medida en que realices una lectura profunda del texto.

11

Luego de todo lo trabajado, estás en condiciones de responder esta pregunta: ¿de qué se trata este texto o cuál es su tema? Marca con una cruz la opción correcta:

- La definición y la clasificación del arte en la Modernidad.
- El concepto de arte, su clasificación y su evolución histórica.
- La deconstrucción del concepto de artista por medio de su análisis.
- La caracterización minuciosa de la labor del artista.



**Finalizamos la primera fase.
Continuamos ahora con la segunda fase.**

Dilucidar el sentido de las palabras

12

¿Cuál es el sentido de las palabras o frases destacadas en los siguientes fragmentos textuales? Marca con una cruz la opción correcta en cada caso:

a) “Si pensamos en estos tres roles, propios de las artes temporales, **inferimos** lo siguiente: el creador o compositor es quien imagina la obra musical o teatral y la cristaliza en un papel, los intérpretes deben convertir esos signos en música que suene o en texto actuado en una representación teatral, para finalmente entregar esa producción a los espectadores o audiencia”.

- Especulamos
- Consideramos
- Adivinamos
- Deducimos

b) “Si la universalidad, **condición inherente** a la obra de arte para la Modernidad, es que su interés trascienda las fronteras, todo nuestro planeta corre serios riesgos de eclosionar debido a la contaminación, es decir, nuestra obra en cuestión trasciende las fronteras regionales”.

- Característica necesaria.
- Característica exclusiva.
- Circunstancia necesaria.
- Circunstancia obvia.

c) “Hoy sabemos que es una gran torpeza pensar que los seres humanos tenemos un cuerpo que debe tratar solo la medicina y una psiquis de la que se ocupan la psicología o la psiquiatría. Nuestra **mirada holística actual** nos propone que toda enfermedad del cuerpo trae consigo un correlato psicológico y viceversa”.

- Quiere decir que actualmente analizamos un fenómeno relacionándolo con otros.
- Quiere decir que actualmente analizamos un fenómeno separando su totalidad en partes.
- Quiere decir que actualmente analizamos un fenómeno considerándolo una totalidad.
- Quiere decir que actualmente analizamos un fenómeno diferenciándolo de otros.

d) "Es efímera. Si una obra de arte debe ser trascendental y universal, estas acciones, que no se **crystalizan** en un cuadro o una escultura situada en un museo o sala de arte, podrían no configurar una obra artística. Sin embargo, la experiencia podría filmarse y subirse a las redes, adquiriendo así un carácter mediático global".

- estas acciones, que no se forman en un cuadro o una escultura
- estas acciones, que no se precisan en un cuadro o una escultura
- estas acciones, que no se sostienen en un cuadro o una escultura
- estas acciones, que no se fijan en un cuadro o una escultura

13

¿Qué otras palabras se usan en el texto con el sentido de **performer** o **performers**?

Análisis de los párrafos y procesos inferenciales de pensamiento

Jerarquización y relevamiento de las informaciones nucleares

14

Completa el cuadro sinóptico con la clasificación tradicional de las artes:

Clasificación de las Artes

15

El modelo tripartito académico está compuesto por creador, intérprete y audiencia, ¿en qué consiste el rol de cada parte en este modelo?

16

La autora cuestiona el modelo tripartito académico en su texto. En este párrafo hay resaltadas algunas palabras en las que se hace evidente su punto de vista subjetivo respecto de la división tajante entre “creador” e “intérprete”. ¿Qué puedes decir sobre su punto de vista?

“Si estás pensando que es más creativo que los demás artistas quien crea una obra, **no es una buena respuesta**. Para ser intérprete es necesario, también, ser creativo. **No es fácil** apropiarse del discurso del creador, componer un personaje y recrear los textos **con convicción** (traduciendo aquello escrito anteriormente por alguien más a discursos sonoros y/o corporales). Además, mientras más antigua es la obra, **más lejos estamos** de la época y la cultura que configuran el contexto de creación y esto supone, además de creatividad, una **importante** investigación”.

Mónica Pacheco opina / considera / sostiene que _____

Las relaciones lógicas semánticas y los recursos

17

A partir de la lectura de este fragmento, completa los espacios faltantes:

“Decimos que el modelo es académico porque en la música popular siempre hubo cantautores o músicos que inventaron la música que tocaron, así como también en el teatro popular siempre hubo actrices o actores que crearon su propio discurso verbal y/o corporal, además de actuarlo. Por ello, podemos afirmar que no obedecen al modelo tripartito académico y son creadores e intérpretes a la vez”.

En este párrafo, la autora **diferencia** el arte académico del arte
a partir de una relación **causal**: los artistas no siguen el modelo tripartito porque son e
simultáneamente. Ella nos brinda **ejemplos** concretos: cantautores,,
..... y actores populares.

18

¿Qué recursos o procedimientos discursivos predominan en este fragmento textual? Marca con una cruz la opción correcta:

“**Sin embargo**, debemos pensar que, **aun** teniendo en cuenta este modelo tradicional, una obra musical podría ser actualizada de múltiples maneras (modificando los instrumentos que tradicionalmente tocaban u otras formas de recreación), así como una obra teatral podría resignificarse actualizando la puesta (vestuario, luces, escenografía, contexto) o los discursos verbales o corporales (sustituyendo palabras que hoy no se utilizan por otras en uso, o bien, omitiendo textos que pueden sustituirse por signos “dichos” con el cuerpo).”

- Cambio de dirección argumentativa y ejemplificación.
- Refutación y ejemplificación.
- Concesión y ejemplificación.
- Comparación y ejemplificación.

19

En los párrafos de los puntos 18 y 19 abunda el uso de la **primera persona del plural**. ¿Por qué crees que es así? ¿A quién incluye la autora en su texto? Comenta oralmente y a partir de eso, marca con una cruz la opción correcta. Este texto se inscribe en la:

- Modalidad argumentativa
- Modalidad explicativa
- Modalidad descriptiva
- Modalidad narrativa

20

¿Qué voces autorizadas de estudiosos o especialistas incorpora la autora para darle mayor validez a sus argumentos? ¿Cómo se denomina este recurso o procedimiento discursivo?

21

La autora sostiene que en el siglo XX se produjo un cambio profundo en la forma de hacer arte. ¿Cuáles son las causas que produjeron esta transformación?

Análisis de los párrafos y su función: Información nuclear e información periférica

La tarea u operación mental de analizar la información de un texto está muy unida a la jerarquización de la información en ese texto.

Hay dos clases de información textual: la **información central o nuclear**, que permite que el texto avance, y la **información periférica**, que únicamente ayuda a esclarecer, ilustrar o ejemplificar el tema a través del texto a través de casos, ejemplos, anécdotas, explicaciones, reformulaciones, descripciones, citas, cifras. Estos procedimientos, están marcados, muchas veces por conectores y signos de puntuación.

Para discriminar cada tipo de información, también debes tener en cuenta la **intención comunicativa textual**, porque la información nuclear dependerá en gran medida de ello. Si es un texto que argumenta, serán importantes la hipótesis o tesis y los argumentos, si es un texto que describe, las cualidades, las diferencias y las semejanzas serán nucleares o relevantes.

No podemos guardar toda la información en la memoria porque es imposible hacerlo, y más aún cuando los textos son muy extensos. Además, cada párrafo aporta un aspecto nuevo al tema y va constituyendo el eje temático que es como la columna vertebral del texto. En consecuencia,

no toda la información textual tiene la misma jerarquía ni el mismo valor. POR ESE MOTIVO ES IMPORTANTE RECONOCER LA INFORMACIÓN NUCLEAR Y LA PERIFÉRICA. La pregunta quedebemos tener siempre presente es: **¿Qué información nueva obtengo de este párrafo con respecto al tema?**

22

Analiza el siguiente párrafo y determina cuál es la información nuclear o relevante y cuál es la información periférica o accesoria.

“Esos mágicos espejos de colores móviles, que fluyen en las aguas del río y con ellas se van, configuran una pintura o una escultura hecha de agua y sol, obra que se une a la actuación de los artistas que expresan movimientos con sus cuerpos, que pintan el río con sus piernas, brazos y manos-pincel, que visten ropas hechas con signos de contaminación, que reparten pintura a un público colectivo con gestos determinados, que recitan textos conmovedores y hacen reflexionar. También la obra incluye música. Uno de ellos dice: “¡Silencio! Escuchen como el agua canta”, pero él acompaña el canto del agua con palabras cantadas (que se refieren a ella), haciendo repetir al público los cantos con los movimientos de sus brazos: “fresca, cristalina, suave, sonora”. ¿Estos artistas son pintores? ¿Son escultores, actores o poetas? ¿Son músicos? ¿Acaso este último es cantante o se trata de un nuevo director coral? El etnomusicólogo Blacking propone que está haciendo música porque su producción es sonido humanamente organizado”.

Información nuclear del párrafo: _____

Recursos (ejemplificación, enumeración, cita, metáforas, comparaciones, reformulación, definición, explicación de causas o de consecuencias, etc.) que me permiten identificar la información nuclear: _____

Información periférica: es toda la descripción de _____

23

Marca con una cruz la opción correcta. Para demostrar que no es necesario que un artista se entrene únicamente en una sola disciplina, la autora...:

- Explica el concepto de *performance*.
- Reformula el concepto de *performance*.
- Relata detalladamente la *performance* en el río Mapocho.
- Propone que se realicen más *performances* como la del río Mapocho.

24

¿Según la autora, qué 3 rasgos deben caracterizar las obras de arte para la Modernidad y cuáles se oponen a estos en una obra de arte posmoderno?

Obra de arte moderna	Obra de arte posmoderna
.....
.....
.....

Actividad de producción

Recuperar la información nuclear elaborando una síntesis

25

A partir de todo lo analizado, ahora puedes comprender con mayor claridad que la autora ha puesto en tela de juicio y desarmado la definición “tradicional” acerca de qué significa ser un artista. Intenta ahora escribir un párrafo en el que sintetices los argumentos más importantes que sostienen la tesis de la autora.

Tesis:

Para Mónica Pacheco, *ser artista no significa ser un creador o creativo que se entrena en una sola disciplina para crear obras de arte...*

Argumentos:

Porque _____

26

Para finalizar, ¿cuál es tu opinión sobre qué significa ser un artista?



¡Hemos llegado al final de la segunda fase!

Ahora te proponemos que sin prisa pero sin pausa abordes los textos que siguen en el cuadernillo. Estos que no poseen actividades planificadas.

Si pones en funcionamiento lo que aprendiste, los textos no representarán un obstáculo en tu comprensión ni en las actividades de escritura.

Felicitaciones! Continuemos...

¡Recuerda consultar el ANEXO para completar información!

Textos sin guía

Tiempo y títeres

Luis Rivera López



Hace 30 años, en 1983, algunos de los que hoy nos llamamos LIBERTABLAS comenzábamos este camino de investigación en la búsqueda de la exacta relación entre el Teatro y el Teatro de títeres o de objetos. Me resulta, por lo menos, curiosa la importancia que el sentido común social otorga (y el inicio de esta nota indica que, en alguna medida, yo comparto esta leve fascinación) a los aniversarios y números redondos. Mi tía Sira, conspicua representante de ese común sentido, diría sin dudar un instante: «¡Cómo pasa el tiempo!». Y solamente habría que cambiar los signos de admiración por los de pregunta para encontrarnos con uno de los misterios más profundos de la filosofía: «¿Cómo pasa el tiempo?»

No estamos aquí para discurrir sobre qué es y cómo transcurre el Tiempo. Pero sí podemos pensar un poco (lo que nos permita este espacio) acerca de cómo transcurre y qué es el tiempo teatral, y también específicamente el tiempo teatral-titiritero. Porque el Teatro (a diferencia de la literatura o la escultura, por ejemplo) es un arte en el que el transcurrir temporal y, sobretodo, la finitud, el límite cierto y cercano de este intervalo, forma parte de su esencia, lo modela y caracteriza. El teatro es una simbolización, sintetización o (por llamarlo de otra manera) metaforización de las coordenadas vitales del ser humano y de las situaciones que se derivan de ellas. El espacio vital deviene en espacio escénico, las personas en personajes y, claro, el tiempo real en tiempo teatral. En poco más o menos de una hora, asistiremos a la vida, apogeo y muerte de una energía comunicacional generada por el juego dramático y recibida (y devuelta) por quien «especta»: el público. He aquí el Tiempo reducido cual jíbaro, concentrado y mutado, sublimado y transformado en cosa bella.

Creo, sin embargo, que esta profusión de signos y símbolos, no debieran dirigirnos por los intrincados vericuetos de la semiología. Algunos de mis colegas titiriteros que hacen el loable esfuerzo (no son muchos, por eso es más loable todavía) de intentar una teorización de su trabajo, tienen cierta debilidad por la descripción del fenómeno del teatro de objetos desde una óptica casi filosófico - semiótica que puede alejar al común de los mortales (para quienes el metalenguaje suele ser razonablemente inaccesible) de la comprensión de cuestiones bien simples y concretas. Y comencé con la descripción de algunos aspectos del hecho teatral porque es, para mí, indudable (esta es una de esas simples cosas) que el Teatro de objetos es, en primera instancia eso: Teatro. Y desde la óptica de que el teatro

(¡cuidado que va mi definición!) *es una forma de juego, simbolización, sublimación de las sensaciones y sentimientos humanos expresados en acciones y reacciones espontáneas que juega el actor con el espectador como destinatario y cómplice, en el momento único e irrepetible de la representación teatral, considero que el basamento teatral es imprescindible a la hora de pensar qué es el Teatro de Títeres.* Porque esta definición se aplica perfectamente también al teatro de títeres. Quizá cambiando «actor» por «titiritero» y agregando después, simplemente: «a través de un objeto». Esto es que, a mi juicio, el Teatro de títeres no solamente es Teatro (cosa casi innegable ya que su nombre lo indica), sino que es una especie de súper teatro. El Teatro en grado sumo. Porque el mecanismo de simbolización y estilización que es lo que diferencia la vida del teatro (su re-presentación) se da, al no ser el personaje una «persona» o al menos una persona completa, en forma mucho más potente y acabada. Y, al presentársenos un objeto como eje central de las coordenadas espacio-temporales ficticias del teatro, se nos invita en forma violenta, abrupta, dramática (justamente), a ejercitar la credulidad y participar de la ceremonia sin posibilidad de términos medios. Es esta la razón por la que un objeto, vacío (por definición) de subjetividad, se transforma en un camino ideal y veloz, casi una autopista, de unión entre los dos elementos claves, imprescindibles, del fenómeno teatral: actor (en este caso titiritero) y espectador. He aquí la razón de la inmediata adhesión que genera en el público el teatro de títeres (y no solo de los niños, pero expresado más espontáneamente por ellos), y de la sensación de «apertura expresiva» que invade a algunas personas cuando ejercitan el juego dramático a través de objetos. No es una cosa distinta del teatro. Es mucho más de lo mismo.

Un programa de formación de titiriteros debiera, por lo tanto, hacer base en la formación teatral, en la enorme cantidad de elementos técnicos que comparte con el teatro: sensibilización sensorial, ejercicio de la línea de acción, personaje, situación, acciones físicas, etc. etc. etc. (ver otra vez Stanislavsky), llegando (claro) siempre a la expresión a través del objeto, que tiene sus reglas propias que deben ser analizadas y ejercitadas.

Paradójicamente en un arte como el teatro, en el que el sujeto – actor es el centro en íntima y perecedera relación con el sujeto – espectador, el títere se muestra como un objeto que viene a intermediar, corporizando elementos del encuadre dramático que en el clásico teatro de actores son conceptuales. Veamos. Dice ese «encuadre», que es el acuerdo básico de credulidad que «firma» con el espectador y que posibilita la realización de la ceremonia: - «ese que ves entrar ahí, no es el actor (que vive en este lugar, con estas relaciones con otros y que está, en este momento, trabajando), sino un personaje que vive en otro lugar y que ejecuta otras coordenadas vitales, distintas a las reales». Pero como, paralelamente, es evidente que quien entra a escena no es Hamlet, sino Alfredo Alcón, el actor debe, mediante su trabajo, convencer al espectador para que cumpla su parte del contrato sellado al sentarse en su butaca. Y lo hace mediante su técnica y su oficio. El títere, tiene la enorme ventaja de que, al entrar, nos convence de inmediato acerca de quién es. Porque es el personaje, y no el actor.

Sin embargo, poco puede durar esta simulación. Inmediatamente será evidente que ese objeto solamente es espejo de una sensibilidad que proyecta quien en realidad es el intérprete del personaje, que es el titiritero. Así como en el teatro el eje expresivo es el actor y no el escenógrafo, ni el director ni el autor (todos ellos dueños de importantísimos roles que se ubican prolijamente alrededor del actor, único elemento imprescindible), en el Teatro de títeres, el punto de partida de la fuerza comunicativa es el titiritero y no el títere. Por lo que sería pertinente re bautizar al Teatro de títeres como «Teatro de titiriteros». Desde ya que se trata de

una ironía, pero la ubicación del objeto como centro de este lenguaje teatral tiene su fuente en cierto misticismo animista que otorga poderes al «títere» manteniendo en forma ingenua y simpática el misterio que rodea su accionar y su fuerza expresiva. El objeto es, como todo objeto, algo inerte. Es el poder (aquí sí, por qué no, místico, profesional, técnico, etc.) del hombre (aquí del titiritero) quien le da su brillo y su ubicación especial en el centro del altar teatral.

Colabora con esta visión, una concepción «plástica» del teatro de títeres, como si el artista plástico tuviera en esta forma teatral la posibilidad de dotar de movimiento y duración temporal a su escultura. Pero el juego teatral es muy distinto del plástico. Posee otras reglas y, sin desmerecer experiencias performáticas en ese sentido, otros puntos de llegada.

Cuando comencé a dar clase de títeres a chicos cometí un error usual. Hice primero que construyeran el títere. Pero luego, las clases en las que se usaría ese objeto resultaban fatigosas y muchos preferían romper ese títere antes de pasar con él al ámbito dramático de las improvisaciones. Fui encontrando la solución al ver que también en ensayos profesionales los títeres terminados eran muy limitadores de las posibilidades expresivas del titiritero. Así como jugar con una ramita «transformada» en espada es mucho más creativo que hacerlo con una hermosa espada terminada, porque esa ramita puede ser receptáculo vacío de mi imaginación, el comienzo con prototipos, objetos sin fuerza plástica, es liberador para titiriteros y para niños.

Hicimos muchas cosas en estos 30 años («¡toda una vida!» diría mi tía Sira): gestión cultural para sobrevivir; producción para concretar los sueños; compañeros para no quedarnos solos; pedagogía para trascender en otras nuestras ideas... Pero una buena parte del tiempo lo ocupamos en redescubrir quiénes éramos: actores expresándonos con objetos; seres humanos jugando a animar cosas muertas, a dar vida a la materia inerte; titiriteros pensando nuestra profesión. Y encontrando en los objetos el puente que nos proyecte, el trampolín que nos sumerja de cabeza en el (aquí sí va la palabra) mágico (por lo increíblemente misterioso) mundo de la comunicación.

Saverio Revista cruel de Teatro. Transformando escena. Un abordaje al teatro de títeres y objetos. Año 5. Número 18, setiembre de 2012. Páginas 4 a 6. Disponible en: <https://www.revistasaverio.com/revista-cruel-de-teatro/transformando-escena/> (Consultado el 12/07/2019)

Luis Rivera López. Es actor, director teatral, dramaturgo y titiritero. Se formó Es actor, director con Ariel Bufano, Roberto Durán, Inda Ledesma y otros. Formó parte de la fundación y de los primeros 10 años del Grupo de titiriteros del Teatro San Martín. Actualmente dirige LIBERTABLAS, grupo en el que realizó más de 30 puestas en escena y adaptaciones entre las que se destacan: La tremebunda tragedia de Macbeth, Sueño de una noche de verano y La tempestad de Shakespear; Gúlliver, Pinocho, Las mil y una noches y otros en el Teatro Cervantes; Alicia en el país de las maravillas, Leyenda, Cuentos de la selva en Paseo La Plaza y, recientemente, Fábula en el Teatro SHA. También trabajó en espectáculos para adultos como Electra, Will y Sue (en coproducción con Mexico) y La vida es sueño, entre otros. Recibió los más importantes premios: Florencio Sánchez, ACE (2 veces), María Guerrero, ATINA, y KONEX a las personalidades de la década en Teatro para jóvenes y niños. En 2010 el Instituto de Teatro publicó Teatro y títeres, ensayo teórico de su autoría.

La nueva edad de oro, aquí y ahora

Roberto Perinelli

Creo que no queda ninguna duda: el teatro está de moda, al menos para ese fragmento de la clase media que parecía haberlo abandonado. Ha vuelto a ocupar las salas y lo ha aceptado en todos sus aspectos; llena tanto aquellas donde se ofrecen las más atractivas propuestas comerciales, sigue apoyando al teatro oficial (no obstante la declinación de los últimos tiempos), y, sobre todo, apunta al más interesante y potente de los rubros, el teatro alternativo. Incluso concurre sin remilgos a aquellos ámbitos donde este se desarrolla, algunos de una precariedad que “no se puede creer”, incómodos, fríos en invierno, ardientes en verano.

En este último caso, en el del teatro alternativo, se ha dado, también sin duda, un positivo recambio generacional, que afecta no sólo a sus oficiantes sino también al público. Concurre gente joven que aporta, desde la platea, un conocimiento del fenómeno que conoce desde la práctica, porque son muchos los que han transitado o transitan aún por algún taller actoral, lo que los hace permeables a las convenciones escénicas que desconciertan al espectador llamado “común” y, por consecuencia, se muestra muy sensible con aquellas expresiones que intentan romperlas o afirmarlas.

Con esta descripción quiero salir al encuentro de un lugar común, pernicioso por la comodidad con que se repite sin tener ningún dato a mano, que lo corrobore o lo desestime: que el alumno que estudia en esos talleres o en las escuelas oficiales no concurre al teatro. Suelen repetirlo, con sorna, muchos de los que tienen muy pocas pruebas para testificarlo, porque ellos tampoco son espectadores. Con esa conclusión ciertos teatristas, e incluso algunos investigadores académicos (aquellos que deberían estar al día, siquiera en el nivel de información), se exculpan y de ese modo eluden sus responsabilidades profesionales.

Confieso que mi afirmación por lo contrario tampoco se apoya en rigurosos estudios científicos (estadísticas o recursos afines, que se me pedirían para discutir la cuestión en profundidad), sino simplemente surge de la observación de las plateas que transito, fin de semana tras fin de semana, desde hace muchos años, desde tiempos en que con frecuencia me volvía a casa porque las funciones se suspendían por falta de público, una circunstancia que ahora raramente ocurre.

Debo admitir que la falta de dedicación de los teatristas que no asisten al teatro tiene causa justificada: no hay ni tiempo ni capacidad adquisitiva para cubrir la inmensa oferta del teatro; el comercial ha elevado los precios de las localidades a valores de mercado mundial y el alternativo ofrece una cantidad de propuestas que es imposible cubrir en su totalidad. Alguna vez dimos aviso sobre la deficiencia de las estadísticas que dan cuenta de este fenómeno. Las cifras de espectáculos en cartel suelen calcularse con mi misma audacia pragmática: a ojo, por aproximación. No obstante el grado de error que podría caberle al caso, pareciera haber acuerdo en que el año pasado, 2009, el teatro alternativo ofreció un poco más de 500 estrenos sólo en la ciudad de Buenos Aires. Tómese nota que hablo de espectáculos que no

necesariamente recurren a una obra dramática como sostén, porque otra característica de este teatro, y tampoco con esto digo nada nuevo, es su oferta versátil, a mi juicio llevada a los extremos por los permisos que encuentra a su paso. Permiso del público, capaz de aceptar experimentos de gran riesgo escénico (aunque a veces naufraguen por inexperiencia o exceso de pretensión), y permiso de las salas, que al albergar la representación sólo una o dos veces por semana, arriesgan menos que una propuesta que tuvieran que mantener en cartel durante toda una temporada de cuatro o cinco días, tal como se siente obligado a hacer el teatro comercial o el oficial.

Estas nuevas formas de representación, creadas y usadas sólo por el teatro alternativo, acaso de diseño no repetido en otras partes del mundo, han permitido que un mismo recinto teatral ofrezca dos, tres, cuatro, o más emprendimientos escénicos durante los tres días finales de la semana. El riesgo que ofrece un espectáculo particular se atenúa, ya que lo que éste no rinde, por las razones que sean, es cubierto por los otros de mayor convocatoria, también por las razones que sean.

Las nuevas formas de representación han surgido de manera espontánea, adaptándose poco a poco a la realidad, de ahí quizás su éxito, a diferencia de otras iniciativas que nacieron por conducto de febriles especulaciones empresariales, como las de Juan José Luján, Antonio Riquelme y José Vallés, tres desesperados empresarios españoles que en pleno siglo XIX “inventaron” el *género chico*, un modo de representación que el teatro de Buenos Aires copió a principios del siglo XX, originando con ello lo que los historiadores siguen llamando la Edad de Oro del teatro argentino.

