



UNICEN

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



2016

Curso

Introdutorio

Profesorado y Licenciatura en Teatro

Capítulo 2



INDICE DE CONTENIDOS

Equipo de Trabajo	3
Cronograma de actividades	4
Plan de Estudios	6
Iniciación al Trabajo Teatral.	9
Programas comentados - Cátedras de primer año	11
Expresión Corporal I	11
Educación de la Voz I	14
Interpretación I	16
Introducción a la Educación	22
Psicología Evolutiva y de la Creatividad	25
Anatomía Funcional	26
Rítmica	29
Historia de las Estructuras Teatrales I	30
Bibliografía sugerida por las cátedras	31

EQUIPO DE TRABAJO

Agustina Bertone
Araceli De Vanna
Belén Errendasoro
Christian Roig
Cristina Dimatteo
Cecilia Wulf
Cecilia Christensen
Daniela Ferrari
Gabriela Gonzalez
Guillermo Dillon
Jerónimo Ruiz
Juan Manuel Padrón
Julio Cicopiedi
Mariana Gardey
Marisa Rodríguez
Martiniano Roa
Roberto Landa
Rubén Maidana
Virginia Morazzo
Yanina López

Coordinación general: Virginia Morazzo

Producción Gráfica: Carlos Delgado del Carpio

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

LICENCIATURA Y PROFESORADO DE TEATRO. CURSO INTRODUCTORIO 2016. CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES DISCRIMINADO POR SEMANA.

1º semana: 7 a 11 de Marzo				
Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 7	16 a 17	Presentación general del curso	Autoridades de la Facultad – Docentes – Departamentos – Consejos Carrera	SM1
		Coro Universitario	Arturo De Felice	
	17 a 18.30	Taller de elección de carrera	De Vanna – Dillon – López – Centro de Estudiantes	Aula 2
	18.45 a 20.15	Actividad de integración	Rodríguez – Morazzo – Padrón – Centro De Estudiantes	SM1
Martes 8	20.15	Muestra "Staccantando"	Ensamble vocal "Cantuado"	Hall de la Facultad
	16 a 17	Educación de la Voz I	Maidana – Cicopiedi – Llano	Aula 2
	17.30 a 19.30	PROYECCIÓN AUDIOVISUAL: Cortometrajes de estudiantes + cortometraje Rivero	Docentes: Christensen – Castillo	SALA INCAA
	19.30 a 20.30	Charla – Debate	Coordinador: Christensen	SALA INCAA
Miércoles 9	16 a 18	Expresión Corporal I	González – Errendasoro – Ruíz - Guasone	Aula 2
	18.30 a 19.30	OBRA DE TEATRO: Malas palabras	Docentes: Ruíz – Roa – De Vanna	La Fábrica
	19.30 a 20.30	Desmontaje	Coordinadores: Roig – González	La Fábrica
Jueves 10	15 a 16	Centro de Estudiantes	Secretaría Académica – Centro De Estudiantes	SM1
	16 a 18	PIACI	De Vanna – López – Christensen – Wulff	Aula 2 o SM1
	18.15 a 20.15	Interpretación I	Ferrari – Roig – Roa	Aula 2
Viernes 11	16 a 18	Expresión Corporal I	González – Errendasoro – Ruíz – Guasone	Aula 2
	18.15 a 19.15	Plan de Estudios Introducción a la educación	Secretaria Académica Dimatteo – De Vanna	Aula 2
	19.15 a 20.15	Visita Sala "La Fábrica" – Comedia musical	Cicopiedi – Asoc. Amigos de La Fábrica – Dillon – Vázquez	La Fábrica

2º semana: 14 a 18 de Marzo				
Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 14	16 a 17	Rítmica	Errendasoro – Ferreyro – Delaude	Aula 2
	17.15 a 19.15	CDAB – Seguridad e Higiene	Paoletta – UNICEN	SM1
	19.15 a 20.15	Visita a Sala INCAA	Martínez – Morazzo – Rodríguez	Sala INCAA
Martes 15	16 a 17	Expresión Corporal I	González – Errendasoro – Ruíz – Guasone	Aula 2
	17.30 a 19.30	PROYECCIÓN AUDIOVISUAL: Kryptonita	Docentes: Arias – Stipcich – Martínez	SALA INCAA
	19.30 a 20.30	Charla – Debate	Coordinador: Martínez	SALA INCAA
Miércoles 16	16 a 17	Psicología Evolutiva y de la Creatividad	Dillon – López – Crespi	Aula 2
	17 a 18	Anatomía	Landa	Aula 2
	18.30 a 19.30	OBRA DE TEATRO: Entretanto las grandes urbes	Docentes: Ferrari – Cicopiedi – Landa	La Fábrica
	19.30 a 20.30	Desmontaje	Coordinadores: Gardey – Bertone	La Fábrica
Jueves 17	16 a 18	Historia de las Estructuras Teatrales I	Gardey – Bertone – Wagner	Aula 2
	18.15 a 20.15	Educación de la Voz I	Maidana – Cicopiedi – Llano	Aula 2
Viernes 18	16 a 18	PIACI	De Vanna – López – Christensen – Wulff	Aula 2 o SM1
	18.15 a 20.15	Interpretación I	Ferrari – Roig – Roa	Aula 2