En el párrafo anterior deslizo el reparo, ahora lo afirmo: para mí la Edad de Oro es esta. Y para que esto sea cierto, el teatro alternativo hizo y hace el mayor aporte. Admito la advertencia de que aún no existe la distancia temporal suficiente para evaluar los hechos y darle los títulos que, sabemos, ayuda a comprender pero no define del todo a un elemento de la realidad que siempre será inaprensible del todo. Pero de qué otro modo se puede identificar a esta explosión que comenzó poco después del regreso de la democracia, 1983, se desprendió de la mítica herencia de Teatro Abierto, que parecía indicar el único camino posible para un teatro que, por reacción o necesidad, con suerte o sin ella, se aventuró en las experiencias entonces casi inéditas (algunas repetidas, hoy, por el llamado *stand-up*), que llegaron a concretar picos estimables de calidad y convocatoria, derrapó con el teatro de la imagen y con las iniciativas antropológicas devenidas del admirado y con frecuencia errado estudio de las teorías de Eugenio Barba (nada peor que los fieles epígonos), y terminó en esta situación tan rica y apasionante del presente, donde compiten con el mismo rango de oportunidad el llamado teatro de texto, la llamada, bien o mal, dramaturgia del actor o del director, el recurso de los clásicos “intervenidos” por una mirada moderna, y otras experiencias de cruce de géneros que es difícil rotular, y que es probablemente la marca más fuerte de la renovación teatral que se produjo en occidente durante la segunda parte del siglo XX, donde el teatro demostró su capacidad de ampliar sus propios límites, tal como las iniciativas integradoras de teatro, danza y hasta la reciente y todavía huidiza tecnología digital. Renglón aparte merecen las expresiones que vinculan al teatro con la novela y el cuento, que fueron retomadas con el vigor del que careció por mucho tiempo, fruto tal vez del desprecio mutuo que en nuestro medio se profesaban literatos y libretistas, aun cuando este cruce se encuentra en el origen mismo de nuestro teatro, ya que el *Juan Moreira* fue, antes que la obra teatral de Pepe Podestá, un folletín novelístico de Eduardo Gutiérrez.

Con lo manifestado creo haber encapsulado un cuadro apasionante, abierto y por fortuna remiso a las calificaciones, no obstante mi voluntad de valerme de algunas de ellas. Con estos méritos - versatilidad, coraje artístico y la apasionada

honestidad con que se sube a escena - el teatro alternativo de Buenos Aires adquirió una condición de acontecimiento que ha vuelto, repetimos, a convocar al público, siquiera para llenar ámbitos para sesenta, setenta o cien espectadores. Pido que estos números se multipliquen no por la cantidad de salas del circuito off, que sin embargo son bastantes, sino por la cantidad de espectáculos que estos recintos ofrecen cada fin de semana y se llegará a montos interesantes.

Es cierto, y como espectador habitual puedo afirmarlo, que no todo lo que se muestra es bueno, siquiera interesante, pero este es un tributo inevitable que exige la cantidad. Ningún teatro se nutrió, desde que el mundo es mundo - para nosotros desde los griegos -, de obras maestras. Estas fueron rescatadas por los historiadores, que ante la imposibilidad de reconstruir el hecho teatral tomaron el capital literario del cúmulo de textos que conservó la posteridad (vaya a saberse qué y cuánto se perdió en el camino). De este recurso deberían carecer los historiadores actuales, pues ahora se trata definitivamente de espectáculos, donde el teatro se debería estudiar a través del número de códigos escénicos con que se expresa (que incluye pero no privilegia el textual), y de cuyo carácter efímero es imposible dudar, a pesar de que las posibilidades de registro (video o cedé) nos acerquen a una circunstancia que irremediamente, también desde los griegos, exige lo presencial.

Estimo que volqué mucho tema para reflexionar y discutir. La aceptación de la existencia de una nueva Edad de Oro (¿la de las tres primeras décadas del siglo XX lo fue?), es acaso mi propuesta más arriesgada. Soy consciente de que el desafío no puede dilucidarse ahora, exige una perspectiva de la que ahora no se dispone. Ojalá que los historiadores futuros tengan, para sus vaticinios, el mismo grado de precariedad e incertidumbre que se advierte en esta breve nota. Ese sería el dato de que nuestro teatro sigue vivo, inaprensible, evasivo, afirmado en un mantenido apogeo, felizmente muy lejos de su decadencia.

junio de 2010

Revista Teatro CELCIT – N° 37-38. Revista de Teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana. Editada por el CELCIT. (Centro Latinoamericano de Investigación y Creación Teatral). Buenos Aires. Argentina. Segunda época. Año 17. N° 37-38. 2010. Páginas 279 a 281. Disponible en: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/30/37-38/> (Consultado el 21/06/2019)

El lenguaje en la escenografía

Norberto Laino

Teatralmente, la escenografía no podría ser sólo la imagen, dado que ésta se halla siempre asociada a lo que sucede, la acción de la escena. Los objetos que componen el diagrama visual, hacen que se relacionen los cuerpos de los actores con el todo.

Pensar que la escenografía debe representar un espacio arquitectónico o decorativo genera un cierto equívoco vinculado al concepto del quehacer escenográfico. La creencia sobre la escenografía como elemento que describe la obra, que cumple una función narrativa e ilustra un lugar es una atrofia, una mala forma de escenografía. No dice nada, convirtiéndose en elemento decorativo que no ejerce profundidad de expresión. Este equívoco no puede ser denunciado por los escenógrafos ya que esta denuncia sería una máscara, un artificio. Para que un escenógrafo hable de y con sus obras con exactitud sería preciso que se transforme en un teatrista, es decir que sustituya el falso concepto escenográfico, sin duda este es el motivo por el cual la escenografía es siempre un decorado que no comprende y olvida el significado preocupándose por imitaciones arquitectónicas o territorios nada funcionales para el hecho dramático.

Un escenógrafo que no comprende el signo teatral, permanece condenado a la vocación del error y el fracaso. No se trata de reemplazar los nefastos decorados por la noción de espacio, ni la aberrante utilería por objetos, sino de crear formas dramáticas, generar un lugar donde pueda suceder el drama, y es en la acción del devenir y en la estructura misma del objeto y el espacio donde está su función dramática, no en la imagen.

Teatralmente, la escenografía no podría ser sólo la imagen, dado que ésta se halla siempre asociada a lo que sucede, la acción de la escena. Los objetos que componen el diagrama visual, hacen que se relacionen los cuerpos de los actores con el todo.

Se trata de generar un lenguaje y llevarlo a una forma escenográfica. Esto no sería destruir el modelo en sí mismo, sino la forma del modelo del relato, utilizando una combinatoria de elementos plásticos y teatrales con poder de transformación en el espacio.

¿Cuál es la relación del espectador con la escenografía? no mirarla, sino retenerla. Una escenografía sin lenguaje poético no genera poder de atracción, desaparece, al no retener al espectador no permite hacer posesión de existencia, se vuelve imposible retenerla sensorialmente. Hay algo del procedimiento que no termina de producirse cuando no se construye lenguaje. Es el estilo lo que hace que el espacio escenográfico sea un lenguaje. Vemos en los detalles concretos o aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de informaciones, se trata de elementos que conmueven, que abren la dimensión del recuerdo. Esto confirmaría que el discurso poético es también relato. Se intentaría, por lo tanto, descubrir la lógica del modelo del relato y no el relato en sí mismo.

Un escenógrafo no muestra, da la escenografía. Para que los actores hagan posesión de ella y que la indagación poética del actor sobre el espacio se vuelva hecho dramático. El escenógrafo entrega su trabajo a la obra.

Pensar o sentir la escenografía es ponerle lenguaje, no solo estético y plástico, sino también funcional. Ya se intuyen los elementos que van a dar forma al lenguaje, materialidad, textura, color, dimensiones, etc. El lenguaje poético es construido a partir del estilo este es el que hace el salto entre lo funcional en la obra y la marca poética, la identidad, la huella. El escenógrafo con su marca dice a través de su estilo, de la búsqueda poética de cada escenógrafo. Lo que trasmite no son ideas, sino lenguajes, es decir, formas constituidas de modo diferentes, un juego de combinatorias, que tiene una reserva de elementos y de leyes plástico teatral con poder de transformación.

Es necesario darle sentido dramático a cualquier formato escenográfico. El pensamiento funcional en escenografía solo se activa cuando sirve para la acción. No existe una relación estable entre forma y contenido la relación es dinámica, funcional al espacio y lo dramático.

La escenografía es un fenómeno ordenado y ese orden lo saca de sí misma, los elementos y la materia dan las pautas de cómo debe ser ese orden constituido por su propio lenguaje.

Transgredir es reconocer e invertir. Si no se puede reconocer aquello a lo que se va a desobedecer, el mecanismo no funciona, no se puede operar en la trasgresión. la destrucción del lenguaje debe darse por articulaciones radicales al sentido. Los opuestos y los contrastes dialogan.

El discurso poético escenográfico es también relato. Se interviene sobre el modelo del relato, no sobre el relato en sí. El objeto escenográfico interviene en el concepto del relato.

El espacio es un objeto de comunicación, posee una existencia cotidiana. Cada espacio tiene una identidad que lo singulariza, es su carácter lo que reconocemos como tal y de lo que nos vamos a valer al momento de generar en la materia signos en escena dejando marcas. Cumpliendo la función de informar, representar, sorprender, conmover y produciendo sentido en el espectador.

El espacio no es forzosamente el modo de existencia de una escenografía, la escenografía no es más que un espacio alterado, las variables plástico teatrales hacen esa alteración generando lenguaje. La escenografía es política, nadie puede trabajar el espacio poético y la escenografía sin tomar partido. Inclusive cuando se elija no tomarlo, eso en sí mismo es una posición política. La lectura escenográfica es siempre contemporánea, comprometida con la época que nos toca vivir, da testimonio.

La escenografía debe ser verosímil. No en el sentido de realismo, sino creíble en el sentido dramático. El espectador debe poder concebir que ahí suceda lo que sucede. En ella prima el poder de autenticación, sobre la fidelidad representativa e ilustrativa. Esta fidelidad no debería ser histórica, arquitectónica, de época etc., es una fidelidad hacia la función dramática porque es ahí donde está el devenir de la acción.

Clasificar el espacio es una circunstancia concreta, invadida, fecundada por los objetos, que le permite acceder al lenguaje. No se trata de darle una jerarquía social, plástica política al espacio, sino de ser consciente de que la familia de objetos que componen el espacio genera identidad.

Laino, Norberto. (2012). "El lenguaje en la escenografía". En: *Reflexiones Académicas en Diseño y Comunicación*. N° 19. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Págs. 94-96.

Accesible en:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8316&id_libro=380(Consultado el 17/07/2018)

Norberto Laino. Escenógrafo. Se desarrolla en el ámbito teatral a través de diversas funciones. Profesor de la Universidad de Palermo en el Departamento de Teatro y Espectáculos en la Facultad de Diseño y Comunicación.

Red Nacional de Profesores de Teatro “Drama-Tiza”

Una organización horizontal y solidaria para el fortalecimiento de la presencia del Teatro en la Educación de todo el país.

Ester Trozzo. Coordinadora Nacional. estertrozzo@gmail.com

Introducción

La Red Drama-Tiza es un proyecto que nace para dar respuesta a las necesidades y posibilidades que presenta la implementación del Teatro en las escuelas y otros ámbitos educativos. Su naturaleza se funda en la comunicación y la promoción de interacción entre pares y con el medio. Existen miembros de la Red en todas las provincias.

Objetivos de la Red:

- Consolidar canales solidarios de participación e intercambio entre profesores de Teatro.
- Impactar en la política educativa, a favor de la enseñanza del Teatro en ámbitos de enseñanza obligatoria y no obligatoria.
- Desarrollar cooperativamente conocimiento conceptual y didáctico relacionado con la enseñanza-aprendizaje del Teatro
- Colaborar en la optimización del perfil de los docentes de Teatro

Tareas de la Red:

- Acción permanente de chequeo y puesta en evidencia del real estado de situación de la enseñanza del Teatro en el país.
- Abordaje, partiendo de la propia práctica pedagógica, de la problemática de la inclusión del Teatro en el curriculum, promoviendo espacios de investigación epistemológica, artística y pedagógico-teatral.
- Visualización de los aspectos positivos de lo ya hecho en cada jurisdicción para recuperarlos y fortalecerlos, e identificación de aquellos aspectos con dificultades, para superarlas, reorientando la tarea y/o proponiendo ajustes.
- Construcción participativa de un corpus conceptual sobre pedagogía teatral, intercambiando información y debatiendo acerca de ella.
- Promoción de la sostenibilidad de una política nacional dirigida a instalar y difundir el Teatro en la educación.
- Preocupación por realizar aportes concretos a la formación de recursos humanos de calidad para que se cumpla equitativamente en todo el país la posibilidad de enseñar y aprender Teatro en las escuelas.

Un poco de historia

En el año 2001, desde su banca de Diputada Nacional, la actriz Mabel Manzotti realiza acciones concretas en pos de una política educativa nacional que promueva la presencia del Teatro en la educación. Investiga cuáles son los antecedentes al respecto en el país y encuentra una Resolución de 1991, promovida por la entonces Diputada Nacional Irma Roig, en la que se establece la necesidad de que el teatro

sea un lenguaje artístico a enseñar en las escuelas del país, en paridad con Plástica y Música. También investiga cuales son las provincias que han concretado más avances al respecto y cuáles los referentes más significativos. Así se pone en contacto con la experiencia de desarrollo curricular de Educación Artística de la provincia de Mendoza y con el Profesorado de Teatro de la Facultad de Artes y Diseño de la UNC y nos honra solicitándome que me haga cargo de crear un movimiento nacional, que me incorpore al equipo de Desarrollo Curricular y Capacitación del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación y que proponga una estrategia de trabajo para todo el país. Luego de investigar en cada Jurisdicción el grado real de presencia del Teatro en los Diseños Curriculares y en las aulas, planteo la idea de fundar una Red Nacional de Profesores de Teatro, con el propósito de crear y consolidar un instrumento participativo y democrático de cohesión, intercambio, crecimiento profesional y apoyo estratégico para todos los profesores a cargo del dictado de la materia curricular Teatro en escuelas de todos los niveles de la República Argentina.

Acto fundacional

Los días 4 y 5 de diciembre de 2001 se realiza el Primer Encuentro Nacional de Profesores de Teatro, convocado desde el Ministerio de Educación de la Nación, en relación con el Proyecto de Resolución de la Honorable Cámara de Diputados del Congreso de la Nación, por el cual se solicita: se favorezca la implementación de la enseñanza del Teatro en todos los niveles de educación, en el marco de la Ley Federal de Educación, que desde 1994 incluye al Teatro dentro de los Contenidos Básicos Comunes (CBC) de Educación Artística.

El Encuentro tuvo lugar en el Salón Dorado del Teatro Nacional Cervantes. El objetivo del mismo fue constituir formalmente y hacer visible la Red Nacional de Profesores de Teatro para posibilitar una mayor organicidad y eficiencia a la tarea de todos los docentes de Teatro del país quienes, desde diferentes realidades y posibilidades venían trabajando en la ardua tarea de instalar definitivamente el Teatro como disciplina en todas las escuelas argentinas.

Fueron invitados al Encuentro profesores de Teatro de distintas escuelas de cada una de las provincias y del gobierno autónomo de la ciudad de Bs. As, los cuales asistieron conformando un equipo de trabajo de más de 90 personas que trabajó durante dos días y dejó: conformada la Red, elaborado el estatuto y redactados los fundamentos de su creación. Se decidió en asamblea que se realizaría un encuentro nacional todos los años, con sede en una provincia diferente cada vez.

Acompañaron el trabajo de los participantes grandes personalidades del Teatro como Alejandra Boero, Patricio Contreras, Mauricio Kartum, Mabel Manzotti, Juan Carlos Gené y Carlos Gorostiza.

Sentido de la creación de la Red Nacional de Profesores de Teatro

Para que el Teatro se instale definitivamente con calidad conceptual y significatividad pedagógica en el Sistema Educativo es necesario avanzar con celeridad y con eficacia en la clarificación sustancial de las diferencias conceptuales y procedimentales que existen entre la formación de actores profesionales y la educación de niños y jóvenes desde el Teatro y entre utilizar el Teatro como recurso didáctico para enseñar otros contenidos y enseñar Teatro en Educación artística.

El objeto de conocimiento "Teatro" en la escuela, está en construcción. Son indispensables los encuentros de profesores de Teatro y la creación de vías para comunicarse y construir criterios comunes. También es urgente hacer circular material teórico específico.

Sólo la fluidificación de canales de carácter nacional que posibiliten la circulación democrática de saberes y que estén dirigidos, no sólo a los profesores de Teatro,

sino también a los Directivos de Instituciones de diferentes modalidades y niveles, posibilitará superar los problemas institucionales que se presentan al implementar Teatro en las escuelas (no hay lugares apropiados, molesta el ruido, pretenden que los docentes de Teatro se hagan cargo de todas las fiestas escolares, etc.)

Otra necesidad estratégica a cubrir continúa siendo la capacitación en servicio. En la actualidad se plantean dos problemáticas específicas al respecto: el estar dictando Teatro “por reconversión” y ser profesor de cualquier otra materia, como ocurre en algunas provincias, y el dar clase con mucho manejo de conocimientos teatrales pero sin formación pedagógica, situación que también se da en muchos puntos del país.

Para hacerse cargo de demandas tan macro es indispensable llevar a cabo una acción nacional sostenida, que no dependa de la política de turno ni de una sola persona, sino que sea un movimiento autosustentable por la claridad de objetivos y por el compromiso horizontal de todos sus miembros.

Proceso de consolidación de la Red

Para que la Red tomara fuerza y coherencia se requirió un trabajo solidario que, en cada lugar, fuera respondiendo a las necesidades y al nivel de desarrollo específico. Hasta ahora se realizaron las siguientes acciones:

1. Permanente intercambio de comunicaciones y materiales entre los Profesores de la Red.

Contamos con Foros y un fluido intercambio desde diferentes redes sociales

2. Investigación del estado de situación de la enseñanza del Teatro en el país

Se continúa relevando y sistematizando información relacionada con el estado de situación de la implementación del Teatro en las escuelas e interviniendo estratégicamente en los Ministerios de Educación jurisdiccionales cuando las situaciones lo requieren y, desde el 2009, en valiosa colaboración con la Coordinación Nacional de Educación Artística. 3. Realización de los Encuentros nacionales programados.

El **Segundo** Encuentro Nacional se llevó a cabo los días 5 y 6 de diciembre de 2002 en **Mendoza**, organizado por la Facultad de Artes y Diseño con apoyo del Instituto Nacional del Teatro, el Ministerio de Educación de la Nación, el Rectorado de la UNC, la Dirección General de Escuelas de la Provincia de Mendoza y la Delegación Mendoza de la Asociación Argentina de Actores

El **Tercer** Encuentro Nacional se realizó los días 4 y 5 de diciembre de 2003, organizado por el Instituto Superior de Arte de Villa Mercedes, **San Luis**. Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, el Ministerio de Cultura y Educación de San Luis y el Rectorado del IFDC de Educación artística. Fue su coordinador general el Profesor Gabriel Arias

El **Cuarto** Encuentro, a cargo de la Facultad de Artes de la Universidad de Tucumán se llevó a cabo el 9 y 10 de octubre de 2004. Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, el Ministerio de Cultura y Educación de **Tucumán** y el Decanato de la Facultad de Artes de la UNTucumán, coordinado por la profesora Gladys Mottes. Fue notable el crecimiento de la RED. Estuvieron presentes representantes de 16 provincias. Muchos Nodos ya se presentaron con interesantes avances de consolidación.

El **Quinto** Encuentro se realizó el 8 y 9 de octubre en Gualaguaychú, **Entre Ríos**, con amplio apoyo de las autoridades provinciales y subsidiado por el Instituto Nacional del Teatro. Lo coordinó la profesora Mariela Piedrabuena. Estuvieron presentes representantes de 14 provincias.

El **Sexto** Encuentro se realizó en setiembre en **Córdoba** con apoyo de autoridades educativas provinciales y del Instituto Nacional del Teatro. Asumió la orga-

nización el profesor Pablo Barbariga y la sede fue la Escuela Provincial de Teatro Roberto Arlt, en la Ciudad de las Artes. Una vez más se advirtió crecimiento en cuanto a participación, a profundizaciones temáticas y conceptuales y a compromiso de los Nodos.

El **Séptimo** Encuentro se realizó del 8 al 11 de setiembre en Puerto Madryn, **Chubut**, organizado por la profesora Sandra Sandes y, por primera vez tuvo carácter internacional ya que se contó con colegas de España, Brasil, Perú, Venezuela y Chile.

El **Octavo** Encuentro fue en setiembre de 2008 en Rosario. **Santa Fe**, organizado por la Profesora Carina Mangione, en una acción conjunta con la Delegación provincial del INT, con la Universidad de Rosario y la Escuela provincial de Teatro.

El **Noveno** Encuentro fue en setiembre de 2009 en la provincia de **Salta**, organizado por la Profesora Mariana Flores, en una acción conjunta con el INT y la Universidad de Salta.

El **Décimo** Encuentro se realizó del 18 al 21 de setiembre de 2010 en **Mar del Plata**, a cargo de su organización la Profesora Cecilia Martín, con el apoyo del Colegio Illia de la Universidad y la Escuela de Arte Dramático, cogestionada por Municipio y Provincia. También el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

El **Undécimo** Encuentro, en 2011, se realizó en **Mendoza**. La RED creció en su modo de gestión ya que se formó una comisión nacional para coordinar los eventos.

El **Duodécimo** Encuentro fue en 2012 en **Catamarca**

El **Décimo tercer** Encuentro se realizó en **Córdoba** en 2013

El **Décimo cuarto** Encuentro se realizó en **La Plata** en 2014

El **Décimo quinto** Encuentro se realizó en **Santiago del Estero** en 2015

El **Décimo sexto** Encuentro se realizó en **San Rafael. Nodo SUR-Mendoza**, en 2016

El **Décimo séptimo** Encuentro se realizó en Salta en 2017

El **Décimo octavo** Encuentro se realizó en Córdoba en 2018

El **Décimo noveno** Encuentro será en Mar del Plata, en agosto de 2019

Es parte del plan estratégico cambiar la sede de cada Encuentro para promover la horizontalidad y la participación plural. Resulta fundamental el permanente apoyo que ha recibido este proyecto por parte del Instituto Nacional del Teatro.

4. Fortalecimiento de cada Nodo jurisdiccional de la Red

Docentes de teatro de cada Jurisdicción están realizando diferentes acciones para fortalecer la presencia con calidad del Teatro en las escuelas de todo el país: han logrado la creación de Profesorados de Teatro en sus provincias (Ej. Corrientes, Entre Ríos), organizan y llevan a cabo encuentros provinciales y regionales, luchan por la dignificación del espacio laboral desde los diferentes gremios, producen publicaciones y Documentos y, le dan forma jurídica a sus organizaciones provinciales de la RED.

Los Nodos ya fortalecidos entre los que se cuentan Córdoba, Mar del Plata, Mendoza, Entre Ríos y Buenos Aires se han conformado en Mesa Coordinadora Nacional y llevan adelante una conducción compartida de la RED

5. Construcción de un corpus conceptual que posibilite compartir una base teórica común

Una dificultad importante para la calidad de la enseñanza del Teatro en las escuelas es la falta de marcos conceptuales y de acción, compartidos. Concientes de que hay pocos referentes nacionales que producen textos que posibiliten la instalación de un debate maduro y pertinente entre los docentes, el INT cumple una fun-

ción estratégica apoyando este tipo de publicaciones. Desde la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, un equipo de expertos en Pedagogía teatral: Luis Sampedro, Sara Torres, Gloria Tapia, Laura Bagnato, Sandra Viggiani, Gabriela Lerga, Graciela González, Claudio Martínez, Mirtha Rodríguez, Olga Ballarini, Pinty Saba y Paula Sinay, coordinados por la Profesora Ester Trozzo publican en diciembre de 2004 en coedición entre el Instituto Nacional del Teatro y la Facultad: *Didáctica del Teatro I; Didáctica del Teatro II; Dramaturgia y Escuela I*, (obras de Teatro y actividades de aula para la apreciación y la recreación de textos) y *Dramaturgia y Escuela II*. (Textos y metodología para la producción cooperativa y para la recepción con alumnos adolescentes).

6. Apoyo académico estratégico y reconocimiento institucional de la Red DramaTiza

Un hecho fundamental para el crecimiento y consolidación de la RED es el amplio apoyo institucional que ha recibido. Desde su nacimiento cuenta con el reconocimiento del Ministerio de Educación de la Nación que la instala dentro de la página Web de la Biblioteca Nacional y la pone en contacto con todas las Jurisdicciones. También cuenta con el valioso apoyo del Instituto Nacional del Teatro que subsidia los Encuentros Nacionales y la publicación de bibliografía específica. Las Facultades de Arte del país con más trayectoria en la formación en Pedagogía Teatral, se han constituido en Nodos permanentes de la Red con expertos responsables a la cabeza: Universidad Nacional de Tucumán: Gladys Mottes y Ricardo Sobral; Universidad Nacional del Centro (Tandil): María Elsa Chapato y Cristina Dimatteo; Universidad Nacional de Cuyo: Ester Trozzo y Laura Bagnato; Universidad Nacional de Buenos Aires: Lita Llagostera. U.N.A. Claudia Kricum. En relación con otras organizaciones, la RED Nacional DRAMATIZA se vincula con la Red de Cultura y Desarrollo Social y con ASSITEJ, organización internacional para la promoción del Teatro para la Infancia y la Juventud.

En setiembre de 2002, como coordinadora nacional de la Red fui invitada por el CELCIT al Encuentro de Teatro de Tres Continentes, en Canarias, España, para exponer la experiencia de Argentina y de la Facultad de Artes y Diseño de Mendoza, como acción de avanzada en cuanto a la implementación del Teatro en las escuelas y a la formación de docentes de Teatro.

En mayo de 2008, a través del INT fui invitada para representar al país en el Encuentro TEVEO de Teatro para niños y jóvenes, en Zamora, España.

En diciembre de 2003 la Red recibe un diploma de honor por su espíritu y su trayectoria, por parte de la Comisión de Ciencia y Tecnología de la Cámara de Diputados de la Nación, a partir de una iniciativa de la Diputada Nacional Lilia Puig de Stubrin.

En diciembre de 2008 la RED recibe de la UBA una Mención Especial en el marco de los premios Teatro del Mundo.

Fuera del país estamos relacionados con PROEXDRA (Profesores de Expresión Dramática), una Red española, similar a la nuestra, coordinada por el Profesor Alfredo Mantovani y también pertenecemos a la organización mundial de Profesores de Teatro IDEA (International Drama/Theatre and Education Association), con sede en Holanda y Portugal.

A modo de cierre

Siempre los sueños van más allá de los logros alcanzables y eso es bueno, porque nos empujan a seguir. El contacto con las gestiones de educación de cada Jurisdicción es lento y dificultoso. El modo político educativo del país es discontinuo

entre una gestión y otra. Es un trabajo arduo y comprometido porque consiste en una incansable acción de concientización social y pedagógica acerca del valor del Teatro en la formación de las personas.

Los logros, por ahora, pueden parecer pequeños. Sin embargo nos enorgullece la preocupación acrecentada por debatir y sistematizar y por el fluir gratuito y generoso de información referida al tema, por parte de los miembros de la Red. En fin, somos concientes de la fortaleza que representa para nosotros el saber que contamos con el respaldo de una red de colegas que puede sostenernos mientras avanzamos por la “cuerda floja” de la educación.

Texto escrito especialmente por la Dra. Ester Trozzo en 2019 para el Módulo 2b. Comprensión Lectora. Ingreso 2020. Carreras de Artes del Espectáculo. Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional de Cuyo.

Anexo

¿Cómo lo escribo?

Este anexo tiene por finalidad servir como material de apoyo y de práctica para el proceso de comprensión y producción de textos. Con los ejercicios que aquí encuentres podrás trabajar en la aplicación de algunos temas estudiados en el cursado del Módulo 2 del Ingreso. Te sugerimos utilizar un cuaderno para esta ejercitación. Las actividades propuestas han sido tomadas de distintos manuales de estudio y de variados cuadernillos de ingresos.

A él podrás recurrir cada vez que tengas dudas con respecto a los recursos de cohesión, de puntuación, de conexión entre ideas y párrafos. Aquí encontrarás los siguientes temas¹:

Temario general

TEMA I: Signos de puntuación y signos gráficos.

Punto seguido. Signos de interrogación y admiración. Puntos suspensivos. La coma. Punto y coma. Dos puntos.

TEMA II: Procedimientos de cohesión.

Procedimientos: Repetición. Sustitución. Elipsis. Conectores.

Armar párrafos. Relaciones organizadoras del contenido.

Procedimientos discursivos: La definición. La ejemplificación. La analogía. La comparación. La oposición. El cambio en la orientación argumentativa. Explicitación de causas. Explicitación de consecuencias. Ordenamiento cronológico.

TEMA III: Normativa.

¿Juntas o separadas? Reglas de acentuación de monosílabos. Régimen propositivo de algunos adjetivos y adverbios. Uso de preposiciones.

TEMA IV: Producción de textos.

Escritura. Pasos.

TEMA V: Tabla de referencias bibliográficas.

TEMA VI: Organizadores gráficos.

¹ Tomado de AAVV: Párraga Celia; Arenas Norma; Abraham, Luis; Vallina, Patricia, Tarantuviez, Susana

TEMA I: Signos de puntuación y signos gráficos

Punto seguido

- Separa oraciones que pertenecen a un mismo párrafo, referidas a un mismo tema o a ideas estrechamente relacionadas. A continuación de él, se escribe con mayúscula la inicial de la palabra siguiente y se sigue en el mismo renglón; si no queda espacio, se continúa en el renglón siguiente, junto al margen.

Signos de interrogación y signos de admiración

- Encierran oraciones interrogativas y exclamativas directas respectivamente. Se colocan al comienzo y al final de la pregunta y de la exclamación. Después del cierre de la interrogación o de la exclamación, no se escribe punto.
- Cuando comienza un nuevo párrafo, después de un **punto y aparte**, se deja un pequeño espacio libre llamado **sangría**. Un **párrafo** está compuesto por oraciones relacionadas por un aspecto del tema principal. En cambio, cada párrafo presenta contenidos diferentes, aunque se refieran al mismo tema.
- Cuando la interrogación no coincide con la oración completa sino que abarca una parte de ella, los signos de interrogación van precedidos por una coma.

Puntos suspensivos

- Los puntos suspensivos son siempre tres (...) e indican enumeraciones incompletas o abiertas. Tienen un valor semejante al “etcétera”. También marcan una expresión de duda, vacilación, suspenso, sugerencia. Cuando cierran una oración, a continuación se escribe con mayúscula. Si la interrumpen en forma momentánea, se sigue con minúscula.

La coma

La coma indica una pausa más breve que la del punto. Sus usos responden a una serie de reglas precisas:

- Separa cada miembro de una enumeración, salvo el último cuando está precedido por alguna de las conjunciones (y, e, o, u, ni).
- Encierra construcciones que interrumpen el hilo del discurso y que aclaran o amplían algo ya dicho: aposiciones, explicaciones o precisiones sobre algún aspecto ya mencionado.
- Cuando se invierte el orden regular de las partes de la oración (sujeto, verbo, objeto, circunstancial), anteponiendo elementos que suelen ir pospuestos, se tiende a colocar coma después del elemento anticipado. *De la mano de la honestidad, ellos se ganaron el respeto de todos.*
- Separa el vocativo del resto de la oración. Con el vocativo se señala el receptor del mensaje. La coma puede colocarse antes o luego de él *¿No me oís, **mujer**? ¿**Mujer**, no me oís?* O también pueden encerrarlo *¿No me oís, **mujer**, que te estoy llamando?* Atención, no debe confundirse el vocativo con el sujeto oracional. En este caso el sujeto (tácito) es YO y el vocativo es MUJER.
- Indica la omisión, supresión o falta de verbo, porque ya se lo ha mencionado o porque se sobreentiende. *Bob Marley, un símbolo mundial de paz y libertad.* En este caso se ha omitido el verbo ser.

No debe usarse coma entre el sujeto y el verbo ni entre el verbo y el objeto directo. Conectores discursivos como *esto es, es decir, o sea, en fin, entre otros, por último, por consiguiente, sin embargo, además, en tal caso, por lo tanto, en cambio, en primer lugar*, se separan del resto de la oración mediante comas. También ciertos adverbios que van al comienzo: *generalmente, posiblemente, finalmente*.

Uso del punto y la coma

El punto y coma indica una pausa menor que la del punto y mayor que la de la coma. El uso de este signo responde a una serie de reglas precisas:

- Para separar dos proposiciones yuxtapuestas. *El viento amenazaba con romper el débil arbolito recién plantado; las macetas volaban por el balcón empujadas por las ráfagas.*
- En las enumeraciones extensas cuyos términos ya contienen comas.
- Antes de los conectores adversativos o de oposición (*pero, sino, sin embargo, no obstante*, entre otros).
- Antes de *ni siquiera, tampoco*, si a continuación de ellos sigue un sujeto gramatical distinto del que los precede.

Uso de los dos puntos

Se usan:

- Antes de una cita textual.
- Antes de una enumeración, si ésta va precedida por una expresión que la resume.
- Para señalar la relación causa-consecuencia entre las partes de una oración. Cuando la causa antecede a la consecuencia, puede reemplazarse por el conector consecutivo “por lo tanto”. Cuando la consecuencia antecede a la causa puede reemplazarse los dos puntos por el conector causal “porque”.
- Para señalar la relación entre una definición, concepto o afirmación y sus ejemplos. Pueden ser sustituidos con “por ejemplo”.

1

Coloca punto y seguido, comas, mayúsculas, puntos suspensivos y signos de interrogación y de exclamación en el siguiente texto según su sentido.

Huinganco en el noroeste de neuquén es una aldea de montaña que se destaca por sus bosques y cultivos está ubicada sobre la margen izquierda del río neuquén a 1.200 metros sobre el nivel del mar en esta zona los valles como el de este pueblo se recuestan contra la inmensidad de los andes.

Qué significa Huinganco es un nombre mapuche que se traduce como “arbusto nativo” cuánta variedad de verdes se puede observar en contraste con las montañas la extensión de bosques viveros cultivos plantaciones.

TEMA II: Procedimientos de cohesión



Cohesión

Para que un texto esté bien armado, no deben quedar en él palabras sueltas, sin conexión con el resto, sino que todo debe aparecer ligado de manera tal que el mensaje resulte comprensible. Para eso, es necesario usar palabras (sinónimos, conectores, repeticiones, pronombres) que se refieran a lo ya nombrado en enunciados anteriores o que permitan la conexión con los enunciados que siguen.

2

Analiza el siguiente texto y explica por medio de flechas a qué otro término del enunciado se refiere el vocablo resaltado.

Eran las ocho de la noche de ese 24 de junio **en que** Leticia cumplía 20 años, **cuando sus** amigos **se** acercaron hasta **su** casa para saludarla. Tenían preparada una sorpresa **que ella** no esperaba: unos minutos más tarde, llegaría Cecilia, **su** amiga de la infancia, **quien** el año anterior había viajado a Canadá, desde **donde** regresaba definitivamente. **Su** llegada había coincido con **esa** fecha, y el reencuentro fue el regalo de cumpleaños, de **cuyo** valor Leticia nunca **se** olvidaría.

Por ejemplo: la expresión **en que** = 24 de junio

PROCEDIMIENTOS

Existen diversas maneras de mantener la cohesión de un texto:

1. Repetición:

Consiste en repetir una palabra cada vez que sea necesario. Si bien se aconseja no utilizar demasiado este procedimiento (pues volvería monótono un texto y connotaría falta de léxico por parte de su autor) existen casos en que es aconsejable. El primero de ellos se origina cuando se necesita retomar una palabra que se encuentra lejos en el texto. El segundo, cuando de varias palabras mencionadas se requiere retomar sólo una. No obstante, para no abusar de la repetición, existen otros procedimientos de cohesión: los distintos tipos de sustitución y la elipsis.

2. Sustitución:

Consiste en cambiar una palabra ya mencionada por otra que, en el texto, se refiera a lo mismo.

2.1 Sustitución por sinónimo: Los sinónimos son palabras que, en determinado contexto, pueden funcionar con significado similar. La sinonimia no es una relación fija, sino que es el contexto el que permite que dos expresiones puedan tener el mismo significado. Por ejemplo: “Charly García dio un nuevo concierto. El espectáculo convocó a miles de seguidores”.

2.2 Sustitución por hipónimo: Un hipónimo es un término cuyo significado posee una relación de inclusión respecto de otro (el hiperónimo). Dentro del conjunto “animal”, por ejemplo, está incluido el concepto “gato”. El primero funciona como hiperónimo y el segundo como hipónimo. Por ejemplo: “No sabía dónde había dejado la herramienta. Justo ahora que lo necesitaba, el martillo no se encontraba en la alacena del pasillo”.

2.3 Sustitución por hiperónimo: El cambio se realiza de modo inverso al caso anterior. En vez de utilizar primero la palabra de significado incluyente y luego la de significado incluido, se sustituye el/ los hipónimo/s por su correspondiente hiperónimo. Por ejemplo: "Miró con atención la mesa, las sillas, la biblioteca. Los muebles siempre dicen algo acerca de sus dueños".

2.4 Sustitución por sustantivo común: "La Gaceta de Buenos Aires apareció por primera vez el 7 de junio de 1810. Este periódico fue impulsado por Mariano Moreno para difundir los ideales revolucionarios".

2.5 Sustitución por sustantivo propio: "El 4 de enero de 1870 Bartolomé Mitre publicaba el primer ejemplar de su diario. La Nación se convertiría pronto en una de las publicaciones periódicas más importante del país".

2.6 Sustitución por paráfrasis: Se sustituye una palabra por una frase que la explica. Por ejemplo: "En 1844 se inaugura el primer telégrafo. La transmisión de mensajes mediante un cable modificará sustancialmente la comunicación humana".

2.7 Sustitución pronominal: En todos los tipos anteriores de sustitución (sustituciones léxicas) una palabra es reemplazada por otra que también tiene su significado propio. La sustitución de pronombres consiste en cambiar una palabra léxica (con significado propio) por un pronombre (palabra cuyo significado varía según el contexto de aparición). Los pronombres no tienen significado propio sino que adoptan significado en el texto. Un pronombre es, como su nombre lo indica, una palabra que va en lugar del nombre, es decir, del sustantivo. Se pueden utilizar los pronombres personales ("Mario quiso llegar temprano, pero el accidente que él tuvo se lo impidió"; Finalmente encontró el martillo, lo había dejado en la cocina"); los demostrativos ("El perro ladraba sin parar. Este escuchaba ruidos extraños"); los pronombres relativos ("El cinturón que me regalaste me queda grande") y los posesivos ("La cara de Cintia es redondeada, sus labios son carnosos").

3. Elipsis:

En lugar de sustituir un elemento por otro, se lo omite. En español existen dos posibilidades fundamentales de elipsis: elidir el sujeto de modo que constituya sujeto tácito ("Charly García dio un nuevo concierto. Se lució ante el público") y elidir el verbo ya mencionado ("María aportó el 40%. Su esposo, el 60%"). Debe recordarse el uso obligatorio de la coma en este último caso.

4. Conectores:

Otro factor que permite mantener una buena cohesión en el texto es la conectividad. Llamamos conectores a palabras o frases fijas que sirven para relacionar diferentes partes de una misma oración, una oración con otra o un párrafo con otro. Existen dos tipos de conectores: los que simplemente ordenan las ideas de un texto y los que indican el tipo de relación entre esas ideas. A continuación, se ofrece una lista de conectores que por útil no debe considerarse del todo completa.

Listado de conectores usuales y el tipo de relación que establecen:

- **Relación temporal:** cuando, antes de, hasta que, mientras, entre tanto, en el momento en que, después, desde que, a continuación, finalmente.
- **Relación espacial:** ya en el lugar, en el mismo sitio, desde allí, hasta ese lugar.
- **Relación de adición:** y, además, también, por añadidura, incluso, aun, hasta, ni.
- **Relación de disyunción:** o, o bien.
- **Relación de oposición o contraste:** pero, a pesar de, sin embargo, al contrario, en cambio, sino, antes bien, aunque, si bien, no obstante.

- **Relación causa - consecuencia:** porque, a causa de, ya que, puesto que, dado que, entonces, por eso, en consecuencia, pues, así, por lo tanto, luego, por ende.
- **Relación de finalidad:** para que, a fin de, con el objeto de, finalmente, de modo que, de manera de.
- **Relación hipotética:** si...entonces, suponiendo que, admitiendo que.
- **Relación de condición:** si, con tal que, siempre que.
- **Relación de comparación:** de la misma manera, del mismo modo, más... que, tan... como, lo mismo que, igual que, como si.
- **Ejemplificación:** por ejemplo, es decir, como.
- **Conclusión:** finalmente, para resumir, terminando, en efecto.

Para ordenar las ideas en el texto	Para indicar el tipo de relación entre las ideas
<ul style="list-style-type: none"> • Anunciar un tema nuevo o una nueva etapa Con respecto a Por lo que se refiere a En relación con En cuanto a • Ordenar los temas En primer lugar, en segundo lugar, en último lugar Primero, antes que nada Para empezar, para terminar, por último • Distinguir Por un lado, por otro Por una parte, por otra • Continuar sobre el mismo tema Además, Luego, Después A continuación En este sentido • Insistir, aclarar, puntualizar Es decir Hay que hacer notar En otras palabras Lo más importante Esto es Dicho de otra manera Hay que destacar • Dar ejemplos Por ejemplo - En particular En el caso de - Al respecto • Resumir, concluir, sintetizar En resumen - resumiendo - En síntesis En conclusión - para concluir - Finalmente Así pues - En definitiva - Por lo tanto Por todo lo visto - Por todo lo expuesto 	<ul style="list-style-type: none"> • Relaciones de tiempo Antes - Anteriormente - Poco antes Ahora - Después Al mismo tiempo - Simultáneamente • Relaciones de espacio Arriba - abajo Cerca - lejos Delante - detrás Encima - debajo • Relaciones de causa Porque - Visto que - A causa de Con motivo de - Ya que - Puesto que Gracias a - gracias a que - Por culpa de Pues - Como - A fuerza de - Dado que Considerando que - Teniendo en cuenta que • Relaciones de consecuencia En consecuencia - Así que Por lo tanto - Por consiguiente Por lo cual - Por esto • Relaciones de condición Si - A condición de - En caso de Siempre que - Siempre y cuando • Relaciones de finalidad Para - A fin de - Con el fin de Con el objetivo de • Relaciones de oposición En cambio - Antes bien Pero - No obstante - Sin embargo De todas maneras - Por el contrario • Relaciones de objeción y concesión Aunque - Aún cuando - Si bien

3 Vuelve a escribir los siguientes textos evitando las repeticiones mediante los procedimientos de cohesión indicados entre paréntesis:

- a) Una tragedia ocurrió en Alemania. La tragedia consistió en el descarrilamiento de un tren que viajaba a 120km por hora. (sustitución por hipónimo)
- b) El gallo cantó más temprano aquella mañana: el gallo confundió la luz de un automóvil con el sol. (sustitución por hiperónimo, sustitución por perífrasis)
- c) Llegaron al famoso paraje para tomar fotografías. El paraje era conocido por su vegetación poco común. (sustitución por sinónimo, sustitución de nombre propio).
- d) Los detectives se pasearon un rato por el lugar del crimen. Los detectives no hallaron ninguna pista. (sustitución por sinónimo, sustitución pronominal, elipsis)
- e) Los ojos del gato relucían en la oscuridad. El pelaje negro del gato no se veía (sustitución pronominal)

4 Vuelve a escribir el siguiente texto en el que abundan las repeticiones, empleando los procedimientos de cohesión que juzgues pertinentes:

El dios Zeus conoció a Europa, hija del rey de Fenicia, cuando Europa jugaba con una amiga en la orilla del mar. Cuando Zeus vio a Europa, Zeus quedó perdidamente enamorado de Europa y, gracias a los poderes de Zeus, Zeus se transformó en un toro para poder acercarse a las muchachas sin despertar sospechas. Al llegar Zeus al lugar donde se encontraban las muchachas, las muchachas comenzaron a acariciar a Zeus, y Europa se subió al lomo del toro. Entonces, Zeus se elevó por los aires y Zeus se dirigió hacia el mar, raptando a Europa.

5 ¿Cuál es la idea más general en esta serie de palabras?. Márcala con color

- Pájaro / gorrión / hornero /cuervo / loro
- Silla / mesa / mueble / cama / escritorio
- León / tigre / monos / elefante / jirafa / animales
- Poseer / acaparar / guardar / tener / adueñarse
- Penetrar / introducir / incluir

Armar párrafos

Aunque todos los datos incluidos en un texto fueran correctos, el desorden en que pueden estar presentados puede producir un resultado caótico. Para obtener un texto claro y eficaz, que transmita una buena información a quien lo lee, es necesario agrupar las oraciones en unidades temáticas.

Ya se señaló que el punto aparte delimita párrafos y que el párrafo es un conjunto de oraciones que tienen en común una unidad temática; gráficamente, se utiliza *sangría* al comienzo de cada uno. (En el párrafo inicial de un texto o en los que siguen a títulos o subtítulos no es necesario emplear sangría).

La organización de un texto en párrafos es fundamental para una buena redacción, ya que así se clasifica y ordena su contenido, es decir, los datos o la información acerca del tema que estamos exponiendo. Sin esa organización, el texto pierde eficacia, legibilidad y valor informativo, aún cuando todos los datos que contiene sean correctos.

Relaciones organizadoras del contenido

Una vez realizada la operación de titulación de los párrafos, se observa qué contenido aporta cada uno. Dicho contenido cumple una función en la totalidad del tejido textual. Cada función establece la relación con respecto al tema que se desarrolla. Por ejemplo:

- La definición
- La ejemplificación
- La analogía
- La comparación: semejanza, diferencia u oposición
- El cambio de orientación argumentativa
- La explicación de causas
- La derivación de consecuencias
- La construcción de la temporalidad

Cada una de estas relaciones hace un aporte al tema que se desarrolla en el texto, por lo tanto, algunas serán más abarcativas e importantes que otras. Por ejemplo: la definición de un concepto es una idea nuclear que nos permite entender todo lo que sigue, pero la ejemplificación no es una información medular, es ilustrativa; después del conector “*pero*”, “*sin embargo*”, siempre se desarrolla un punto de vista que suele ser importante para el párrafo o el texto.

Estas funciones son realizadas a través de procedimientos discursivos.

Procedimientos discursivos

1. La definición:

Operación cuya función es facilitar la comprensión, ya que proporciona el significado de una palabra o expresión. Una definición puede ser de equivalencia, descriptiva, funcional, de denominación. A su vez, estos diferentes tipos pueden combinarse.

a) Definir estableciendo una equivalencia de significado: La definición cumple la función de explicar un concepto estableciendo una correspondencia de significaciones.



Recursos lingüísticos

El verbo **ser**, o signos de **puntuación como paréntesis, comas, guiones o dos puntos**.

Ejemplo: “La superconductividad –la desaparición de la resistencia en una corriente eléctrica– es uno de los fenómenos más extraños de la naturaleza”.

b) Definir describiendo: La definición describe las características distintivas del objeto que se designa.



Recursos lingüísticos

Se utilizan expresiones como **está formado por...; está compuesto / constituido por...; consiste en...**

Ejemplo: “Un cometa es un astro formado por un núcleo poco denso y una atmósfera luminosa que precede, lo envuelve o lo sigue”.

c) Definir indicando la función: Se presenta un objeto indicando su función o finalidad.



Recursos lingüísticos

Utiliza expresiones como **se utiliza para; sirve para; cuya función es.**

Ejemplo: “El capilarímetro es un aparato que se usa para graduar la pureza de los alcoholes”.

d) Definir denominando: Consiste en proporcionar el término científico o técnico que se utiliza para denominar al objeto. Utiliza verbos como **llamar, designar, denominar.**

Ejemplo: “La decoloración de las partes verdes de una planta por falta de luz se denomina caquexia”



Atención:

Los marcadores señalados no son de uso exclusivo de las definiciones, sino que también pueden ser utilizados con otras funciones.

Cuando en un campo científico no hay coincidencia con la denominación de los conceptos específicos o hay abundancia de palabras técnicas, se recurre a los glosarios.

Los glosarios son listados de palabras específicas de un campo del saber, ordenadas alfabéticamente con la definición correspondiente.

6

Indica qué tipo de definiciones se combinan:

a) Las cañas son vegetales que, generalmente, crecen a los costados de las hijuelas y canales. El ingeniero agrónomo Julio Anconetani explicó que esta especie corresponde a las cañas denominadas de Castilla y no son originarias de la zona.

b) Los rizomas de las cañas cumplen la función de contener los bordes de los canales y los médanos. El especialista explicó que cuando las cañas se cortan, vuelven a brotar rápidamente y la planta continúa con su función de contención ya que esta última la cumple el rizoma."

c) La lengua primera es aquella que se aprende a hablar en primer lugar, generalmente, en el ámbito familiar. Los especialistas ahora prefieren llamarla lengua primera en lugar de lengua materna, como también se la suele denominar, porque con las migraciones y matrimonios entre personas de distintas nacionalidades no siempre es muy claro cuál es la lengua materna de un niño que tiene, por ejemplo una madre que es hablante nativa de guaraní y un padre que es hablante nativo del castellano".



Muchas veces se da una opinión personal a través de una definición, ya que el uso de definiciones permite presentar una opinión de modo convincente y favorable a la posición del autor.

2. La ejemplificación:

Es una operación discursiva que consiste en proporcionar un caso concreto y particular del concepto que se explica.



Recursos lingüísticos

Por ejemplo, como por ejemplo, a saber, así, como, es el caso de

También es común utilizar signos de puntuación, tales como: **dos puntos, paréntesis; guiones.**

El ejemplo puede añadirse directamente a continuación del concepto ejemplificado, para fundamentar una generalización o un concepto. El procedimiento que se utiliza es deductivo, de lo general a lo particular.

Los ejemplos concretos, en otros casos, preceden a la enunciación de una generalización, opinión, idea o concepto. El procedimiento, en este caso, es inductivo.

3. La analogía:

Es una operación discursiva que consiste en presentar un caso con características similares a las del caso que se desea explicar. En el discurso argumentativo, el locutor establece una comparación, entre una situación o idea que defiende y otra sobre la que se supone que el lector u oyente estará de acuerdo.

El carácter específico de la analogía es la confrontación de estructuras semejantes, aunque pertenezcan a campos diferentes.

Por ejemplo:

"Los diferentes tipos de átomos se pueden combinar de manera muy variada, aunque no de cualquier forma ni de cualquier cantidad. **Tal como sucede** con los encastrados de un juego para armar, numerosas combinaciones son posibles pero no todas están permitidas: sólo son aceptables –se forman y perduran- aquellas en las cuales los encastrados se corresponden entre sí”.

4. La comparación:

La comparación es una operación cognitiva que consiste en establecer una relación entre entidades que pertenecen a un mismo campo del saber y que, por lo tanto, comparten rasgos en común. Por eso, comparar, como actividad mental, consiste en analizar esos rasgos comunes y, a partir de ello, emitir un juicio de igualdad, de semejanza, diferencia u oposición. Es decir, comparar realidades entre sí.



Recursos lingüísticos

- Como; como si; lo mismo que; lo mismo ; más que, menos que, igual que, mejor que, peor que, frente a.

- Adjetivos: Igual, semejante, equivalente, diferente, desigual, distinto, homogéneo, superior, inferior, idéntico.

- Verbos: Comparar, confrontar, oponer, relacionar, asimilar, diferenciar, distinguir, seleccionar, preferir, relativizar.

5. La oposición:

La oposición forma parte del proceso de comparación, ya que funda su existencia en la confrontación de, al menos, dos afirmaciones o dos puntos de vistas opuestos.

En toda argumentación se construyen dos espacios mentales, dos puntos de vista antagónicos que el locutor confronta defendiendo su posición. Por eso, la argumentación misma exige al locutor encadenar los enunciados de una cierta manera.

Ejemplo (Fragmento)

“**Se equivocan** los que dicen que hoy ya no se lee. **No sólo** se lee, **sino que** se lee mucho, acaso más de lo que nunca se leyó. Ahí están, para probarlo, las estadísticas de tanto editor satisfecho. Ellas demuestran que el libro sigue siendo un gran negocio y que es otra la cuestión en la que conviene meditar. Y esa cuestión, claro está, no atañe al interés por la lectura sino a su calidad. Lo que menos se vende es lo que exige ser releído: la gran ficción, el pensamiento mayor, la poesía.”

Santiago Kovadloff (1998) Sentido y riesgo de la vida cotidiana. Buenos Aires. EMECÉ

6. El cambio en la orientación argumentativa:

Es la operación mediante la cual el locutor postula y defiende su punto de vista, de ahí su valor argumentativo. ¿Por qué la denominamos de cambio en la orientación argumentativa? Porque todo enunciado tiene una orientación argumentativa, esto es, dirige el pensamiento del que lo escucha o lee en una determinada línea. Por ejemplo, si alguien dice: “El día está lluvioso pero saldremos a caminar”, en el primer segmento de enunciado la conclusión prevista es: “No salgamos porque nos podemos mojar,” sin embargo, el “pero” produce el cambio en la orientación argumentativa prevista: “salgamos”.



Recursos lingüísticos

Pero, no sino, sin embargo, no obstante, aunque, por más que, aún cuando, a pesar de.

7. Explicitación de causas:

Es una operación mental que se realiza frente a un hecho o un fenómeno cualquiera cuando se lo analiza y se explican las causas que lo generan.



Recursos lingüísticos

Causa, explicación, razón, factor, origen, principio, fundamento, motivo (razón de actuar), móvil (causa que impulsa la acción), motivación (razón psicológica que determina la acción), motor (lo que provoca el movimiento inicial).

8. Explicitación de consecuencias:

La consecuencia forma parte del proceso de explicación que corresponde a la relación inversa de la causa.



Recursos lingüísticos

Para expresar la relación causal se utiliza frecuentemente: **Como, porque, ya que, dado que, puesto que, en efecto, por causa de, en razón de, gracias a, por, a fuerza de, en consecuencia, por eso, consecuentemente, de manera que, de tal suerte que.**

9. Ordenamiento cronológico:

Esta construcción temporal permite ordenar las acciones cronológicamente.



Recursos lingüísticos

Formas que expresan simultaneidad: **Mientras que, al mismo tiempo que, durante, cuando, en tanto que.**

Formas que expresan la anterioridad: **Antes que, antes de, previo a.**

Formas que expresan la posterioridad: **Después de, luego, después.**

El tejido textual

Proponemos una serie de ejercicios para trabajar el tejido textual y reflexionar acerca de los procedimientos que se realizan para cohesionar un texto. Observemos estos ejemplos.

Ejemplos: Formar una sola oración a partir de las dos dadas:

La mamá llama a Juan a las 7 de la mañana. Juan se levanta.

Ejemplos: Armar un párrafo con las oraciones dadas:

Juan se levanta a las 7 todos los días. Juan se lava. Juan se viste.

Juan desayuna. Juan va a la universidad.

En ninguno de los dos casos se trata únicamente de un cambio de orden: si observamos la puntuación y los diferentes conectores utilizados en cada oportunidad, veremos que cambia la estructura sintáctica, y junto con ella, el sentido de lo escrito.

7

Organiza las siguientes oraciones en un párrafo o dos para construir un breve texto que hable de la oposición entre la ciudad y el campo.

Las ciudades son muy grandes.

En las ciudades hay muchas personas.

Las personas viven muy apretadas en las ciudades.

En las ciudades las personas ven un paisaje de cemento.

Las ciudades parecen monstruos inmensos.

Hay monstruos inmensos que se tragan a las personas.

Existen otros lugares diferentes de las ciudades.

Hay lugares con muy pocas personas.

Hay lugares llenos de cielo y de verde.

Hay lugares en los que se respira mejor.

Algunas personas eligen vivir en las ciudades.

Algunas personas eligen vivir en otros lugares.

Distintas razones mueven a elegir entre vivir en el campo y vivir en la ciudad.

8

Arma una crónica periodística con las siguientes oraciones.

En México un ladrón comprobó algo.

La distracción puede jugar malas pasadas.

El ladrón fue citado por sus cómplices a las 8 de la mañana.

El ladrón olvidó el reciente cambio de horario.

El ladrón llegó una hora después al asalto.

El ladrón fue detenido.

Jorge Flores es el comandante de la policía judicial.

Jorge Flores informó algo.

El detenido fue capturado por las autoridades.

Rodolfo Rodríguez es el detenido.

El detenido quiso escapar cuando vio a los agentes en el lugar del asalto.

El asalto se había iniciado una hora antes de que Rodolfo Rodríguez llegara.

TEMA III: Normativa

¿Juntas o separadas?

Muchas veces se presentan dudas al escribir ciertas expresiones que cambian su significado según estén formadas por una, dos o más palabras. Observen las diferencias en los usos destacados.

- Para abrigarse, su puso un **sobretodo** muy grueso. Era importante, **sobre todo**, no sentir frío en la calle.
- Cuando lo encontré al **mediodía** para almorzar, me dijo que había pasado **medio día** haciendo trámites.
- A la **medianoche** se durmió. El día anterior había ocupado más de **media noche** en estudiar para el examen.
- El director dijo: “**Acabo** de dar directiva para llevar **a cabo** la reunión de personal”.
- Mi compañero y yo tuvimos que trabajar **de más** porque los **demás** integrantes de nuestro equipo faltaron a clase.
- El campamento estuvo **tan bien** organizado por los chicos, que ahora **también** van a colaborar en la preparación del viaje de egresados.
- **Si no** llegamos a un acuerdo en este tema, no es por mi culpa **sino** por la tuya.
- Juan se elogia **a sí mismo** exageradamente. **Asimismo**, critica a los demás.
- ¿**Por qué** elegiste este camino para llegar a casa?

Porque el que tomo habitualmente está congestionado a esta hora.

No sé por qué este recorrido no me gusta. Prefiero el camino **por (el) que** volvimos la semana pasada, pero no me preguntes **el porqué, porque** no sabría responderte.

En otros casos se cometen errores al escribir **construcciones que tienen una forma fija:**

Al lado / de veras / en vez de / de vez en cuando / a través de / ni siquiera / a veces en vano / tal vez / en serio.

9

Completa con las formas adecuadas.

- a) (**Por qué / porque / porqué**) Desconozco el _____ de su conducta, pero lo llamé _____ quiero preguntarle _____ actuó de esa manera.
- b) (**Sino / si no**) Cuando pasan lista, _____ decimos “presente”, no nos ponen una _____ dos faltas.
- c) (**Aparte/ a parte**) Durante la evaluación, dejamos _____ las guías de estudio que se referían _____ de los contenidos de la prueba.
- d) (**De más / demás**) Cuando llegaron los _____, yo ya había comido _____ y me sentía mal.

Reglas de acentuación de monosílabos

Algunos monosílabos llevan tilde para diferenciar dos formas iguales pero que tienen significados y funciones distintas. La tilde que desempeña esta función se denomina **diacrítica** (palabra de origen griego que, etimológicamente, significa “diferenciar, distinguir, separar”). Otro signo diacrítico es la diéresis (¨).

Llevan tilde	Para diferenciarse de ...
Él llegó ayer. El pronombre personal de 3º persona singular.	El: artículo masculino. El club estaba desierto.
Dé su opinión. La forma del verbo dar en imperativo.	De: preposición. Sol de verano.
Es más largo. Adverbio de cantidad.	Mas: conjunción que significa “pero”. Libro largo, mas entretenido.
A mí me llamaron. El pronombre personal de 1º persona singular.	Mi: pronombre posesivo de la misma persona. Mi nombre es Clara.
Ya sé que te cuesta, pero sé paciente. La 1º persona singular del presente indicativo de saber y la 2º persona singular del imperativo de ser .	Se: pronombre personal reflexivo. Él se sintió avergonzado.
Dijo que sí , pensando en sí mismo. El adverbio de afirmación y el pronombre reflexivo de 3º persona.	Si: conjunción condicional. Si no viene, no iré a buscarlo.
Preparó un té riquísimo. El sustantivo que nombra la infusión.	Te: pronombre personal de 2º pers. singular. Te llamé ayer.
Tú querías irte. El pronombre personal de 2º pers. singular.	Tu: pronombre posesivo de la misma persona. Tu casa.
Fue, fui, ve, vi, vio, di, dio, son monosílabos y NO llevan tilde por regla general.	

Completa los espacios con los monosílabos correspondientes.**a) De, dé; se, sé; si, sí.**

_____ encontramos alguna nota interesante sobre los animales, podemos difundirla para que _____ conozca en nuestro curso. Yo _____ que a muchos les gusta leer algo sobre estos temas, así que vos, Fabio, _____ el encargado _____ buscar la información. Estoy seguro _____ que _____ la encontrarás, aunque te _____ trabajo.

b) El, él; mi, mí; te, té

En _____ grupo nos repartimos todo lo que hace falta conseguir para _____ campamento. Anoté en _____ el cuaderno de apuntes lo que me toca llevar a _____. Me pidieron que me encargara de la yerba, el _____ y el café. Diego dijo que _____ lleva los utensilios para cocinar y a vos _____ piden que aportes _____ botiquín.

c) Mas, más; tu, tú.

Hoy estoy _____ intrigada que ayer por conocer lo que _____ me tienes que contar. Irene me aseguró que _____ sospecha era cierta, _____ yo no lo puedo creer.

d) Aun, aún; solo, sólo.

Durante la fiesta _____ los inapetentes comieron muchísimo _____ quedaron algunos restos de comida, así que si _____ tienen hambre, acérquense a la cocina, donde está _____ mi hermano y pídanle que les dé algo para comer.

Uso de Preposiciones

Régimen incorrecto	Régimen correcto
Tarea a cumplir A la tarde. En la mañana Bajo la base de... En base a... Bajo mi punto de vista... Bajo estas circunstancias... Con respecto de... De acuerdo a...	Tarea por cumplir Por la tarde. Por la mañana Sobre la base de... Desde mi punto de vista... En estas circunstancias... Con respecto a... Respeto de... De acuerdo con...
Adjetivos seguidos de preposición	
Diferente a / distinto a Igual que Cercano de / lejano a Indiferente de Estar seguro que	Diferente de / distinto de Igual a Cercano a / lejano de Indiferente a Estar seguro de que

Adverbios seguidos de preposición	
Adelante de ella / delante suyo	Delante de ella
Atrás de la silla / detrás suyo	Detrás de la silla / detrás de él
Adentro de la caja / dentro mío	Dentro de mí
Afuera de tu casa / afuera tuyo	Fuera de tu casa
Abajo del estante / debajo nuestro	Debajo de nosotros
Arriba de mí / encima mío	Encima de mí
Cerca de mí	Cerca de mí
Al lado tuyo	A tu lado/ al lado de vos

TEMA IV: Producción de textos

ESCRITURA

Primer paso: generar ideas

Intenta escribir todas las ideas que consideras importantes sobre el tema. Trata de dejar espacios entre ellas ya que así podrás agregarles otras que te hubieras olvidado. Esta actividad que ha realizado se la denomina torbellino de ideas.

Segundo paso: Profundizar

En el periodismo se utiliza una técnica de exploración en un tema conocida como **la técnica de la estrella o de las 6 Q** (Qué, Por qué, Cuándo, Cómo, Dónde y Quién), ya que son las preguntas esenciales de cualquier tema, aunque pueden ampliarse a otras. A continuación detallamos sus procedimientos:

- 1) Hacer todas las preguntas sobre el tema, a partir de la estrella, que puedan tener respuestas relevantes. Si consideras oportuno, realiza otras.
- 2) Responde a las preguntas.
- 3) Evita las preguntas y las ideas repetidas. Busca nuevos puntos de vista.

Tercer paso: Ordenar las ideas

Este primer borrador nos va a servir para realizar el segundo, que es donde vamos a volcar todas las ideas ordenadas de acuerdo con un orden jerárquico, lógico, secuencial o cronológico.

La jerarquización de la información o la organización de las ideas, en un texto, responde siempre a un principio organizador común a cualquier estructura textual, tanto sea oral o escrita. Todo texto se compone de una introducción, un desarrollo y una conclusión.

Retomamos lo que aprendimos en el cuadernillo y practicamos producción:

La introducción: en ella, básicamente, se ofrece una idea general del trabajo. Se hace una presentación del tema y en algunos casos se explican los objetivos que se persiguen y la metodología; tal es el caso de los informes. En un texto argumentativo, se suele presentar el tema o tesis que se intentará defender a través de argumentos. En una carta o nota formal, se expone la petición.

El desarrollo: es el cuerpo central del trabajo ya que, en él, se exponen los argumentos a favor o en contra de la tesis que se defiende. En la nota o carta se justifica lo peticionado.

La conclusión: oficia de cierre del trabajo. En ella se puede presentar una síntesis de lo expuesto en el desarrollo o proponerse alguna sugerencia.

Si nunca escribiste un informe, una nota, un currículum vitae, una solicitud de empleo o un acta, y no sabes cómo hacerlo, es aconsejable que solicites un modelo para conocer el esquema organizativo del texto. Conocer el esquema o esqueleto de un texto ayuda a organizar mejor las ideas.

TEMA V: Tabla de referencias bibliográficas

TIPO DE PUBLICACIÓN	ESTRUCTURA DE LA REFERENCIA Y EJEMPLOS
ESQUEMA GENERAL	Apellido, Nombres o Iniciales del autor (año). <i>Título</i> . Lugar: Editorial.
Referencia básica de libro u obra completa	Anderson Imbert, Enrique (1979). <i>Teoría y técnica del cuento</i> . Buenos Aires: Marymar.
Libro con más de tres autores	Cubo de Severino, Liliana, et al. (1999). <i>Leo, pero no comprendo: Estrategias de comprensión lectora</i> . Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
Libro con autor y con editor o compilador	Mármol, José (1965). <i>Cantos del Peregrino</i> . Ed. crítica de Elvira Burlando de Meyer. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
Editor o compilador, varios autores. Antología	Orbe, Juan, comp. (1994). <i>Autobiografía y escritura</i> . Buenos Aires: Corregidor.
Autor corporativo (institución)	Sociedad Argentina de Escritores (1996). <i>Poesía-prosa: 1995-1996</i> . Mendoza: Ediciones S.A.D.E. Seccional Mendoza.
Sin autor (por título)	<i>Pequeño diccionario parvus duplex francés-castellano y castellano-francés</i> . (1967) 8a ed. Buenos Aires: Sopena Argentina.
Con traductor	Eco, U. (1987). <i>La estrategia de la ilusión</i> . Trad. Edgardo Oviedo. Buenos Aires: Lumen-Ediciones de la Flor.
Con mención a la primera edición	Isaacson, José (2004, primera edición 1984). <i>Poemas del conocer - Poèmes de la connaissance</i> . Trad. Paul Verdevoye. Ed. bilingüe. Buenos Aires: Corregidor.
Ediciones posteriores	Mallea, Eduardo. <i>Todo verdor perecerá</i> (1977, 11ª ed.) Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
Actas de congresos	<i>La periodización de la literatura argentina: Problemas, criterios, autores, textos; Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23-27 de noviembre de 1987</i> . 3 vols. (1989). Mendoza: U. N. de Cuyo.
Sección o capítulo en un libro	Anderson, R. (1984). Role of the reader's schema in comprehension, learning, and memory. En R.C. Anderson, J. Osborn & R.J. Tierney (Eds), <i>Learning to read in American schools: Basal readers and content text</i> (pp.469-495). Hillsdale, NJ: Erlbaum.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS	Apellido y nombres del autor/es. (año) Título, <i>título de la publicación</i> , volumen o sección, páginas.
Artículo de revista	Peronard, M., Velásquez, M., Crespo, N. & Viramonte, M. (2002). Un instrumento para medir la metacompreensión lectora. <i>Revista Infancia y Aprendizaje</i> . pp.131-145.
PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS	La fecha debe indicar ya sea la fecha de su publicación o la de su más reciente actualización; si ninguna de estas puede ser determinada, entonces se debe indicar la fecha de búsqueda. La dirección URL debe proveer suficiente información para recuperar el documento.
Documento electrónico	Gamba, A. & Gómez, M. (2003). <i>Sobre el discurso científico y las relaciones de género: Una revisión histórica</i> [en línea]. Disponible en: http://mujereslibres.hypermat.net/cienciaygénero.html
CD Rom	McConnell, W.H. Constitutional History. En The Canadian Encyclopedia [CDRom]. Versión Macintosh 1.1.Toronto: McClelland & Stewart, c. 1993. ISBN 0-7710-1932-7
LIBROS O CAPÍTULOS DE LIBROS EN LÍNEA	Mariátegui, J.C. (1996). "Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana [en línea]. [67 pág. -96 archivos] Amauta, Lima, Perú. 1ra. Edición electrónica. < http://www.ekeko.rcp.net.pe/7ENSAYOS/index.htm > [Consulta: 17 dic. 1999].

TEMA VI: Organizadores gráficos

Por Prof. Estela A. Di Lorenzo, Viviana E. Puig y Adriana S.Zani

1. Cómo dar cuenta de la comprensión

Para poder recuperar y dar cuenta de la información leída es fundamental expresar lo comprendido. Esto puede hacerse mediante la producción de un nuevo texto, o por medio de la elaboración de esquemas gráficos de organización que posibilitan, después de la lectura, retener los conceptos y las relaciones que guardan entre sí.

2. Expresar lo comprendido. Sintetizar o resumir la información

Tradicionalmente, se ha separado y distinguido el resumen y la síntesis. El resumen se identificaba con una versión más ajustada al texto fuente en la que se utilizaban principalmente las palabras del autor, no se podían añadir otros datos, ni palabras que no fueran las del autor. Se “extraían” las ideas principales del texto y se respetaba la vertebración del texto original. Solo se admitía incorporar los nexos o conectores necesarios para conservar el sentido.

La síntesis, en cambio, implicaba una gran elaboración personal de los temas que se lograba a partir de una reducción del texto y de la redacción de un texto con un vocabulario y un estilo propios. En la síntesis se podían agregar opiniones, datos o conocimientos y exponerlos de manera personal mostrando la propia reflexión y elaboración particular.

Actualmente, se ha dejado de lado esa escisión entre resumen y síntesis: el proceso de “extracción” de ideas principales no es tal, resumir o sintetizar implica siempre la construcción de un nuevo texto, a partir de los datos del texto-fuente, los cuales pueden ser reorganizados y jerarquizados de distinta manera de acuerdo con el propósito lector y el tipo de texto en cuestión. La elaboración de un resumen involucra tanto el proceso de comprensión lectora como el de producción escrita.

Cuando comprendemos un texto y pretendemos dar cuenta del mismo, hacemos interactuar constantemente la información explícita del texto con nuestros conocimientos previos, lo que hace que muchas veces difícilmente podamos distinguir entre lo que el texto fuente “dice” y lo que inferimos del mismo, a partir de las pistas que el propio texto nos provee.

Para finalizar, el resumen es una re-escritura que involucra, lógicamente, la lectura del texto-fuente. Esto significa que el sujeto produce su texto a partir de la construcción del significado del texto original. En esta interacción entre el sujeto y el texto, necesaria para construir ese significado, intervienen tanto las propiedades del texto como las posibilidades conceptuales del sujeto.

3. Graficar lo comprendido

a) Representación de la información: los organizadores gráficos

Como ya señalamos, la información de un texto leído puede también representarse gráficamente por medio de una estructura denominada organizador gráfico que ayuda en la fijación de los contenidos.

De acuerdo con el tipo de texto o con las formas personales de estudio, se puede elegir una u otra forma de representación. Trabajaremos con las siguientes posibilidades:

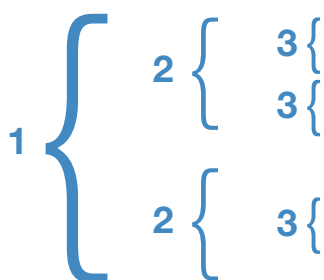
- cuadro sinóptico
- cuadro comparativo
- mapa conceptual

a.1. Cuadro sinóptico

Es una manera de organizar gráficamente el contenido de un texto agrupándolo según distintos criterios y usando llaves.

El orden de los conceptos del cuadro sinóptico no es necesariamente el mismo que siguen en el texto. Se desarrolla de una forma horizontal de izquierda a derecha, desde los conceptos más abstractos o generales a los más concretos o específicos.

En cada terminal de la llave debe haber una palabra clave. No se pueden incluir oraciones.



La llave número 1 contiene la idea principal y abarca las llaves número 2 que se dibujan todas en la misma línea vertical para indicar que tienen la misma jerarquía. A su vez, cada una encierra tantas llaves 3 como ideas terciarias contenga. Y así sucesivamente.

a.2. Cuadro comparativo

Se utiliza para establecer similitudes y diferencias entre dos o más objetos. Consta de tantas columnas como elementos se quiera comparar. Cada columna se encabeza con el nombre del elemento y debajo de él se colocan sus características.

A fin de organizar esas características, se identifican las categorías a partir de las cuales se confrontan los objetos. Las categorías se enuncian usando sustantivos: altura, alimentación, color, función; o construcciones sustantivas: altura máxima, edad promedio, peso aproximado.

Puede tener una forma simple: un cuadro con dos o tres columnas (dependiendo de la cantidad de objetos comparados) cada una de las cuales corresponde a uno de los objetos comparados; o bien una forma compleja: un cuadro de doble entrada que permite dos lecturas una vertical (columnas) y otra horizontal (hileras o filas). Las columnas representan las entidades comparadas, mientras que las filas representan los criterios de comparación.

El siguiente es un ejemplo de cuadro comparativo, en el que se comparan dos sistemas de escritura que utilizan diferentes lenguas del mundo.

ESCRITURA SILÁBICA	ESCRITURA ALFABÉTICA
Cada signo gráfico = una sílaba	Cada signo gráfico = un sonido o fonema
Sistema de escritura más antiguo	Sistema de escritura más reciente
Asociación de vocales y consonantes en un solo signo	Disociación de vocales y consonantes
Mayor cantidad total de signos gráficos (miles)	Menor cantidad de signos gráficos (decenas)
Mayor esfuerzo para aprender a escribir	Menor esfuerzo para aprender a escribir

a.3. Mapa conceptual

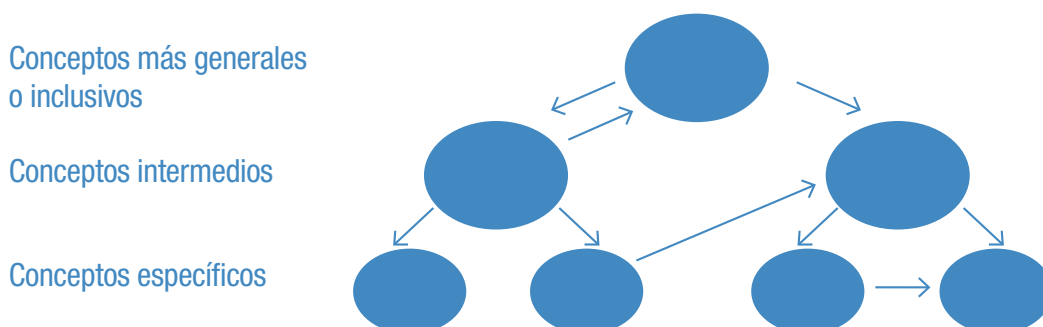
El mapa conceptual elaborado después de la lectura de un texto (post-lectura) permite organizar y visualizar la información que el texto ofrece a partir de conceptos jerárquicamente relacionados.

Contiene tres elementos fundamentales:

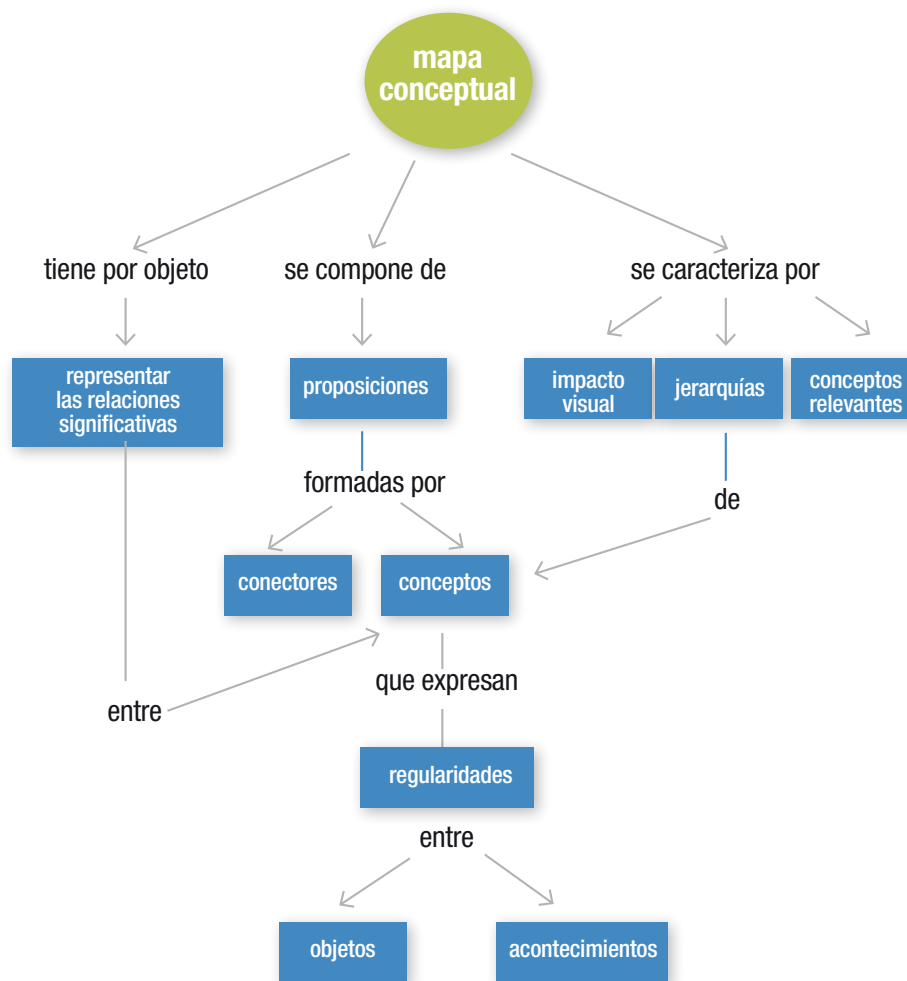
- **Conceptos:** acontecimientos u objetos. Según Novak (1988), los conceptos son las imágenes mentales que provocan en nosotros las palabras o signos con los que expresamos regularidades. Esas imágenes mentales tienen elementos comunes en todos los individuos y matices personales, es decir, nuestros conceptos no son exactamente iguales, aunque usamos las mismas palabras.
- **Proposiciones:** constan de dos o más términos conceptuales (conceptos) unidos por palabras (palabras-enlace) para formar una unidad semántica.
- **Palabras-enlace:** son las palabras que sirven para unir los conceptos y señalar el tipo de relación existente entre ambos.

Las características o condiciones propias de los mapas conceptuales son:

- **Jerarquización:** los conceptos están dispuestos por orden de “inclusividad”. Se parte de los conceptos más generales e inclusivos, que se colocan en la parte superior del mapa, para llegar a los conceptos más específicos o menos inclusivos, que se ubican en la parte inferior.
- **Selección:** los mapas contienen lo más importante o significativo de un texto. Por ello, previamente a la construcción del mapa hay que elegir los términos que hagan referencia a los conceptos en lo que conviene centrar la atención.
- **Impacto visual:** se trata de un gráfico que se desarrolla en forma vertical y que consta de un entramado de líneas que confluyen en una serie de puntos. Los puntos de confluencia se reservan para los conceptos que se sitúan en una elipse o recuadro, los conceptos relacionados se unen por medio de una línea y el sentido de la relación se aclara con palabras-enlace, que se escriben con minúscula junto a las líneas de unión.



Para graficar los elementos y características de este organizador gráfico, recurriremos a la propuesta de N. Boggino (2003; 22):



Bibliografía

Di Lorenzo, E., Puig, V., Zani, A. Ingreso 2013- 2014. Leer y escribir en la Universidad. Facultad de Filosofía y Letras – UNCuyo. Mendoza, Argentina.

Epílogo

Al iniciar el módulo de comprensión lectora y realizar el estudio del texto introductorio a este cuadernillo, nos hemos encontrado con la voz de Octavio Paz. Gracias a su maravillosa prosa poética aprendimos que las palabras y los textos que ellas tejen guardan sentidos. Sin embargo- según el autor- el sentido atesorado por el tejido de las palabras pareciera no querer ser descubierto puesto que ellas intentan atraparlo y retenerlo.

No obstante, las palabras sucumben, indefectiblemente, ante la mirada atenta del lector entrenado que en un ir y venir por los recorridos que el texto ofrece obtiene, finalmente, el preciado triunfo del sentido.

La tarea realizada en esta etapa no fue fácil. Se necesitó de un aprendizaje y un entrenamiento. Sin embargo, una vez salvadas las pruebas que la ejercitación propuso, ustedes, los lectores se transformaron en dueños de nuevos saberes que hoy integran sus antiguos conocimientos del mundo del arte y del diseño.

Queremos que, en este nuevo ciclo que comienzan, se lleven además del bagaje de nuevos conocimientos, el recuerdo de una antigua leyenda india que dice así:

"Cuando nacemos todos llevamos muy oculta en nuestro interior, una caja de cerillos. Pero, esta caja de cerillos no puede ser encendida por nosotros mismos. Esto ocurre como en un experimento de laboratorio, es decir, necesitamos como en toda experiencia científica, otros elementos, en este caso el oxígeno y la ayuda de una vela.

Además, esta experiencia tiene otra particularidad muy especial. El oxígeno que necesitamos tiene que provenir del aliento de personas que nos amen. La vela puede ser cualquier tipo de alimento: música, conocimientos, bellas palabras, arte. Éstos tendrán la propiedad de disparar el detonador, y así, encender los cerillos.

Por un momento nos sentiremos deslumbrados por una inmensa emoción y se producirá en nuestro interior un agradable calor que irá desapareciendo poco a poco, hasta que venga una nueva explosión a reavivarlo.

Es por eso que, cada persona tiene que descubrir cuáles son sus propios detonadores para poder vivir, pues la combustión que se produce al encenderse uno de ellos es la que nutre de energía el alma. Si uno no descubre a tiempo cuáles son sus propios detonadores para poder vivir, la caja de cerillos se humedece y ya nunca más podremos volver a encender ni uno solo de nuestros fósforos".

De Laura Esquivel: En "Como agua para el chocolate"

En esta etapa universitaria que comienzan y frente al nuevo mundo que se desplegará ante tus textos, recuerden esta leyenda. Entonces, bastará descubrir el detonador adecuado y el oxígeno suficiente para que los sentidos estallen y aparezcan el camino certero, la elección adecuada, la palabra precisa. De este modo los cerillos no humedecerán y su luz iluminará hasta el final del camino elegido.

Profesora Diana Starkman

¡Mucha Suerte!

M2b

**Ser estudiante
de la UNCUYO**

Ser estudiante de la UNCuyo 13 de febrero al 14 de marzo de 2020

Este Módulo es virtual y OBLIGATORIO para todos los aspirantes a cualquier carrera del Grupo de Carreras afines de la UNCuyo (Humanidades, Ciencias Sociales y Artes y Diseño).

El Módulo inicia el **13 de febrero** de 2020 conjuntamente con el inicio del Módulo específico de las carreras de la FAD con una clase presencial y luego continua en el **entorno virtual MOODLE de la FAD** hasta el día **14 de marzo** de 2020.

En la clase presencial aprenderás el manejo de la plataforma (www.virtual.fad.uncu.edu.ar) desde donde trabajarás en la resolución de las actividades propuestas. Un tutor te acompañará durante este proceso; podrás contar con él para resolver dudas o dificultades que se te presenten.

Para entrar al **entorno virtual MOODLE de la FAD** (www.virtual.fad.uncu.edu.ar) recibirás en tu correo electrónico un mensaje con tu usuario, con todas las indicaciones para ingresar al sitio. Recuerda, en el momento de la inscripción, anotar en tu ficha un correo al que entres periódicamente recordando la contraseña. Ante cualquier duda que tengas al respecto puedes comunicarte a la siguiente dirección: **tac.artesydiseno@gmail.com**

Como se trata de un curso virtual, es muy importante que entres periódicamente al aula virtual y realices todas las actividades propuestas.

Con este Módulo esperamos que puedas ir familiarizándote con la vida universitaria, entendiendo tu rol como futuro ciudadano universitario y puedas sentirte parte de la UNCuyo. Además, fortalecerás herramientas para la comunicación académica necesarias para desempeñarte como estudiante universitario.

Los objetivos de este módulo son:

- Avanzar en el proceso de construcción del rol de estudiante universitario como sujeto de derecho que participa de modo responsable en la vida académica e institucional de la Universidad Nacional de Cuyo.
- Adquirir estrategias de autogestión de la trayectoria como estudiante universitario.
- Reconocer e interpretar los procesos de cambio de la UNCUYO en sus dimensiones espaciales, educativas, sociales, políticas, culturales desde sus orígenes y hasta la actualidad.
- Conocer el Estatuto Universitario como marco regulatorio de la UNCUYO y valorar los logros obtenidos por los distintos claustros en su contenido y su importancia para la vida universitaria del estudiante.
- Adquirir herramientas para la comunicación académica.

BUENA SUERTE!!!

M2c Específico
por carrera

Práctica Escénica y Técnicas Vocales

Estimados/das ingresantes

En estos días comienzan a transitar una de las etapas más importante de sus vidas. En ella definirán un aspecto fundamental para su futuro: una nueva manera de vivir. Han optado por una de la disciplinas del arte que les permitirá desarrollar una manera de comunicarse e interactuar con el mundo del arte y con la sociedad. Una carrera artística con la que te sumergirás en el mágico y maravilloso mundo del espectáculo. Mundo donde podrás conjugar lo individual con lo colectivo. Modificar y transformar lo social.

Comienzas el camino de tu formación como profesional, tanto en la dimensión intelectual como en la humana, con conciencia plena del esfuerzo que la sociedad en su totalidad hace para que puedas estudiar en una Universidad Pública.

Desde la Dirección de Carreras, como también el cuerpo docente y de apoyo, nos comprometemos a acompañarte en este proceso de aprendizaje y construcción de conocimiento que seguramente te conducirán a AMAR el camino que elegiste para desarrollar tu vida.

Actores, Docentes y Escenógrafos sean bienvenidos. Es nuestro deseo que alcancen el desarrollo pleno de vuestra creatividad, sensibilidad y la responsabilidad que requiere cada una de las disciplinas, cuyo camino es el rigor profesional y la entrega necesarias para integrar el arte a nuestra sociedad.

Damian Belot

Director de Carreras de Artes del Espectáculo

¡Bienvenidos al Módulo Específico!

El equipo de profesores da la bienvenida a aquellos estudiantes que, como dice el epílogo del Módulo 2 A, han logrado encender los cerillos y provocar la explosión anhelada que los ha traído hasta estas instancias. Aquí están, listos para una nueva aventura cuyo derrotero final será cumplir con el sueño de la vocación.

Nosotros, los profesores, sabemos que el conocimiento no es trunco ni clausurado, se va construyendo a lo largo de la vida. Sin embargo, si determinadas estrategias no se ejercitan quedan relegadas a la memoria de corto plazo, se olvidan y finalmente mueren.

La competencia adquirida a partir de la ejercitación del módulo dos te ayudó a comprender el mundo que los textos transmiten de otro modo. Es por ello que en este módulo específico, también encontrarás ejercicios de comprensión lectora que faciliten la representación de la información nuclear, así como su memorización.

Como siempre, aquí te esperamos al final del camino para recibirte y felicitarte, porque estamos seguros de que lograrás vencer las dificultades y el desafío que esta nueva etapa te propone.

Les recordamos que deben iniciar el módulo específico con la letra aprendida de memoria de la escena que hayan seleccionado para su trabajo y evaluación. Las escenas propuestas se encuentran en el Anexo 2. Es muy importante que cumplan con esta consigna, ya que la apropiación del texto de la escena les permitirá optimizar el tiempo de cursado y el acompañamiento docente durante el proceso de trabajo.

Les proponemos además, que recuperen la entrevista realizada en el Módulo 1. Deben traerla por escrito al Encuentro "Integración Creativa" en la fecha que se les informará oportunamente. En dicho encuentro compartiremos esa actividad e integraremos lo vivenciado en los Módulos 1 y 2b.

¿Qué te proponemos en este Módulo?

En este módulo te proponemos afianzar las competencias específicas estipuladas, por el equipo de profesores del Grupo de Carreras de Artes del Espectáculo, como requisito para el ingreso a dicha carrera.

Las Competencias e Indicadores de logro para la evaluación de este Módulo son:

COMPETENCIA:

Expresar sentimientos, emociones y pensamientos con intención estética y calidad comunicacional en un espacio escénico y en una situación dramática planteada.

Indicadores de logro:

1	Articula y modula la voz en forma clara y comprensible.
2	Expresa sentimientos y emociones solicitadas a través de la voz, el rostro y el cuerpo.
3	Se ubica en el espacio escénico pensando en la percepción del público.
4	Resuelve una situación dramática ante una consigna dada.
5	Responde a estímulos imaginarios y lo manifiesta corporalmente

COMPETENCIA:

Analizar obras dramáticas atendiendo a su estructura, a su temática y a los contextos de producción y recepción.

Indicadores de logro:

1	Reconoce las características formales del género dramático.
2	Identifica elementos internos de la estructura dramática.
3	Identifica, en una obra teatral, temáticas y efectos teatrales predominantes.
4	Identifica, en la obra, "marcas" de su contexto sociocultural de producción.

COMPETENCIA:

Manifiestar actitudes para el trabajo y la integración grupal.

Indicadores de logro:

1	Identifica las características de su rol individual en el hecho teatral.
2	Cumple el rol individual en función de un acontecimiento colectivo.

¿Cómo se organizará este Módulo?

Este módulo **Específico de Artes del Espectáculo** tendrá **carácter selectivo**, por lo que se **exigirá una asistencia del 75 % a las clases con modalidad de dictado y la aprobación de un examen donde se evaluará el grado de desarrollo de las competencias específicas, con su correspondiente recuperatorio**. La **duración** de este módulo será de **treinta y dos (32) horas reloj**, distribuidas en cinco (5) jornadas de cuatro (4) horas reloj cada una, con modalidad de dictado y dos (2) jornadas de cuatro (4) horas cada una con modalidad de consulta. Durante el desarrollo de las clases con modalidad de dictado, se realizarán diferentes actividades relacionadas con las temáticas antes mencionadas.

Además esperamos que al finalizar el Módulo:

- Construyas actitudes para el trabajo y la integración grupal.
- Generes el deseo de asumir un rol en una situación ficticia.
- Seas capaz de memorizar los textos de escenas teatrales de diferentes estéticas y jugarlos desde la 1ª persona, relacionándote con tu partenaire y con los elementos que configuran dicho entorno de ficción.
- Respondas a estímulos imaginarios.

Contenidos a desarrollar en tres encuentros:

Los contenidos se articulan en torno a los siguientes ejes: práctica escénica y entrenamiento vocal.

- Ejercicios de integración, desinhibición y comunicación grupal.
- Desarrollo de la fantasía creativa a través del juego. Improvisación generada a partir de distintos estímulos.
- Aproximación teórico-práctica de acción; el sí mágico y las circunstancias dadas. Introducción al Método de las Acciones físicas fundamentales. Elementos de la estructura dramática. La estructura dramática como método de análisis.

Integración creativa

A los encuentros esenciales presentados anteriormente en este módulo, se suma el **Taller de Integración Creativa**.

Simultáneamente al trabajo realizado en la práctica escénica y el entrenamiento vocal, en este espacio nos proponemos investigar si el aspirante logra la integración de un equilibrio expresivo de su cuerpo, en un espacio-tiempo ficcional, tomando conciencia de su rol como actor y de sí mismo en relación a otros.

Se propone el trabajo grupal como herramienta metodológica que permita revisar aptitudes y dificultades con las que se enfrentará el alumno a lo largo de la carrera; dinámicas de visualización, dramatizaciones y producciones artísticas.

Este taller se evaluará con los mismos indicadores de logros enunciados para el Módulo 2c.

Eje de entrenamiento vocal

Los encuentros presenciales previstos tienen como objetivo que puedas apreciar y reflexionar sobre las posibilidades expresivas de tu corporalidad-vocal en escena.

Esperamos que puedas conocer las posibilidades expresivas de tu voz e integrar el sonido-voz, la imaginación y el cuerpo en función de la presencia en la escena, a través del juego, pero un juego orientado y reflexivo.

Los encuentros previstos combinan distintas instancias de trabajo, algunas individuales y otras que realizarás con tus pares, según la siguiente secuencia:

Actividades específicas del tema

- 1 Realiza la rutina física de activación de las funciones básicas como respiración, eliminación de tensiones musculares localizadas, emisión vocal natural indicada por el profesor.
- 2 Realiza las actividades de percepción de la propia voz indicada por el profesor.
- 3 Realiza los juegos de emisión vocal indicados por el profesor para lograr matices: tono, volumen, timbre.
- 4 Realiza improvisaciones vocales a partir de juegos corporales grupales generados a partir de distintos estímulos.
- 5 Puesta en común de la experiencia vivida.
- 6 Anota tus conclusiones, ideas, sensaciones, emociones y aquellos aportes del profesor que consideres importantes.

Eje práctica escénica

Para el actor, su propio cuerpo, entendido como integridad psicofísica, constituye una de las herramientas más potentes en el desarrollo del trabajo escénico. Seguimos la secuencia de trabajo propuesta.

Actividades específicas del tema

- 1 Realiza la rutina física de precalentamiento indicada por el profesor.
- 2 Realiza las dinámicas de integración, desinhibición y comunicación indicadas por el profesor.
- 3 Realiza los juegos para el desarrollo de la fantasía creativa indicados por el profesor.
- 4 Por parejas: elige, lee y analiza una de las escenas del Anexo 2.
- 5 Puesta en común: expongan y comenten lo analizado en las distintas escenas.

PARA TENER EN CUENTA

Texto teatral o dramático:

Hasta aquí hemos trabajado textos y estructuras con las que ya estabas familiarizado desde el Secundario, pero que hemos tratado de profundizar y complejizar, para reafirmar tu competencia lectora.

En el módulo específico trabajarás con textos dramáticos o teatrales, que tienen características propias como ya lo anunciamos anteriormente. Este texto se diferencia de los anteriores, puesto que ha sido concebido por un dramaturgo y además de formar parte de la literatura tiene la particularidad de haber nacido para ser representado. El texto dramático es uno de los elementos que conforman el hecho teatral, es producido por el autor e interpretado por el director y los actores para su representación.

Características:

Los diálogos

En el margen izquierdo se suceden una serie de nombres escritos con mayúsculas, que se van repitiendo o alternando, y corresponden a los distintos personajes de la pieza teatral. Están escritos en una tipografía particular, que contrasta con la réplica que dice en voz alta cada personaje. A estas réplicas se la denomina **texto**, **texto primero** o simplemente **la letra**. La característica especial que transforma una conversación en diálogo teatral es el hecho de que el destinatario de cada réplica no es solamente el personaje que se tiene delante, sino también el público que observa el espectáculo.

Entre paréntesis aparecen ciertas indicaciones, llamadas **acotaciones**, las cuales completan el sentido o dan cuenta de los movimientos o de la propuesta que el autor ha imaginado sobre la puesta en escena.

Además de estas características que constituyen la estructura del drama, como vimos anteriormente, es importante que sepas quién es el autor, cuál es su nacionalidad, a qué generación pertenece, cuáles son los temas que le interesa tratar, su estilo de escritura, sus propósitos, si pertenece a algún movimiento artístico particular y todo aquello que te permita ampliar, relacionar, resignificar el texto.



Recuerda

El texto dramático constituye un objeto del trabajo del actor como parlamento a decir y como contenedor de una estructura dramática que el actor debe descubrir e ir recreando.

Actividades específicas del tema

1

Reunidos en grupos de no más de ocho personas reflexionen sobre las actividades realizadas en los distintos encuentros de este módulo. Tomen como eje de análisis y reflexión el siguiente cuestionario y anoten sus conclusiones:

- ¿Qué actividades han realizado?
- ¿Las actividades guardan relación/es con la tarea actoral? ¿cuáles? ¿Por qué?
- ¿Para qué creen que les hemos propuesto las actividades realizadas?
- ¿Qué fueron experimentando durante el proceso de trabajo?

2 Puesta en común: cada grupo comenta brevemente sus conclusiones y reflexiones.

3 Toma nota de los comentarios de los distintos grupos con el fin de enriquecer tu reflexión inicial.



Atención

Es importante que la escena de autor que hayas elegido sigas leyéndola, analizándola y memorizándola. Por ello deberás trabajar con tiempo suficiente, para lograr una maduración de su puesta en escena.

Recuerda: Los trabajos prácticos y el examen final girarán en torno a ellas.



Recuerda

Tal como ya hemos visto la dialéctica del trabajo creador del actor supone momentos sucesivos del hacer y de reflexionar sobre lo hecho.

Para el próximo encuentro debes:

. Realizar una lectura analítica del Anexo 1 “Introducción al Método de las acciones físicas” a partir de lo estudiado en el Módulo 2: “Comprensión y Producción de Textos”.

. Realizar las actividades previas a la clase que te proponemos a continuación.

Actividades previas a la clase

1 Segmenta el texto en bloques con un título apropiado que dependerá de los temas que postules para cada párrafo. Recuerda que cuando dos o más párrafos se refieren al mismo tema, podrás formar un bloque temático, con un título determinado.

2 Realiza un resumen del texto sobre la base de la información nuclear que de su análisis infieras. Recuerda producir un texto coherente y bien cohesionado.

Actividades en clase

1 Realiza una reflexión grupal en torno de la conceptualización de la estructura dramática como método de análisis relacionándolo con la lectura del texto: “Introducción al Método de las acciones físicas” (J.Gisbert).

2 Realiza la rutina física de precalentamiento indicada por el profesor.

3 Reunidos en grupos de no más de 8 personas, realicen la puesta en común del análisis del texto.

4 En parejas y a partir de la escena elegida del Anexo 2, realiza improvisaciones aplicando el Método de las acciones físicas.

5 Lee el texto de Tavira, que aparece en el Anexo 3.

6 Reflexiona sobre el proceso que has realizado en torno al trabajo del actor. Apóyate para realizar la reflexión en la lectura del texto de Tavira.



Recuerda

El talento consiste en inventarlo, y en creer en él y actuar en consecuencia. El actor descubre que el trabajo es consigo mismo. Que el trabajo es él mismo. Que el territorio de su lucha es él mismo. *(Luis de Tavira)*

Un hombre

Raúl Serrano “Nueva tesis sobre Stanislavski”

1. Pasa un hombre por la calle. Lo paro y le digo:

- ¿Señor? Estamos preparando un espectáculo. ¿Quiere usted entrar y tocar en el piano una sonata de Chopin?

El hombre me mira extrañado y me dice:

- ¡Señor! No sé tocar el piano.

2. Pasa un hombre por la calle. Lo paro y le digo:

- Señor, estamos preparando un espectáculo. ¿Quiere usted entrar y sentarse a una mesa tomando un café antes de suicidarse?

El hombre sonrío y me dice:

- ¡Por supuesto! Lo intentaré.

De lo cual se deduce que al hombre le parece más sencillo “hacer sonar” a un hombre sobre la escena que a un piano. Se deduce que el cuerpo humano le parece un instrumento más sencillo de hacer funcionar como herramienta que el piano.

3. Estamos en el ensayo. El hombre aparece en el escenario y comienza a beber su café. El director le dice:

- Señor, recuerde que es el último café antes de suicidarse.

El hombre, hace fuerza y piensa en ello. Nada sucede. El resultado es lamentable.

4. Segundo ensayo. El hombre se sienta, toma su café y hace fuerzas por llorar. El resultado es peor aún.

5. Tercer ensayo. El hombre sigue con el café. Ahora solloza sonoramente y pone caras. El resultado es cada vez peor.

6. Cuarto ensayo. El hombre sigue frente al café. Se retuerce sin saber qué hacer. De golpe se para y dice:

- Señor, tampoco sé actuar.

.....
Serrano, Raúl. Nueva tesis sobre Stanislavski: Fundamentos para una teoría pedagógica. Bs As, ATUEL, 2004
.....

Introducción al método de las acciones físicas

Por Justo Gisbert. Mayo 1986

CUADERNILLOS DE DIVULGACIÓN
INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS TEATRALES
SECRETARÍA DE LA NACIÓN

Lo que voy a intentar hacer en estos encuentros, será retransmitirles una técnica de trabajo del actor; la que se desprende del llamado “MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS”, método que como todos saben se debe a las investigaciones de C. Stanislavsky y que en nuestro país recibieron un invalorable aporte en la tarea docente de RAÚL SERRANO.

Podríamos decir que a nuestro modo de ver, existen dos grandes corrientes formativas: la que se apoya en la memoria emotiva y sensorial del actor, por un lado y el método de las acciones físicas por el otro; ambas tienen como común denominador conseguir la aparición de estados emocionales en el actor. Este es el punto de contacto que hace que digamos que no existe contradicción entre los objetivos de ambos métodos. Lo que sí existe son discrepancias profundas sobre cómo llegar a lograr ese objetivo. Dejemos de lado las “escuelitas”, “docentes”, y “profesores” que andan dando cursos y que en realidad son un potpurri de lo que pudieron pescar aquí o allí (en el mejor de los casos).

En términos generales la labor del actor en escena implica recrear la conducta humana, recrear comportamientos humanos, comportamientos a los cuales deberán corresponderle determinados estados emocionales. Lo que se intenta entonces es dejar de lado un teatro viejo en el cual bastaba con que los actores se plantaran en el escenario, tomaran aire y largaran parlamentos claros para que se entendieran. Pero como se supone que a los personajes que representan esos actos, les “pasan cosas”, entonces la tarea del actor era decir fuerte y claro simulando un estado emocional. Es así como aparecen los “cliches” y la mentira en el escenario.

Si acordamos que el teatro, el hecho teatral es una de las ramas del arte, conengamos entonces que en el hecho teatral debe estar presente la **creación**, y si convenimos también que el teatro es un arte colectivo, en el cual intervienen autor, director, actores, etc. estos últimos, los actores, deberán aportar su creatividad. Por eso decimos que la tarea del actor es recrear (no representar) la conducta humana en las condiciones de la escena. El actor que enfoque así su tarea estará acometiendo un hecho que por lo menos en sus objetivos pretende ser artístico.

En la última etapa Stanislavsky investiga cómo llegar a la emoción a partir de un trabajo más concreto (la interrelación, el uso de las acciones modificadoras) es decir está hablando de la aparición de la emoción como **consecuencia** y no como objetivo.

En la interacción humana encontramos esta característica en la cual yo, realizando un trabajo, sobre cualquier elemento, voy modificándolo y esta modificación del elemento, sobre el que trabajo, me modifica a mí. En las situaciones de la vida cotidiana las emociones aparecen como consecuencia de algo, de una interrelación,

de los comportamientos. La emoción es una consecuencia no buscada. Nadie se propone emocionarse. Nadie se sienta a emocionarse. En esta relación del individuo con el ámbito en que se maneja, es que aparecen las emociones. Y por qué no en el escenario. Si coincidimos en esto, si coincidimos en la aparición de los estados emocionales como consecuencia de la relación del individuo con su medio y del **trabajo** que este individuo realice para modificarlo, lo que deberemos encontrar es sobre qué elementos debe trabajar el actor. ¿Acaso sobre los textos, tomando de estos únicamente el intercambio verbal de los personajes? Nosotros consideramos que no. No es suficiente saber solamente qué dicen los personajes para poder desentrañar ese complejo mundo de conductas, comportamientos, conflictos, y acciones que se esconden detrás de toda situación dramática.

En su ensayo crítico sobre el método “DIALÉCTICA DEL TRABAJO CREADOR DEL ACTOR”, SERRANO propone a la **estructura dramática** como el elemento sobre el cual debe trabajar el actor.

En ese sentido, en el análisis de esa estructura, de los elementos que la integran, sus definiciones y la forma de abordar el trabajo con ellos que Serrano hace, a nuestro entender, su mejor aporte en la investigación de una metodología, un sistema de trabajo concreto mediante el cual el actor puede transitar ese camino complejo que lo llevará a convertirse en personaje.

Decíamos que en los libretos tenemos solamente, claramente expresados, qué dicen los personajes.

Pero no tenemos para nada claro **qué quieren**, cuáles son los comportamientos que acompañan a estos parlamentos y cuáles son los estados emocionales que corresponden a los actores, diciendo, estos textos, digo, no nos dicen esos estados en el mejor de los casos, porque a veces aparecen acotaciones como: angustiado, hilarante, enojado, etc. En el terreno de lo ideal, desde la óptica del autor está muy claro que al personaje le “pasan cosas” (sentimientos), pero solamente en el terreno de lo ideal, es decir hasta aquí el personaje tiene existencia ideal pero sucede que nosotros tenemos que ver a estos personajes en acción y aquí y ahora, y entonces, emociones que ha pensado el autor, pueden o no corresponderse con las que transitan aquí y ahora el actor en escena. El actor tiene que transitar las situaciones conflictivas de los personajes. Nosotros creemos que mucho más positivo que un extenso análisis de mesa caracterizando psicológicamente a los personajes, los por qué de sus acciones, de sus emociones, será una investigación orgánica de la situación o conflicto a partir de las improvisaciones.

La improvisación es una investigación en el terreno de lo práctico hecho con el cuerpo y la mente en la cual el actor va a tener que acometer en nombre propio la tarea que tiene el personaje en el terreno de lo ideal. Nosotros creemos que es infinitamente superior esa investigación práctica. Por otro lado y en términos generales la teoría es producto de la investigación práctica. Nosotros creemos poder teorizar acerca de algo pero hasta que no lo vemos en la práctica, esa teoría no se confirma. Por eso proponemos este tipo de investigación, haciendo, trabajando. Acordamos que el único material con que cuenta al comienzo de su tarea el actor es el texto. ¿Entonces es el texto el objetivo de su trabajo?

Sí, pero no como parlamento a decir sino el texto como contenedor de una estructura dramática que yo tengo que descubrir. Después veremos que además de encontrarla tengo que ir creándola. Si yo tomara los textos simplemente como parlamentos a decir sería un decidor y no un actor. El actor debe encontrar su conducta más allá de lo que dice. En nuestro cuerpo deberán aparecer las emociones porque el personaje no existe concretamente. El actor debe investigar y es a él que le deben suceder cosas. Decimos que para que aparezca esta bendita emoción debe trabajar sobre la estructura dramática.

Empezaremos a analizar los elementos que la componen. Para que se concrete un hecho teatral, es imprescindible la aparición de uno o más sujetos, es imprescindible que este sujeto esté en algún lugar (la nada no existe) entonces es necesario un entorno. Para que este hecho literario además sea teatral, sea material dramático, tendrá que haber una situación conflictiva sino no será teatro. Entonces la estructura dramática está compuesta por: sujeto, conflicto, acción, entorno y el texto. Cinco elementos de los cuales a nosotros solamente nos acercan uno que es el texto. Pero tenemos que tener en cuenta que el texto es solamente uno de los componentes de la intercomunicación humana, que es el lingüístico, el verbal. Las palabras sin los componentes restantes de la comunicación, sin la intencionalidad, el gesto, etc. nos dejan sin entender, sin saber qué se quiere decir, nos aclaran descriptivamente algo, pero si la intencionalidad y otros elementos faltan, no nos aclara nada.

Ejemplo:

Hijo: Mamá, hay café?

Madre: No

Hijo: "Putá"

Si yo tomara solamente el elemento verbal, escrito sin ninguna acotación puedo entender que el hijo insultó a la madre, cuando en realidad (este es un ejemplo tomado de lo que sucedió hace unos días en mi casa) todo el comportamiento físico, gestual que acompañó la reacción del hijo, estaba señalando una situación de fastidio o resignación, transformando totalmente la significación e intencionalidad de la palabra "puta".

Es decir que el resto de los elementos que no aparecen en la comunicación verbal, los comportamientos, es lo que tenemos que encontrar. Los personajes no van a saltar desde las hojas y se van a transformar mágicamente en accionadores. Vamos a ser nosotros en las condiciones de la escena.

Entonces es nuestro comportamiento el que va a estar ahí. Dos son los caminos para encontrar y realizar comportamientos; uno sería el de pensar comportamientos adecuados para esta situación que estoy leyendo y luego cuando realizo la escena repetir lo pensado (poco creativo). El otro camino, que es el que nosotros proponemos es investigar en la práctica cuál sería el comportamiento mío en esa situación. Para la cual me basta plantearme la situación conflictiva e improvisarla proponiéndome yo resolver este conflicto, de esta manera lo que yo hago es asumir el conflicto del personaje e investigar en la práctica qué me sucedería a mí en estas condiciones, tendré así la posibilidad de encontrar yo mismo mis estados emocionales.

Texto obra colectiva

Autor - director - actor

Actor M: ¿Y cuando no hay un texto sino un conflicto propuesto y de ahí tenemos que hacer surgir una creación grupal?

Gisbert: En ese caso la tarea del actor es asumir la tarea de resolver el conflicto en nombre propio a partir de sus propios impulsos. Las últimas creaciones de uno de los autores más importantes que tenemos, Roberto Cossa, (hablo del "Viejo Criado" y de "Ya nadie recuerda a Frederic Chopin") fueron trabajadas de esa forma. En estas obras surgen los textos finales como consecuencia de este trabajo. Yo trabajé en "Chopin" haciendo esta experiencia donde el autor propone situaciones y los actores investigamos estas situaciones, la resolución de estas situaciones le propone al autor nuevas imágenes. Por supuesto que los textos (las palabras) que surjan en las improvisaciones son circunstanciales, son los comportamientos y la solución de los conflictos lo que sirven al autor; que después pondrá sus propias palabras.

Actor M: De esa manera seríamos un poco autores.

Gisbert: Pero la obra será del autor, cosa que no debemos negar. El hecho teatral es un fenómeno colectivo, de lo contrario el autor debería contentarse con que se leyeran sus obras pero si lo que tenemos que hacer es recrear sus obras aquí y ahora todas las noches, debemos acordar que faltan muchos elementos, director, actor, escenógrafo, iluminador etc. ¿Es el autor el único creador? ¿Los demás entonces son peones? Si acordáramos que tan creativo como el autor es el director ¿qué rol jugarían los actores? Si nosotros no nos conformamos con ser meros reproductores de la conducta indicada por el autor o por el director, entonces nos toca una parte importante en este hecho creativo. Entonces la cosa no es tan sencilla, porque entre el terreno de lo ideal del autor y del director, pensado como consecuencia de la lectura del texto, ya, hay un espacio; el actor no puede ver las imágenes que vio el autor cuando escribía tampoco puede ver las que seguramente tiene el director. Concretar el hecho teatral sería eliminar a la mínima expresión la distancia que hay entre las imágenes del autor con las del director, con las que puede concretar el actor. En esta mínima distancia lograda estaría el hecho teatral. Para lo cual nadie puede erigirse en dictador de la obra, cuestión que tendrían que entender ciertos directores.

Volvemos al tema que nos preocupa que es el actor volcado al trabajo con la estructura dramática.

Estos elementos tienen una característica; están dialécticamente relacionados. La modificación de uno de los elementos de la estructura dramática modifica a los restantes elementos. El sujeto puede modificar al otro sujeto, al entorno, con proponérselo. A su vez este otro sujeto puede modificar al primero y el entorno modifica al sujeto y aún un entorno de determinadas características en el comienzo del trabajo, como consecuencia de una tarea del sujeto sobre él en el sentido de ir modificándolo se irá transformando, produciendo en sí una nueva modificación. Es como consecuencia de esta tarea modificadora, que el actor conseguirá sus propios estados emocionales. Nosotros decimos que el conflicto es el choque de dos objetos opuestos, y no caeremos en la trampa de entender el conflicto como una situación afligente.

Actor B: ¿Conflicto con antagonismos?

Gisbert: Exacto. Entendido así aparecerán distintas categorías del conflicto. Conflicto con el entorno, con otro sujeto, etc. Esta categoría (entre dos sujetos) es la que más crece varía, porque los sujetos se modifican continuamente en este devenir e intentar solucionar equis situación. Yo empiezo a accionar sobre el otro sujeto para conseguir mi objetivo y el otro reacciona, es decir acciona espontáneamente a partir de lo que yo hago con él, pero como reacciona para conmigo yo reacciono de la misma manera en una nueva instancia, por lo tanto la situación se encuentra en un nuevo estadio. Lo que debemos entender, es qué es lo que yo quiero, cuál es mi objetivo. Como consecuencia de esta tarea aparecerán estados emocionales propios de la situación aquí y ahora. Una tercera categoría será el conflicto de uno mismo: es el estado de conflictividad interna. Este conflicto aparece como consecuencia de yo querer una cosa y que haya algo en mi mismo y no un elemento externo, que me lo impide. El ejemplo más claro es el que me pone en contradicción con la conducta socialmente aceptada, en general estos conflictos son de carácter moral. El sujeto no está en relación conflictiva con otro sujeto o con el entorno, sin embargo, algo le pasa. Está en relación conflictiva de alguna manera, sino no sería una situación dramática. (Tengo ganas de beber pero me hace mal y no hay nadie que me lo impida, ni en el entorno ni otro sujeto), este individuo está en conflicto consigo mismo.

Decimos “MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS” y yo entiendo que para resolver un conflicto puedo accionar con el entorno o puedo accionar sobre otro sujeto, pero qué pasa cuando el conflicto es interno; cómo funciona ahí el método. Ya dijimos que nadie se sienta a conflictuarse, los conflictos internos nos sorpren-

den haciendo algo y aquí se conecta el método; cuando estoy realizando x tarea en mi casa y me sorprende un pensamiento conflictivo (podría ser: estoy lavando los platos y tengo ganas de fumar pero no debo), aquí el conflicto se visualiza con dos opciones, una es seguir lavando los platos, otra voy a buscar los cigarrillos, el encendedor y fumo; una acción posible es seguir lavando, y la otra es ir a buscar los cigarrillos; la contradicción entre estas dos posibilidades de accionar es la que seguramente hará que mi comportamiento para con lavar los platos no sea el que tengo habitualmente al realizar esta acción; lavaré de alguna manera distinta como consecuencia de estar atravesando una situación conflictiva. Además si yo trabajo a fondo la posible solución del conflicto (que será pensar permanentemente en la dualidad seguir lavando o ponerme a fumar) seguramente aparecerá una tercera acción no planificada que podría ser supongamos tirar violentamente el trapo de lavar, o el jabón, es decir lograremos así comportamientos espontáneos.

Actor N: Vos mencionaste que uno para sentarse y conflictuarse, viene de otra situación, en teatro para llegar al conflicto estar sentado deviene de otra situación. ¿El conflicto interno deviene de otro conflicto?

Gisbert: Esto que decís tiene que ver con “las condiciones dadas” o “circunstancias dadas”, que sumadas al lugar en que transcurre la situación, conforman el entorno. Más adelante tu pregunta se aclarará cuando veamos la totalidad de los elementos que integran la estructura dramática.

Actriz B: Yo creo que esta última duda surgió de una lógica, para el que no maneja este método; confusión entre lo que es la palabra conflicto, acá conflicto es oposición de dos fuerzas y también internamente es oposición de dos fuerzas.

Gisbert: Exacto, para nosotros conflicto siempre será oposición de dos fuerzas; también en el conflicto interno.

Si bien es cierto que nosotros dejamos de lado todo lo que sean ejercicios de memoria emotiva, no dejamos de lado ejercicios de sensorialidad; todo lo que tenga que ver con la preparación del actor a partir de esta situación, concreta, específica de la tarea actoral, que es, que instrumento e instrumentista son la misma cosa; afinar el instrumento significa tener entrenada nuestra capacidad orgánica. El primer año lo tenemos estructurado de esta manera: lo dividimos en tres partes una primera dedicada a todos los ejercicios de sensorialidad, espontaneidad, juegos teatrales, que tengan que ver con la metodología, orientados al desarrollo de la espontaneidad, en la segunda parte vamos a la cuestión que está más entroncada con la teoría; desde este punto de vista tomamos la acción y hacemos ejercicios donde lo único que se pide son acciones dándole a éstas distintas características; se le pide al alumno que realice una acción que tenga distintos “para qué”, porque hay tendencia a buscar el por qué de la acción, para encaminar las acciones desde nuestro punto de vista; sugerimos olvidarse del por qué de la acción que lo conecta con las motivaciones psicológicas del personaje.

(Gisbert sugiere a dos alumnos que pasen al frente) uno deberá sentarse de espaldas al otro que permanecerá de pie a unos pasos más atrás. “Tu objetivo (indica Gisbert al que está parado) será llegar hasta donde está tu compañera sentada y tapparle los ojos con tus manos; y el tuyo (al que está sentado de espaldas) será evitar que te los tape. No podés darte vuelta si no escuchas ningún ruido o señal que te alerte. Comiencen”. (El alumno que está parado comienza su tarea de acercamiento. Al segundo paso, el piso del escenario cruje y quien está sentado se da vuelta). “Aquí tenés un primer dato a tener en cuenta, el escenario cruje, es decir el entorno te complica la situación, busca la forma de no acercarte sin que esto suceda nuevamente, de lo contrario no vas a poder lograr tu objetivo de acercarte” (señala el docente). (Se repite la situación una y otra vez hasta que finalmente logran llegar al final del ejercicio).

Gisbert: Como ustedes habrán podido observar el ejercicio fue muy interesante en varios sentidos. En primer lugar, el hecho de tener un objetivo muy concreto cada uno de ellos, los mantuvo muy concentrados. En segundo lugar a ninguno de ellos les sirvió, “hacer como que”, (hacer como que no hago ruido, hacer como que escucho) sirvió, que para conseguir sus objetivos tuvieron que comprometerse en nombre propio. El uno para “encontrar” la forma de acercarse sin hacer ruido y poder sorprenderlo y el otro para detectar cualquier signo que lo alertara de la proximidad del primero (ruido, sombra, sonido de respiración, etc.).

Pudimos observar cómo los datos del entorno (el escenario cruje) modificaron el comportamiento de quien tenía que sorprender al otro. Es decir hemos estado trabajando con la estructura dramática del conflicto, (dos sujetos con objetivos contrapuestos), el entorno, etc.

Como consecuencia del trabajo con estos elementos aparecieron los comportamientos de los protagonistas de la situación, que están trabajando en nombre propio y que consiguen comportamientos absolutamente naturales, orgánicos, propios, no imitación de nada.

Aquí podemos hablar del rol de la concentración, concentración que surge de la atención puesta en la tarea a resolver.

Nosotros decimos, si el conflicto es matar una araña nunca se debe imaginar una araña chiquita, ésta debe ser gigantesca. (Esto está relacionado con la tendencia que se tiene a subestimar el conflicto, tener en cuenta la magnitud del conflicto trae como consecuencia proponerse un objetivo también grande y accionar en profundidad para solucionarlo; a partir de proponerse un objetivo, consigue el comportamiento espontáneo en nombre propio y con una absoluta concentración. A este ejercicio lo podemos ir complicando hasta el infinito. Supongamos que para que A llegue a B, en su camino encuentra muebles, sillas, etc., nos va a complicar la tarea porque además de los conflictos básicos de los objetivos a cumplir, tendremos un entorno más conflictivo, para llegar a taparle los ojos y aparecerán diversos en las circunstancias de la escena.

También vamos a aclarar algunas interpretaciones incorrectas de esta metodología y para qué sirve. Stanislavsky se detiene a analizar el carácter instrumental de las acciones, las acciones no son el fin buscado, este es uno de los errores cometidos por los fanáticos de esta metodología. Las acciones físicas no son el fin buscado, en las acciones tenemos que encontrar los comportamientos y los estados interiores correspondientes a esas situaciones, no confundir el proceso de investigación y la aplicación de una técnica con la puesta en escena. El método debemos entenderlo como una posibilidad de manejarnos con herramientas. Habíamos acordado que lo que entendíamos era el aporte de esta metodología, era descubrir que el material sobre el cual debe trabajar el actor, este algo sobre el que se debe organizar el trabajo, era la estructura dramática y que esta estructura había que ir descubriéndola y creándola a partir del único elemento que tenemos que es el texto, pero que no debe considerarse como único elemento a tener en cuenta.

Vamos a hablar de entorno: convengamos que toda situación dramática transcurre en un cierto **aquí y ahora**. Este ahora no merece mayores comentarios porque todos sabemos que la característica del hecho teatral es que no se está contando algo que sucedió, ni describiendo nada, sino que vemos en estos instantes, ahora, lo que sucede.

Pero el aquí tiene una característica especial, este aquí tiene una dualidad, por un lado es un escenario sito en determinado lugar, tiene piso de madera, palcos bajos, telones, luces, etc. y por otro lado es un lugar imaginario, un lugar convencional, palacio, castillo, un jardín, etc. El uso real del escenario no nos crea demasiados problemas ¿ahora cómo cobra vida este lugar imaginario?

No basta que yo como actor me pare arriba de un escenario y cobre vida real a este ámbito. La mejor de las escenografías no va a dejar de ser más que cartón pintado en tanto no la use como lo que significa y no como lo que es en realidad. Si tenemos una pared con un ventanal y yo me apoyo violentamente esto deja de ser una pared con un vidrio, en tanto y en cuanto la utilice con mi comportamiento como ventana, es decir, me asome y mire; esto va a empezar a cobrar vida real. Un escenario vacío puede empezar a transformarse en un palacio, una cocina, etc. por el comportamiento de los actores, con su comportamiento van creando un entorno, entorno no es solamente lugar, sino que es entorno lugar más circunstancias dadas y éstas circunstancias actúan desde afuera modificando el comportamiento del actor, es decir, si hace frío mi comportamiento está siendo modificado desde afuera. Estas circunstancias son visualizadas por el espectador a partir de la conducta del actor. Decimos que estos elementos de la estructura están relacionados entre sí y esto es tan así como que yo no me comporto como me comporto, si no está el dato del entorno, y el dato del entorno no estará presente, si yo, no me comporto, así hay una relación muy estrecha. Supongamos que tengo en un rincón un hueco con paredes de ladrillos y al fondo unas maderas con una luz de abajo que funciona como estufa, si tengo frío y me acerco esto empieza a ser una estufa, ahora si me acerco y me apoyo encima el elemento deja de ser creíble, no existe como tal, pero cuando empiezo a crearlo con mi comportamiento empiezo a estar condicionado por el uso permanente y cada vez que pase por la estufa tendré que accionar con un comportamiento que dependerá del entorno. El actor crea el entorno con su trabajo y ese entorno creado por él va a modificar y condicionar su comportamiento.

Sujeto teatral: Hay una pregunta inicial que se nos plantea ¿Cuál es el sujeto de acción dramática? ¿El actor o el personaje? Estos dos términos, entorno y sujeto, tienen una característica: no son lo que van a ser hasta después de un trabajo, es decir comienza como una cosa -lugar- y con el trabajo se transforma en entorno. Lo mismo pasa con este otro elemento de la estructura que es el personaje. Empieza como actor y debe llegar a ser personaje, pero quién pone el pie por primera vez es el actor, él empieza a transitar y con su trabajo va creando el entorno. Este sujeto de la acción dramática en el comienzo será el actor que tiene dos posibilidades cuando comienza su tarea: ¿Me decido como actor, y transito este espacio como palacio?, pero como palacio no existe. Y ¿por qué razón este señor está vestido con botas? ¿Por qué usa calzas verdes, sombrero, etc.?. aquí el trabajo comienza a complejizarse. El uso del escenario como tal no requiere problemas. Pero cuando comienzo a trabajar en el escenario como entorno, empiezo a comportarme y comienzo a trabajar con esta dualidad especial que tiene toda obra de arte, lo concreto y lo que significa: Un pedazo de material concreto con formas, redondeces, salientes, etc. Por un lado estas formas son lo concreto del objeto, y por otro obra de arte en cuanto a lo que significa escultóricamente. El actor tiene esta misma dualidad sólo que más compleja, la tiene unida. Lo que va a ser representado y lo que soy, es inseparable.

¿Qué nos propone este método? Partiendo de las acciones físicas más elementales nuestras, vayamos transitando el camino hacia el personaje, bastará al principio que el actor se proponga actuar en nombre propio en las condiciones de la escena. Esto quiere decir tener en cuenta los datos del entorno y asumiendo como propios los objetivos del personaje. Yo me propondré en nombre propio resolver las situaciones conflictivas planteadas en el terreno de lo ideal para el personaje, pero el camino que proponemos es iniciar este tránsito a partir de proponernos un objetivo para resolver esa situación conflictiva que no me es propia. Empiezo el trabajo en dos sentidos, por un lado un trabajo concreto: empiezo a accionar yo mismo con acciones propias, empiezo a resolver una situación que me es ajena, con comportamientos propios. No calificando al personaje sino que el personaje sería una su-

cesión de **quieros** del actor, es decir una sucesión de objetivos a conseguir. Yo me propondré conseguir determinados objetivos. **Quiero** esto y para conseguirlo hago aquello, teniendo en cuenta los datos del entorno que no son datos del personaje y que regulan mi comportamiento. Comienzo por un comportamiento propio pero va a ir siendo regulado cada vez más por los datos del entorno. Este comienzo voluntario empieza a depender más de la situación creada en la escena que lo que yo me propongo al comienzo. En este trabajo veremos que al principio, **las acciones**, sólo tengo que querer hacerlas, pero en el transcurso del trabajo, va a ser el entorno el que va a condicionar mis comportamientos y por supuesto la relación que establezca con los otros personajes. Estas relaciones cada vez más profundas son las que van a ir dictando mis comportamientos futuros ya que no van a ser tan voluntarios y conscientes, dado que se van a ir transformando en las relaciones que se establezcan ya sea con el entorno o el partenaire, llegaré así a un instante, un momento, en el cual **mi comportamiento** será el comportamiento del personaje. Es decir, yo estaré actuando en una situación análoga a la del personaje y mi comportamiento será el comportamiento lógico del personaje.

Cuando yo el trabajo lo comencé a partir de mi propia lógica, termino el trabajo encontrando un comportamiento lógico para el personaje. Hablamos de comportamientos no de palabras, el personaje es lo que es por su comportamiento más que por la exteriorización verbal. Del mismo modo que los individuos somos lo que somos por lo que hacemos no por lo que decimos.

Actor L: ¿Quiere decir que el actor no entra totalmente siendo el personaje sino que lo va haciendo?

Gisbert: ¿Cómo puede entrar un actor siendo totalmente el personaje? Yo te podría plantear, del otro lado del telón sé el personaje. Serás el personaje, el personaje fuera de la escena si comenzás con una acción anterior, pero el personaje surgirá **aquí y ahora** cuando empiezas a comportarte y a relacionarte aquí y ahora.

Por lo que vimos cuando hablamos de entorno y personaje es la acción el elemento unificador. Son las acciones los elementos unificadores, el actor haciendo crea el entorno y haciendo deja de ser actor para transformarse en personaje. ¿Qué significa acción física o acción escénica? La denominación de acción física no nos satisface demasiado, digamos que serán acciones psicofísicas y personalmente creo que habría que hablar de método de los comportamientos. Esto de acciones físicas nos ha traído confusiones y nos ha llevado a accionar por accionar. Es la acción de que lo pensado se transforme en hecho concreto, por la práctica, que yo corroboro lo pensado en el terreno de lo teórico. La práctica como criterio de la verdad, la teoría más perfecta no nos sirve si no se la ha probado en la práctica. Es esa práctica la que a su vez genera cuestiones teóricas. Acción es: "Comportamiento voluntario y consciente, tendiente a un fin determinado" esta definición es de Boris Zahava discípulo de Vajtangov. Los movimientos no deben ser confundidos con las acciones, ahora bien: la acción tiene una característica particular: Tiene un sentido transformador, modificador, yo hago algo para cambiar, cuando tenga este sentido la consideraremos acción. A la definición de Zahava le vamos a agregar "Comportamiento voluntario y consciente, tendiente a un fin determinado, transformador aquí y ahora".

Actriz B: ¿Por qué entonces, acción física? ¿Cómo algo redundante?. Siempre una acción va a ser un movimiento físico.

Gisbert: Siempre la acción aparentemente implica movimiento, si tenemos en cuenta que tiene que ser modificadora aquí y ahora, te puedo asegurar que la inactividad puede transformarse en acción modificadora. Ejemplo Una persona sentada y otra persona parada un poco alejada. El que está parado llama a la persona que está sentada una, dos, tres veces para que se levante y si éste no lo hace va a modificar al que está parado yendo a buscar a la persona que está sentada. La inmovilidad del

sentado motivó la modificación del parado. La inmovilidad en este caso es activa. Cuando la inmovilidad consigue una modificación, esta es activa y por lo tanto podemos considerarla acción. Podríamos señalar entonces, que las acciones son las herramientas destinadas a construir la interacción, la interrelación entre los sujetos o entre el sujeto y el entorno. Éstas relaciones entre sujeto y entorno o sujeto y sujetos es la que genera la aparición de las emociones, sentimientos.

La acción tiene un doble carácter, debe ser transformadora, pero además esta acción debe tener un carácter sónico debe ser significativa, estética. El actor debe plantearse en primera instancia encontrar a través de las acciones más directas, más personales, las vivencias correspondientes a ese personaje y luego de haber encontrado esas vivencias, ponerse a pensar en la significación estética y en las acciones reemplazables posibles por otras más estéticas, cuando ha encontrado las relaciones y los estados correspondientes.

El método de las acciones físicas es un camino técnico y no un tratado de puesta en escena. Una improvisación, con todo lo que tiene de bueno como técnica para encontrar estados internos, no se la puede confundir trasladándola como hecho artístico definitivo, a la escena. Si buscamos la improvisación la belleza sónica, no en nombre propio. Cuando improvisamos tenemos que olvidar que alguien nos mira, la improvisación es una herramienta que sirve al actor que la realiza y al director para encontrar cuestiones futuras de puesta.

Dijimos: Lo que condiciona a la acción es el **para qué** y no el **por qué**, este último tiene una característica psicológica que le es propia al personaje y no al actor. El actor cuando se propone para qué accionar puede asumirlo en nombre propio, yo puedo accionar sobre él para que se siente bien en la silla, no hay nada que me lo impida.

El texto: El texto y no otro material es el punto de partida indiscutible del trabajo del actor. ¿Pero qué tipo de trabajo tenemos que hacer con el texto? Lo primero que tenemos que investigar es el tipo de conflicto que se desprende del texto, ya vimos que conflicto, es la oposición de dos o más fuerzas y que se pueden dar entre un sujeto y otro, con estos elementos puedo comenzar a detectar, a partir de lo que estoy leyendo en la situación dramática que, el personaje que yo debo abordar tiene un objetivo y si este objetivo choca con otro objetivo de otro personaje. Por lo que leo detecto que Juan quiere una cosa y Pedro quiere otra, esto hace aparecer un conflicto entre dos sujetos. Ahora bien, la tarea que tengo sería no conformarme con ver si solamente tengo un conflicto con otro sujeto, sino que hay que ver si no entra en situación conflictiva con el entorno, si además mi accionar, para resolver el conflicto detectado con el otro sujeto no me crea contradicciones internas, es decir si aparecen o no conflictos internos. Una vez hecho este análisis comienzo a priorizar el conflicto más grande, a resolverlo con el otro sujeto, estos datos del entorno que debo tener en cuenta también me conflictúan. Esto va condicionando mi comportamiento y a su vez tengo que investigar en la práctica si el intento de solución de esos conflictos no me genera conflictos internos.

La lectura de un texto nos genera imágenes muy claras, concretas pero están en el terreno de lo ideal, concretarlas es el problema. Imaginar la resolución de las situaciones conflictivas por lo que leo es un prejuicio, la investigación es el terreno de la práctica con todo mi organismo en funcionamiento. ¿Cómo podría resolver esta situación? Para encontrar el camino de resolución debo improvisar en nombre propio las situaciones conflictivas de la escena en cuestión. Los textos hay que tomarlos como punto de partida considerándolos como elementos del resto de la estructura dramática. Nos lanzaremos a la investigación a partir de la separación del texto en unidades conflictivas.

Todos los ejercicios que hacemos en la escuela en la primera etapa, están destinados a que el alumno entienda que la concentración puede ser producto de la

acción. No exigimos el camino de la concentración por la concentración misma o en abstracto. Buscamos ejercicios que demuestran que la concentración se consigue más rápidamente cuando hay un objetivo concreto y este está inserto en la acción. **Ejemplo:** Ejercicio de coordinación, de entendimiento y de concentración, juegos con objetos imaginarios. Dos actores enfrentados imaginan una soga con mangos de madera en las puntas. La van a levantar y comenzarán a hacerla rotar para que un tercero salte sobre la soga imaginaria. Esto va a requerir que los dos actores se pongan de acuerdo en el largo de la soga, cuál es la comba, para donde gira, el ritmo de la cadencia y después un tercero comenzará a saltar. La concentración en este ejercicio, -si se lo trabaja en profundidad- será cada vez mayor. La concentración es el resultado de este trabajo y siempre comienza de un modo voluntario y consciente.

Improvisación: Ya hemos visto las cuestiones teóricas respecto a la improvisación, para esto nos hemos basado en este curso, en un trabajo de Alberto Mediza (1). Ahora veremos algunas cuestiones prácticas de la improvisación. Pedimos a dos alumnos o actores que tomen una escena x, se reparten los personajes y el primer trabajo que tienen que hacer sobre el texto, es encontrar el conflicto fundamental de la escena. A partir del análisis del personaje que le toca, hacerse esta pregunta ¿Qué quiere este personaje y que se le opone a esto que él quiere? ¿Se le opone un objetivo en el otro personaje? Si es así aquí encontramos un conflicto entre sujetos. Encontrando esto le pedimos que detecte si además de este conflicto entre sujetos, su personaje no está en relación conflictiva con el entorno. Y una tercera búsqueda que se da en el terreno de la práctica cuando comienza a intentar resolver el conflicto encontrado, **en la práctica**, atiende la posibilidad de un conflicto interno en el intento de resolver el conflicto con el otro. Respecto de estas dos zonas conflictivas que se buscan, debe estar atento a la aparición de algún momento en los textos en los cuales a partir de determinados parlamentos aparece un conflicto distinto al conflicto que está intentando resolver, dividiendo los textos en unidades conflictivas o boyas que serán tratadas como escenas en forma individual, como si fuera una totalidad. De esas boyas, el actor, en una primera etapa debe tener presente para ordenar la improvisación que deberá tener en cuenta **de qué hablan** los personajes, **no qué dicen**, y a partir de ahí largarse a la práctica de la improvisación.

Se deducirá en cada una de estas zonas **qué quiero** y me abocaré a la tarea de conseguirlo en la práctica. Haremos una indagación orgánica de las situaciones, mi única preocupación en esta instancia será preguntarme permanentemente **¿qué quiero?** Luego, ¿qué hago?. En esta instancia en la cual las preguntas son elementales, aparecen conductas lineales en la mayoría de los casos. Cuando esto aparece seguramente no estamos teniendo en cuenta la existencia de algunos de los elementos conflictivos con el entorno o interpersonales. Estos conflictos con el entorno, paralelos, en la existencia con el conflicto interpersonal, son los que funcionan como moderadoras de la conducta. La contradicción interna es importantísima tenerla presente porque funciona moderando la conducta. Avanzando en este proceso el paso siguiente sería encontrar los parlamentos textuales más importantes a tener en cuenta para acercarnos al texto. Esto nos lleva a que, finalmente, tener la totalidad del texto es una necesidad no una traba.

Stanislavsky hablaba de pensar haciendo y hacer pensando en la tarea de improvisación, una tarea que puede asumir el actor mientras se improvisa es pensar en voz alta lo que quiere. También en la primer etapa habla del hilo del pensamiento del personaje, traducido a nuestro lenguaje técnico sería, la sucesión de conflictos por la que va atravesando el personaje, éste es un discurso permanente en el actor. Muchísimas gracias.

Fragmento de la obra

Andén

Adriana Genta

A Mercedes Galarza
protagonista real de esta historia
y asesora

Andén de la estación de tren de Caballito, 2 de la madrugada.

Roki (*muchacho joven*), cartonero. **Grise** (*muchacha joven*), cartonera.

Grise duerme, mal apoyada contra la pared. **Roki** está pelando cable con cuchillo, rescatando el cobre del centro, mientras contempla a **Grise**, que de pronto se desliza hacia un costado y el sacudón la despierta. Se pone rápidamente de pie y mira para todos lados, buscando con la vista. Ve a **Roki** pero no le presta atención.

Roki: ¿Buscás el carro?

Grise: ¿Eh? No.

Roki: ¿Te ayudo?

Grise: No. (*Termina la inspección ocular a distancia y vuelve a sentarse contra la pared*)

Roki: (Le extiende unos cartones) Para reposera.

Grise: Gracias. (Los acomoda sobre piso y pared y se tiende sobre ellos)

Roki: Perdimos el tuerto de la una y media. (*Pausa, Grise no contesta*) Ahora hasta las 4... ¡Qué embole! Y hay que ver si nos dejan subir. Depende el gorra que toque. Bueno, para vos sin carro es más fácil. ¿Lo dejaste en el depósito de Yerbal? (*Grise asiente con la cabeza*). Aumentó a 75 ese. Y allá en Moreno un peso la camioneta para el lado de Rififi. Todo suma. Capaz que vos querés dormir y yo te jodo.

Grise: No te enojés pero ¿podés ponerte un poco más allá?

Roki: ¿Te molesto?

Grise: No es eso.

Roki: ¿Qué? ¿Apesto?

Grise: Cualquiera. Si yo me caí del tren y del golpe me quedé sin poder oler.

Roki: Ah, por eso te bancás esa baranda que viene de ahí.

Grise: ¿Y vos por qué entonces te ponés justo acá, con lo grande y vacío que está el andén?

Roki: Es que el lugar está joya. Más calentito y si se larga a llover hay chapa...

Grise: Más allá también hay chapa ¿para qué vas a estar encima?

Roki: (*Se aleja un poco*) Estás esperando a un chabón... (*Grise se encoje de hombros*)

(*Se quedan en silencio, Grise mira a lo lejos, Roki se pone a pelar el cable, pero la relojea. Grise se frota las piernas frías. Roki le tira un diario. Grise se cubre las piernas.*)

Roki: Yo me llamo Roki ¿vos? (*Silencio*) ¿Hablar de lejos tampoco se puede?

Grise: Gris.

Roki: Gris... ¿qué?

Grise: Gris me llamo. De Griselda.

Roki: Ah, entonces Grise.

Grise: No. Gris.

Roki: Gris no va. Gris es la calle, la chapa, el cielo de tormenta. Muy triste. Griss-seeeee con 'e' brilla más. Va más con vos. Más luz.

Grise: ¿Sos medio poeta, loco?

Roki: No, boluda, poeta no... pero compongo temas... tengo un grupo con unos vagos.

Grise: ¿Cómo se llama el grupo?

Roki: Gonorrea.

Grise: Qué nombre.

Roki: Es un apellido colombiano. Al principio nos pusimos "Inundación". Pero era muy bajón. No daba. Ya tocamos una vez en Tetra. Pero no somos muy conocidos todavía, estamos empezando. ¿Querés que te cante el último tema?

Grise: Mejor no.

Roki: ¿Por el chabón?

Grise: Es tarde, te vas a poner a cantar, boludo.

Roki: ¿Qué tiene? Estoy pila.

Grise: No da...

Roki: Y si viene el chabón, ¿qué onda? Nada. Soy un loquito del cartón que cuando está pila canta solo. No le doy bola y chau. Yo a la gilada la miro de arriba.

Grise: Sí... de arriba. Cuando le veas el lomo. Además el problema lo voy a tener yo.

Roki: ¿Te faja el conchaesumadre?

Grise: No.

Roki: ¿Entonces...?

Grise: Nada, loco, yo no quiero que me vea con otro.

Roki: Yo no soy otro. Soy Roki... tu ángel del anden.

Grise: Tomate el palo... ángel del anden. Dejate de boludiar.

Roki: Te reíste, te gustó. Mirá... esto también te va a gustar. *(Canta y baila con música de cumbia)*

Si yo te toco yo te toco
si yo te toco tu canción
bailás moviendo el almohadón
y se me para se me para
y se me para el corazón.

(Se golpea el pecho) La compuso papá.

Grise: Esa es la música de Reloj Cucú.

Roki: Bueno, se parece un poco, pero la letra ni ahí. Tengo otra. Escuchá...

Grise: Cortala, loco. De onda, cortala.

Roki: 'Ángel del Anden', se llama el tema.

Grise: ¡Basta!

(Roki se aleja y retoma el pelado del cable. Grise se levanta y otea la estación en todas direcciones.

Luego busca afanosamente dentro de su mochila. Extrae un palito con un resto apenas de chupetín.

Se pone a chuparlo. Roki saca un envoltorio. Grise observa la operación. Roki abre el envoltorio, aparece un sánduche al que le falta un mordiscón. Roki registra que Grise mira)

Roki: ¿Lo querés?

Grise: ¿Lo estabas comiendo vos?

Roki: No, lo encontré así. Pero está limpito. Te lo doy. *(Se lo alcanza)*

Grise: *(Lo toma)* ¿Y vos?

Roki: Yo no tengo hambre.

Grise: *(Come)* ¿Comiste de las monjas?

Roki: No. Yo también llegué tarde. Ya habían levantado todo.

Grise: Entonces comé...

Roki: No. No tengo hambre. Posta.

Grise: Bueno, gracias.

Roki: Ah, tengo algo que encontré hoy. *(Saca un peluche usado)* Para tu hijo. O hija.

Grise: Hijo. ¿Cómo sabés vos?

Roki: Si el año pasado cartoneabas con el bombo.

Grise: ¿Me veías?

Roki: Obvio. *(Le entrega el peluche)*

Grise: Está re-lindo. Le va a gustar a mi negro. *(Roki se sienta al lado de Grise)*

Grise: Roki...

Roki: ¡Dijiste mi nombre...!

Grise: Sí, pero para pedirte que te muevas para allá.

Roki: Cortala, con el chabón. ¿Qué onda? ¿Es el padre de tu hijo?

Grise: No.

Roki: ¿Entonces qué? ¿Es tu novio? No, no es tu novio porque nunca anda con vos. Y si es tu novio es un hijoeputa que te deja sola todo el tiempo.

Grise: Es que me re-gusta. No ando con él, pero si viene y me ve con vos no se me va a acercar.

Roki: A esta hora ya no viene nadie. Dejame estar al lado tuyo. ¿Sabés cuánto banqué para encontrarte sola? Siempre vos con tu vieja y tus hermanas. Tu vieja encima es re-cuida.

Grise: Yo a vos nunca te vi.

Roki: Sí que me viste. Muchas veces te ayudé con el carro yo. ¿Te acordás cuando se te trabó una rueda y yo fui corriendo desde dos puertas a ayudarte?

Grise: ¡Qué se yo! Tantas veces se me trabó.

Roki: Pero esa fue jodida mal, boluda. Apenas lo pudimos zafar al carro que ya arrancó el tren. Yo te lo zafé. ¿Y la vez que vos ibas re-preñada y el barral del carro se te encajó en la panza que ya estaba como globo para reventar y yo hice levantarse al gordo que estaba tirado lo más pancho en el vagón, para hacerte un lugar a vos y el loco me bardió mal y nos tuvieron que separar? ¿No te acordás?

Grise: Si, me acuerdo del gordo, pero de vos no.

Roki: ¿De mí no? ¿Y cuando te abarajé el ságuche de mila que vos te asomaste por la ventanilla antes que el tuerto arrancara y un tipo de atrás casi te culea y vos te fuiste para adelante y se te cayó el ságuche y yo estaba todavía en el andén y te lo atajé y te lo di por la ventanilla y el tren arrancó y yo me quedé como un boludo en la estación haciéndote adiós? ¿No te acordás?

Grise: No.

Roki: ¡Qué cagada! No me viste nunca

Grise: Te veo ahora.

Roki: Grise... sos tan linda y tan trabajadora... ¿Te puedo hacer una pregunta que es un deseo que tengo desde que te conozco aunque vos no me conozcas?

Grise: ¿Qué?

Roki: ¿Te puedo robar un beso?

Grise: Si me lo pedís ya no es robado.

Roki: Uy, tenés razón, qué boludo.

(Roki se queda cabizbajo, en silencio. Grise lo mira desconcertada. De repente Roki, con movimiento rápido le toma la cara con las manos y le da un largo beso en la boca) ¡Ahora sí te lo chorié!

Grise: Es el beso más dulce e intensivo que conocí.

Roki: *(Le canta bajito, con la misma melodía de la canción anterior):*

Yo soy tu Ángel del andén
Cuido tu carro y tu cartón
Te robo un beso frente al tren
Vos me robás el corazón.

GENTA Adriana. Pequeñas dosis. Siete micro obras teatrales para actores. Buenos Aires. CELCIT. Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. 2009

www.celcit.org.ar. e-mail: correo@celcit.org.ar

Fragmento de la obra

Recursos humanos

de Gracia Morales

PERSONAJES: MUJER ADULTA y MUJER JOVEN

Despacho. Una mesa de trabajo, un sillón de oficina tras ella y dos sillas enfrente. Una MUJER ADULTA (unos cuarenta años), vestida con ropa de trabajo, está sentada en una de las sillas. De pie, aunque apoyada sobre la mesa, se encuentra una MUJER JOVEN (alrededor de veinte años), vestida con traje. Permanecen en silencio durante un momento, en actitud de cierta tensión, antes de empezar la escena.

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: ¿Está segura?

MUJER ADULTA: Yo no hice esas pintadas.

MUJER JOVEN: Pero sabe quién ha sido.

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: Le tengo que confesar una cosa. Algo que seguramente no sospeche. Hace unas horas, cuando los hemos reunido a todos y les hemos expuesto la situación, les estábamos grabando.

MUJER ADULTA: ¿Para qué?

MUJER JOVEN: Y después, hemos revisado con cuidado las imágenes.

MUJER ADULTA: ¿Quiénes?

MUJER JOVEN: Qué importa eso. Varias personas, de Recursos Humanos.

MUJER ADULTA: Ya, pues... yo... Yo no hice esa pintadas.

MUJER JOVEN: La creo.

MUJER ADULTA: Entonces... ¿Por qué me interroga a mí? No tengo quejas contra la empresa.

MUJER JOVEN: Pero hay quienes sí, parece ser.

MUJER ADULTA: Parece ser.

La MUJER JOVEN guarda un momento de silencio. Toma asiento frente a la otra mujer, en el sillón de oficina.

MUJER JOVEN: ¿Conoce bien a Andrade?

MUJER ADULTA: ¿A Roberto?

MUJER JOVEN: Sí, Roberto. Roberto Andrade.

MUJER ADULTA: Bueno... Los dos llevamos varios años trabajando aquí.

MUJER JOVEN: Usted lleva exactamente tres años, cinco meses y ocho días. El Sr. Andrade está con nosotros desde hace algo más de seis años.

MUJER ADULTA: No trabajamos en la misma sección. Quiero decir, ahora. Ahora no trabajamos en la misma sección. A él lo trasladaron.

MUJER JOVEN: Sí. Conozco todos los detalles.

MUJER ADULTA: Claro.

MUJER JOVEN: ¿Por qué miraba tanto a Roberto Andrade durante la reunión?

MUJER ADULTA: ¿Lo miraba?

MUJER JOVEN: Sí.

MUJER ADULTA: Pues, no sé... Lo tenía enfrente... ¿Por qué no podía mirarlo?

MUJER JOVEN: ¿Ha sido Roberto quien ha hecho esas pintadas?

MUJER ADULTA: No.

MUJER JOVEN: El señor Andrade sí tiene quejas con respecto a la empresa, ¿verdad?

MUJER ADULTA: Eso se lo tiene que preguntar a él.

MUJER JOVEN: No digo que no tenga derecho. A las quejas. A las críticas. Si quiere meterse en la lucha sindical, claro que tiene derecho. Siempre hay alguien así. En todas las empresas. Pero lo de las pintadas es otra cosa. Eso va contra la ley. ¿Sabe cuánto nos ha costado devolver a su estado natural el edificio? Además, que los mensajes eran claramente amenazantes. No podemos dejar impune algo así.

MUJER ADULTA: ¿Por qué piensan que ha sido Rob... el señor Andrade?

MUJER JOVEN: ¿Por qué lo piensa usted?

MUJER ADULTA: ¿Yo? Yo no pienso que haya sido él. ¿Todo esto es sólo porque le he mirado durante la reunión? Eso es una locura.

La MUJER JOVEN no responde. Comienza a tomar notas, sin levantar la vista de su cuaderno. Seguirá con esta acción hasta que se indique lo contrario.

MUJER ADULTA: Quiero decir... Yo... No sé qué importancia puede tener eso.

MUJER JOVEN: Usted miraba a Andrade de una forma especial. Como con... ¿cómo llamarlo? ¿preocupación?

MUJER ADULTA: Pero eso... Eso no es ninguna prueba.

MUJER JOVEN: No, es cierto. Si eso fuera una prueba, no habría hecho falta traerla a hablar conmigo.

MUJER ADULTA: Es que... Yo no puedo decirles nada. No sé quién ha escrito esas cosas. Me las encontré al llegar ayer.

MUJER JOVEN: ¿Eso es todo lo que está dispuesta a decir?

MUJER ADULTA: Eso es todo lo que sé.

MUJER JOVEN: Muy bien. Ya está. Puede retirarse.

La MUJER ADULTA se levanta. La JOVEN no alza la mirada del cuaderno. La MUJER ADULTA va a salir de la habitación, pero duda y se vuelve cuando está junto a la puerta.

MUJER ADULTA: ¿Por qué a Roberto?

MUJER JOVEN: ¿Cómo dice?

MUJER ADULTA: Al señor Andrade. ¿Por qué han recaído sobre él las sospechas?

MUJER JOVEN: Estamos en proceso de investigación.

MUJER ADULTA: Pero él no fue.

MUJER JOVEN: Entonces, ¿sabe quién lo hizo? ¿Quiere acusar a otra persona?

MUJER ADULTA: No. Pero es que... Él no pudo hacerlo. Eso quiero decir. Que él... Estoy segura de que él no fue.

MUJER JOVEN: (Levantando la mirada del cuaderno, para dirigirla hacia la MUJER ADULTA.) ¿Por qué?

MUJER ADULTA: Porque anteayer él... Estuvo toda la tarde conmigo. Y la noche también. No pudo hacerlo.

MUJER JOVEN: ¿Con usted?

MUJER ADULTA: Eso he dicho. Sí. Y por eso le miraba antes. En la reunión. Estamos juntos. Roberto y yo. Fuera de aquí, quiero decir. En nuestra vida privada.

MUJER JOVEN: Nadie me lo había dicho.

MUJER ADULTA: Lo sabe poca gente.

MUJER JOVEN: ¿Desde cuándo...?

MUJER ADULTA: Desde hace unos meses.

MUJER JOVEN: ¿Unos meses?

MUJER ADULTA: Cuatro meses. Llevamos juntos cuatro meses.

MUJER JOVEN: Muy bien

Breve silencio.

MUJER ADULTA: Roberto me contó que usted y él...

MUJER JOVEN: (Interrumpiendo, muy seca.) ¿Qué?

MUJER ADULTA: Nada.

Breve silencio.

MUJER ADULTA: Bueno, pues si ya hemos terminado... (Se dirige a la puerta.)

MUJER JOVEN: Dígale que se ande con ojo. No se puede ir por ahí revolucionando a la gente. Si ha habido despidos es porque era necesario. Eso él debería saberlo mejor que nadie, estuvo tres años en Recursos Humanos.

MUJER ADULTA: Él no ha hecho esas pintadas.

MUJER JOVEN: Eso ya es lo de menos. Lo que preocupa es el ambiente que se está creando. Las pintadas son un ejemplo más. Que se ande con ojo. Dígaselo.

MUJER ADULTA: De acuerdo.

MUJER JOVEN: Y usted también.

MUJER ADULTA: ¿Yo?

MUJER JOVEN: Tenga cuidado con el señor Andrade. Nos conocemos desde hace tiempo. Y sé que es capaz de manipular a cualquiera según sus intereses.

MUJER ADULTA: Yo también conozco a Roberto.

MUJER JOVEN: Él no debería olvidar lo que esta empresa ha hecho por él. Cada quien puede hacer lo que quiera fuera del trabajo. Pero los directivos no van a permitir más actos de vandalismo como este. Que lo tenga en cuenta.

Las dos mujeres se quedan un momento en silencio.

MUJER ADULTA: Yo no me dejo manipular.

MUJER JOVEN: Ya puede irse. Sánchez debe estar esperando en la puerta. Dígale que en unos minutos le atiendo.

La MUJER ADULTA sale. Al quedarse sola la MUJER JOVEN mantiene su actitud durante unos segundos, pero luego se afloja y parece como si fuera a echarse a llorar. Tocan a la puerta. La MUJER JOVEN se recompone rápidamente.

MUJER JOVEN: Adelante.

APAGON

Morales, Gracia. Bailes de Salón. 10 obras breves para Talleres de Teatro. N° 36. Buenos Aires. CELCIT. Centro latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. 2017. Pag. 24- 30. Disponible en <https://www.celcit.org.ar/bajar/typ/036/> (Consultado el 08/08/2017)

Fragmento de la obra

Ardiente paciencia

de Antonio Skármeta

ESCENA V

(Voz de Neruda en "off" ruido de maquina de escribir)

Pablo "la vida política vino como un trueno a sacarme de mis trabajos. Regresé una vez más a la multitud"

"Puedo llegar a ella con la inherente timidez del poeta, con el temor del tímido, pero , una vez en su seno, me siento transfigurado. Soy parte de la esencial mayoría soy una hoja más del gran árbol humano"

ESCENA VI

(HABITACION A OSCURAS DE BEATRIZ).

MAMA: ¿Estás durmiendo?

BEATRIZ: No, mamá.

MAMA: ¿Qué haces?

BEATRIZ : Estoy pensando.

MAMA: ¡Tú pensando! (LA MADRE ENCIENDE LA LUZ)

BEATRIZ: Mamá, ¿para qué prende la luz?

MAMA: si estás pensando, quiero ver qué cara pones cuando piensas.

BEATRIZ: Apague la luz, mamá.

MAMA: Y en pleno invierno con la ventana abierta.

BEATRIZ: es mi pieza, mamá .

MAMA: Pero las cuentas del médico, las pago yo. Vamos a hablar claro, Beatriz.

¿Quién es él?

BEATRIZ : ¡Quién?

MAMA: sabes muy bien de quién te estoy hablando. Te vi con él sentada en las rocas.

BEATRIZ: Mamá. ¡tengo dieciséis años!

MAMA: Y yo tengo canas, y estas canas significan experiencia.

¿Quién es?

BEATRIZ: se llama Mario.

MAMA: ¿Qué hace?

BEATRIZ: Es cartero.

MAMA: ¿Cartero? ¿Cartero en Isla Negra? Te está mintiendo.

BEATRIZ: ¿Que no le vio el bolsón?

MAMA: Sí, le vi el bolsón y vi para qué usó el bolsón. Para meter la botella de vino.

BEATRIZ: Porque ya había terminado el reparto.

MAMA: ¿A quién le lleva cartas?

BEATRIZ: a don Pablo

MAMA: ¿Neruda?

BEATRIZ: Son amigos pues.

MAMA: ¿Él te lo dijo?

BEATRIZ: Estuvieron todo el tiempo conversando. ¿ No vio acaso?

MAMA: ¿De qué hablaron?

BEATRIZ: De política.

MAMA: Ah. ¿además es comunista?

BEATRIZ: Mamá .¿don Pablo va a ser Presidente de Chile!
MAMA: Mijita, si usted confunde la poesía con la política, luego va a ser madre soltera. Y aquí está su madre para evitarlo. ¿Qué te dijo?
BEATRIZ: ¿Quién?
MAMA: El cartero.
BEATRIZ: No habló mucho pero me estuvo casi todo el tiempo mirando.
MAMA: En el bar. Pero después ¿cuándo fueron a las rocas?
BEATRIZ: Me habló de su trabajo.
MAMA: Qué interesante.
BEATRIZ: Claro que es interesante. Se conoce a mucha gente.
MAMA: En Isla Negra el único que recibe cartas es el poeta. Los otros son anal-fabetos.
BEATRIZ: Bueno, con el poeta basta. Él le da buenas propinas.
MAMA: Y las invierte en vino.
BEATRIZ: el poeta le regala las estampillas. Me contó que tiene un álbum con estampillas de todo el mundo.
MAMA: ¿Y te invitó a las rocas para mirarlo?
BEATRIZ: Mamá, quiero dormir.
MAMA: ¿Qué te dijo?. Quiero saber qué te dijo cuando fueron a las rocas.
BEATRIZ: Metáforas.

(PAUSA)

BEATRIZ: ¿Qué le pasa mamá? ¿Qué se quedó pensando?
MAMA: Primera vez que te oigo decir una palabra tan larga. ¿Qué metáforas te dijo?
BEATRIZ: Me dijo... me dijo que mi sonrisa se extiende como una mariposa en mi rostro.
MAMA: ¿Y qué más?
BEATRIZ : Bueno, cuando me dijo eso yo me reí.
MAMA: ¿Y entonces?
BEATRIZ: Entonces dijo una cosa de mi risa. Dijo que mi risa era una rosa, una lanza que se desgrana, un agua que estalla. Dijo que mi risa era una repentina ola de plata.
MAMA: ¿Y qué hiciste entonces?
BEATRIZ : Me quedé callada.
MAMA: ¿Y él?
BEATRIZ: ¿Qué más me dijo?
MAMA: No , Mijita. ¿Qué más le hizo?. Porque tu cartero además de boca ha de tener manos.
BEATRIZ: No me tocó en ningún momento. Dijo que estaba feliz de estar así junto a mí, tendido junto a una joven pura como a la orilla de un océano blanco.
MAMA: ¿Y tú?
BEATRIZ: Yo me quedé callada pensando.
MAMA: ¿Y él?
BEATRIZ: Me dijo que le gustaba cuando callaba porque estaba como ausente.
MAMA: ¿Y tú?
BEATRIZ: Yo lo miré.
MAMA: ¿Y él ?
BEATRIZ: él me miró también. Y después dejó de mirarme a los ojos y se estuvo un largo rato mirándome el pelo sin decir nada. Después se pasó la mano por su pelo y me dijo : "Me falta tiempo para celebrar tus cabellos, uno por uno debo contarlos y alabarlos."

(PAUSA)

MAMA: Mijita, no me cuente más. Estamos frente a un caso muy peligroso. Todos los hombres que primero tocan con la palabra, después pueden llegar más lejos con las manos.

BEATRIZ: Pero mamá. ¿qué tienen de malo las palabras?

MAMA: No hay peor droga que el bla-blá. Hace sentir a una mesonera de pueblo como una princesa veneciana. Y después cuando viene el momento de la verdad, la vuelta a la realidad, te das cuenta que las palabras son un cheque sin fondo. ¡Prefiero mil veces que un borracho te toque el culo en el bar, a que te digan que una sonrisa tuya vuela más alto que una mariposa!

BEATRIZ: se extiende como una mariposa.

MAMA: Que vuele o se extienda da lo mismo. ¿Y sabes por qué? Porque detrás de las palabras no hay nada. Son luces de bengala que se deshacen en el aire.

BEATRIZ: las palabras que me dijo Mario, no se han deshecho en el aire. Las sé de memoria. Me gusta pensar en ellas cuando trabajo.

MAMA: OKEY. ¡mañana temprano haces tu maleta y te vas unos días donde tu tía en Santiago!

BEATRIZ: Pero mamá. Yo no quiero.

MAMA: Tú opinión no me importa. Esto se puso grave.

BEATRIZ: ¿Qué tiene de grave que un cabro te hable? ¡A todas las chiquillas les pasa!

MAMA: Primero, que se nota a la legua que las cosas que te dice se las ha copiado a don Pablo.

BEATRIZ: Nunca me dijo que eran de él. Pero me miraba y le salían cosas así como pájaros de la boca.

MAMA: ¿Cómo "pájaros en la boca"? Esta noche haces tu maleta y te vas mañana a Santiago. ¿Tú sabes como se llama cuando uno dice cosas de otro sin decir de quién son? Tu Mario puede ir a dar a la cárcel por andarte diciendo... metáforas. Yo misma le voy a telefonar al poeta y le voy a decir que el cartero le anda robando los versos.

BEATRIZ: Mamá, cómo se le ocurre que don Pablo va a andar preocupándose de esas cosas. Lo han nombrado candidato a la Presidencia de la República, tal vez le den el premio Nobel de Literatura, y usted le va a ir a conventillar por un par de metáforas.

MAMA: Un par de metáforas. ¿Te has visto cómo estás?

Beatriz: No pienso. Me quedo.

MAMA: Mijita, los ríos arrastran piedras y las palabras embarazos.

BEATRIZ: Yo sé cuidarme.

MAMA: Qué va a saber cuidarse usted? Así como está usted acabaría con el roce de uña. Y acuérdate que yo leía a Neruda antes que usted y sé perfectamente bien, que cuando los hombres se calientan, hasta el hígado se les pone poético.

BEATRIZ: Neruda es una persona seria. Va a ser el candidato de la izquierda. Va a ser Presidente.

MAMA: tratándose de ir a la cama no hay ninguna diferencia entre un liberal, un cura o un poeta comunista. Y los poetas son los peores. Y Neruda, el peor sin duda.

BEATRIZ: (RIENDOSE) "Neruda, el peor sin duda". Le salió en verso.

MAMA: ¡Tú riéte no más! ¿Sabes quién escribió esto: "Amo el amor de los marineros que besan y se van. Dejan una promesa no vuelven nunca más"?

BEATRIZ: Neruda

MAMA: Neruda ¡Y te quedas tan chicha fresca!

BEATRIZ: Yo no armaría tanto escándalo por un beso.

MAMA: Por un beso no, pero el beso es la chispa que arma el incendio. Y aquí tienes otro verso de Neruda: "Amor que se reparte, en besos, lecho y pan. Amor que libertarse para volver a amar.-" o sea, mijita, en términos prácticos, la cosa es hasta con desayuno en la cama.

BEATRIZ: ¡Mamá!

MAMA: Y después su cartero le va a recitar el inmortal poema nerudiano que escribí en mi cuaderno cuando tenía su misma edad, señorita: "Yo no le quiero, amada. Para que nada nos amarre, para que no nos una nada".

BEATRIZ: Eso no lo entendí.

MAMA: (MASCANDO CADA PALABRA) "Yo -no-le-quiero-amada-para-que-nada-nos-amarre-para-que-no-nos-una-nada":

BEATRIZ: ¿el anillo?

MAMA: (IRONICA) Sí, mijita, el anillo. Haga su maletita, tranquilita.

(PAUSA)

BEATRIZ : Mamá, esto es ridículo. Porque un hombre me dijo que la sonrisa me aleteaba en la cara como una mariposa, tengo que irme a Santiago.

MAMA: (gritando) ¡No sea pajarota! Ahora su sonrisa es una mariposa, pero mañana tus tetas van a ser dos palomas que quieren ser arrulladas, tus pezones van a ser dos jugosas frambruesas, tu lengua va a ser la tibia alfombra de los dioses, tu culo va a ser el velamen de un navío, y la que tienes entre las piernas va a ser el horno azabache donde se forja el erguido metal de la raza. ¡Buenas noches!.

Antonio Skármeta Brančić; Antofagasta, 1940. Escritor chileno. Durante la dictadura iniciada en 1973 en Chile, vivió en Argentina y en Alemania. Ejerció como catedrático en Washington University, Saint Louis, Missouri y en Colorado College. Por sus obras literarias ha sido distinguido con numerosos premios y reconocimientos a nivel internacional. Algunas de sus obras: *El entusiasmo*, 1967; *Desnudo en el tejado*, 1969; *Tiro libre*, 1974; *Soñé que la nieve ardía*, 1975; *Novios solitarios*, 1975; *No pasó nada*, 1980; *La insurrección*, 1982; *Ardiente Paciencia*, 1985; *Matchball*, 1989; *La composición*, 1998; *La boda del poeta*, 1999; *La chica del trombón*, 2001; *El baile de la victoria*, 2003; *Neruda por Skármeta*, 2004;

Síntesis realizada con información extraída de: www.biografiasyvidas.com

Fragmento de obra “El avión negro”

(Este texto consta de dos personajes masculinos, no obstante puede ser interpretado por un hombre y una mujer)

El orden

FUNCIONARIO: ¿Pero usted estaba en la manifestación?

HOMBRE: ¡No, señor...! ¡Ya le expliqué! Yo pasaba por allí de casualidad... ¡No sabía nada! De repente, me vi rodeado por todos lados, mezclado con esa gente, y... No sé, me detuvieron.

FUNCIONARIO: Sin embargo, usted gritó: “¡Viva...!”

HOMBRE: *(Lo interrumpe)* ¡No, yo no grité nada! Mire, yo respeto las opiniones de todos. Cada uno tiene derecho a pensar lo que quiere. *(Tratando de ser persuasivo)* ¡Yo creo en la democracia!

FUNCIONARIO: *(Pensativo)* Ah, usted cree en la democracia...

HOMBRE: ¡Sí, sí, por supuesto!

FUNCIONARIO: ¿Usted está contra los totalitarismos? ¿Contra todos los totalitarismos?

HOMBRE: ¡Claro!

FUNCIONARIO: Quiere decir que usted añora las elecciones, los partidos políticos, los diputados, los senadores, todo eso... *(Suspica)* “Militares al cuartel”, ¿no? ¿Eso gritó?

HOMBRE: *(Cada vez más atemorizado)* ¡No, no, quizás me expresé mal! ¡Yo respeto a las Fuerzas Armadas!

FUNCIONARIO: Como usted dijo...

HOMBRE: Sí, pero hay momentos de crisis, ¿no? Momentos en los que es necesario que los... *(Vacila)* los señores generales tomen el timón, ¿no? ¿Para qué están las Fuerzas Armadas? ¡Para impedir el caos y la subversión! ¡Para defender al país de las presiones a las que tratan de someterlo! ¡Para preservar nuestro patrimonio material y espiritual...!

FUNCIONARIO: *(Lo interrumpe)* En una palabra... ¿Usted es nacionalista?

HOMBRE: *(Desconcertado)* Bueno, en cierto sentido, sí.

FUNCIONARIO: ¿Usted está contra el imperialismo? ¿Contra todos los imperialismos?

HOMBRE: ¡Claro!

FUNCIONARIO: Quiere decir que usted está contra las maniobras militares conjuntas, contra la radicación de capitales, contra la Alianza para el Progreso... *(Suspica)* “¡Go home, yanquis!”, ¿no...? ¿Eso gritó?

HOMBRE: *(Cada vez más angustiado)* ¡No, no, escúcheme...! Yo me debo haber expresado mal...

FUNCIONARIO: Como usted dijo...

HOMBRE: Sí, sí, pero entiendo perfectamente que se formen bloques de naciones... Hay ideales comunes... intereses comunes... Y, entonces, es lógico que haya una nación rectora, ¿no?, que influya, que determine, que dirija...

FUNCIONARIO: *(Asombrado)* ¿Usted me está defendiendo la invasión rusa a Checoslovaquia?

HOMBRE: *(Desesperado, aúlla)* ¡No...! ¡No, usted me entiende mal! ¡Lloré tres días seguidos por lo de Checoslovaquia...! ¡Me puse luto...!

FUNCIONARIO: ¿Por qué?

HOMBRE: *(Vencido, al cabo de sus fuerzas)* Jan Palach... Los tanques rusos... John F. Kennedy...

FUNCIONARIO: *(Asintiendo suavemente)*. Bien... Bien...

HOMBRE: Juan XXIII...

El funcionario hace un gesto como dudando del acierto de la mención. El hombre lo percibe y se corrige casi instantáneamente.

HOMBRE: ¡Paulo VI!

FUNCIONARIO: Bien...

HOMBRE: La gente en las calles, defendiendo sus ideales... Con palos y piedras, contra las ametralladoras...

FUNCIONARIO: *(Comprensivo)* ¿Usted critica la represión?

HOMBRE: ¡Bestial! ¡Me parece bestial! ¡Criminal!

FUNCIONARIO: *(Luego de una pausa)* Entonces... ¿Usted estaba en la manifestación?

HOMBRE: ¡Allá...! ¡Yo digo allá! ¡Acá es distinto! *(Pausa)* Mire, si usted me diera una ayudita...

FUNCIONARIO: *(Escéptico)* ¿Usted cree?

HOMBRE: ¡Yo no creo nada! ¡Soy casado! ¡Tengo tres hijos! ¡Ya cumplí 35 años! ¡A fin de año me van a ascender a jefe de sección! ¡Soy de Argentinos Juniors! ¡No me meto con nadie!

FUNCIONARIO: ¡El caso típico del “no te metás”! ¿Y la responsabilidad cívica?

HOMBRE: *(Muy asustado)* Yo soy un ciudadano responsable. Lo que quiero decir... *(Con el valor que da la desesperación)* ¡Usted me está confundiendo deliberadamente!

FUNCIONARIO: *(Levantándose)* ¿Cómo dice?

HOMBRE: Yo... *(Rompe a llorar)* ¡Tengo un primo que es suboficial de Aeronáutica...! ¡Él le puede decir quién soy...! ¡Lo único que le estoy pidiendo es una ayudita...!

FUNCIONARIO: *(Aplacado)*. Está bien, le voy a dar una ayudita. *(Pausa)* Mire, la cuestión es esta... Nosotros somos revolucionarios, ¿entiende?, porque las estructuras, ¿no...? Pero, al mismo tiempo, somos democráticos, porque nuestro estilo de vida... ¿Está claro? Cristianos, profundamente cristianos, por supuesto que sin exageraciones ni desviaciones... Imbuidos de un sano nacionalismo. Sano, ¿me comprende? ¿Usted sabe lo que quiere decir sano? *(Pausa)* Una filosofía liberal,

sin caer en los vicios propios... *(Pausa)* Cooperación internacional, dentro de los límites... *(Pausa)* Autodeterminación, salvo en los casos... *(Pausa)* Y, por encima de todo, los ideales... ¿Comprende?

HOMBRE: *(Ansiosamente)* ¡Sí, sí, comprendo perfectamente!

FUNCIONARIO: *(Toca un timbre)* Bien. En realidad, eso no tiene importancia. Lo importante no es entender, sino obedecer.

Entra el Funcionario 2do.

FUNCIONARIO: Páselo al calabozo.

HOMBRE: *(Espantado)* ¿Yo...? ¿Pero por qué...? ¿Por qué...?

FUNCIONARIO: Por las dudas...

Esta escena perteneciente al texto dramático **“El avión negro”** de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik. Pueden encontrarlo en: Antología de Teatro latinoamericano. Tomo 1. INT. Pags. 310-313.

Disponible en:

<http://editorial.inteatro.gob.ar/librosPDF/Antologia-teatro-latinoamericano-I.pdf>

El proceso crítico del actor

Conferencia de Luis de Tavira, 1998, México.

Quisiera leerles una cita de Diderot que no pertenece a La Paradoja sino al Diccionario Enciclopédico. Dice Diderot en el Diccionario Enciclopédico, en su artículo sobre el comediante: "... el arte del actor...", y aquí plantearía yo la primera diferencia, el arte del actor y no la actuación, no el lenguaje de la actuación, no la técnica de la actuación, "... el arte del actor exige gran número de cualidades que la naturaleza reúne tan pocas veces en una misma persona, que abundan más los grandes autores que los grandes comediantes". Creo que la afirmación de Diderot requiere un análisis bien detallado de lo que quiere decir. "El arte del actor...". Va a concluir diciendo que hay muy pocos grandes autores, a la altura del arte del actor, lo que sociológicamente y estadísticamente no es cierto, hay muchísimos más actores que autores, pero todos estos actores que actúan y que practican esa empiria que llamamos actuación, no son actores según el arte del actor. Probablemente son actores según el ejercicio lingüístico democrático, en donde cualquiera puede subirse al espacio vacío para ser contemplado. Pero poder acceder al espacio vacío no necesariamente quiere decir, por ello mismo, ípso facto, convertirse en un artista. La segunda afirmación o la segunda observación sería percatarnos del verbo principal de la oración. "El arte del actor exige". El verbo es "exige". Yo pienso que con que reflexionáramos un rato largo simplemente pensar el simplísimo título del libro de Stanislavsky, entenderíamos muchas cosas. Basta simplemente pensar el simplísimo título, en efecto El Actor Se Prepara. Si entendiéramos esto, si aceptáramos a profundidad lo que afirma el simple título entraríamos en una dinámica de pensamiento que no solemos frecuentar, el actor se prepara, por lo tanto hay una enorme cantidad de cosas antes que actuar. Aquí Diderot dice "el arte del actor exige", no pide, no tolera, no comprende, "exige". La actuación como arte va a suponer una dimensión de exigencia, de desafío, de aquello que Nietzsche en otra perspectiva llamada "el acceso a una vida peligrosa". "El arte del actor exige...", y luego dice: "...gran número de cualidades...", y aquí está la primera paradoja, "...gran número de cualidades...", es decir una cantidad de calidad, porque se nos podría ocurrir pensar simplemente en una gran cantidad de cosas, no es una gran cantidad precisamente, de calidad, pero es sólo calidad, es gran cantidad de calidad. Como es una definición para el diccionario enciclopédico, no se va a tomar el trabajo de explicarnos y de discernirnos qué quiere decir con gran número de cualidades, ni cuáles son, simplemente nos desafía con la imaginación a que pensemos en lo que queda afirmado en la proposición paradójica entre cantidad y calidad. Gran número de cualidades que la naturaleza, es decir, entramos en el debate aquel que queda fundado en el umbral de la Universidad Salmantina "cum natura non dat, Salamanca non presta". Pero también ahí hay una ironía, aquello que la naturaleza da, y si no lo da, la naturaleza, el arte no podrá hacer con ello nada, es la condición básica de lo que sin embargo sí hará el arte, es decir una dotación natural que nos ha llevado a concebir al actor en su condición innata. Esto tan debatido en otro momento de otra manera: el actor nace, o se hace, y que nos lleva a concluir; las dos cosas. Nace y se hace. Porque no llegará a ser actor el que no nació, tampoco llegará a ser actor aquel que no se hace, porque si no, Salamanca no tiene sentido, porque si natura ya dio, para qué queremos a Salamanca. Entonces podemos encontrarnos

a alguien que quizá nació con ese gran número de cualidades que le dio natura, pero que no llegará a ser actor porque no lo hace, porque no se hace, tanto como no llegará a ser actor el que no lo hace, y así intente como quiera intentarlo hacerse, y no lo conseguirá. Lo que está ya expresando algo mucho más profundo, lo que el arte del actor hace con lo que dio la naturaleza, que nos acerca a una concepción de la actuación bastante más peligrosa: la actuación es un hecho antinatural. Actuar es contra natura. Desde natura, contra natura. Y sigue Diderot: "...que la naturaleza reúne tan pocas veces...". En efecto esto suena mal en éste ámbito de modas y posturas ampliamente democráticas. No, no cualquiera. Y esto implica saber quien sí y quien no, y aquí nos enfrentamos a esa terrible crisis que es la incógnita por el talento. ¿Tendré talento? Ésta crisis existencial del actor que se pregunta por su talento y entra evidentemente en la parte más delicada de su condición. Ahí donde entra en crisis su autoestima. ¿Seré yo? En donde tiene claro qué lo trajo al teatro, en la incuestionable, en la indudable para él, expresión de su necesidad del arte. Y entonces la paradoja se plantea en el dilema entre el discernimiento de la necesidad del arte, frente al desafío de la capacidad para el arte. Y parece ser que lo que aquí se implica es esa regla cruel y terrible de la proporcionalidad entre la necesidad del arte, y sin embargo no tienen clara la proporcional capacidad que a esa necesidad corresponde. O al revés, alguien puede tener muy claras sus capacidades, y en cambio no tiene para nada claras sus necesidades.

Yo estoy convencido compañeros, que el talento consiste en la talentosa capacidad de inventarlo. Sólo aquel que es capaz de inventar su talento, tiene talento. El talento consiste en inventarlo, y en creer en él y actuar en consecuencia. Es como la inteligencia. El más inteligente invento de la inteligencia, es la inteligencia, porque sólo alguien muy inteligente inventó la inteligencia. Y entonces a éste actor que llega fundado en este querer que se descubre poder, y que se sabe empieza a andar en la aspiración de esa superación, de que aquello que se es puede ser más, en el desafío de saber también que puede ser menos. Y entonces descubre que el trabajo es consigo mismo. Que el trabajo es él mismo. Que el territorio de su lucha es él mismo.

Cuando el actor descubre que se trata de ser el mejor actor que sólo él puede llegar a ser, también descubre que esto es imposible, afortunadamente, porque ¡ay! de aquel que algún día se plantee que lo ha conseguido. Ese día se acabó.

Módulo 3

Ambientación extendida

Común a todas las carreras

**Después del largo camino recorrido solo queda el Módulo 3:
"Ambientación Extendida".**

**Este módulo es común a todas las carreras y se realizará
durante el Primer Cuatrimestre de 2020.**

Buen comienzo!!!

El equipo de Ingreso 2020