3º semana: 21 a 23 de Marzo				
Día	Hora	Actividad	Docente coordinador	Espacio asignado
Lunes 21	16 a 18	Charla con Graduados	Morazzo – Rodríguez – Padrón	Aula 2
	18.15 a 20.15	Educación de la Voz I	Maidana - Cicopiedi – Llano	Aula 2
Martes 22	16 a 17	Departamento de Alumnos	Funaro – Manfra – Padrón	Aula 2
	17.30 a 19.30	PROYECCIÓN AUDIOVISUAL: De hormigón armado	Docentes: Wulff – Bertone – Gardey	SALA INCAA
	19.30 a 20.30	Charla – Debate	Coordinador: Gardey	SALA INCAA
Miércoles 23	14 a 18	Interpretación I	Ferrari – Roig – Roa	Aula 2
	18.30 a 19.30	OBRA DE TEATRO: Contraola	Docentes: Dillon – López	La Fábrica
	19.30 a 20.30	Desmontaje	Coordinadores: Maidana – Errendasoro	La Fábrica
Jueves 24	FERIADO NACIONAL y JUEVES SANTO			
Viernes 25	VIERNES SANTO			

**ESTRUCTURA ACADÉMICA: PLAN DE ESTUDIOS DEL PROFESORADO Y
LICENCIATURA EN TEATRO**

Para cursar	Se debe tener aprobada la cursada de:	
Para rendir final	Se debe tener aprobado el final de:	
Interpretación I Expresión Corporal I Educación de la Voz I Anatomía Funcional (Cuatrimestral) Rítmica (Cuatrimestral) Introducción a la Educación (Cuatrimestral) Historia de las Estructuras Teatrales I Psicología Evolutiva y de la Creatividad		PRIMER AÑO
Interpretación II	Interpretación I Expresión Corporal I Educación de la Voz I Anatomía Funcional	SEGUNDO AÑO
Expresión Corporal II	Expresión Corporal I Anatomía Funcional Rítmica	
Educación de la Voz II	Educación de la Voz I Rítmica	
Didáctica General y Especial del Juego Dramático (Estar cursando Psicología del Aprendizaje y Procesos del Juego y la Creación Dramática)	Interpretación I Expresión Corporal I Educación de la Voz I Introducción a la Educación Psicología Evolutiva y de la Creatividad	
Dinámica de Grupos	Psicología Evolutiva y de la Creatividad	
Historia de las Estructuras Teatrales II	Historia de las Estructuras Teatrales I	
Psicología del Aprendizaje (Cuatrimestral)	Psicología Evolutiva y de la Creatividad	
Procesos del Juego y la Creación Dramática (Cuatrimestral)	Introducción a la Educación Psicología Evolutiva y de la Creatividad	
Interpretación III	Historia de las Estructuras Teatrales I Interpretación II Expresión Corporal II	

	Educación de la Voz II	T E R C E R A Ñ O	
Expresión Corporal III	Expresión Corporal II		
Educación de la Voz III	Educación de la Voz II		
Historia de la Cultura	Historia de las Estructuras Teatrales II		
Iniciación a la Danza	Expresión Corporal II		
Práctica Integrada de Teatro I	Interpretación II Expresión Corporal II Educación de la Voz II Procesos del Juego y la Creación Dramática		
Práctica de la Enseñanza	Interpretación II Expresión Corporal II		
	Educación de la Voz II Didáctica Gral. y Especial del Juego Dramático Dinámica de Grupos Historia de las Estructuras Teatrales II Psicología del Aprendizaje Procesos del Juego y la Creación Dramática		
Dirección Teatral (Estar cursando Escenografía y Música y Coreografía)	Interpretación III Expresión Corporal III Educación de la Voz III Iniciación a la Danza Práctica Integrada de Teatro I		C U A R T O A Ñ O
Escenografía	Interpretación III Expresión Corporal III Educación de la Voz III Iniciación a la Danza Práctica Integrada de Teatro I		
Música y Coreografía	Interpretación III Expresión Corporal III Iniciación a la Danza		
Semiótica I	Historia de la Cultura		
Historia del Arte	Historia de la Cultura		
Práctica Integrada de Teatro II	Interpretación III Expresión Corporal III Educación de la Voz III Iniciación a la Danza Práctica Integrada de Teatro I		
Metodología de la Investigación (Cuatrimestral)	Historia de la Cultura		

Práctica Integrada de Teatro III	Dirección Teatral Escenografía Música y Coreografía Historia del Arte Práctica Integrada de Teatro II	QUINTO AÑO
Semiótica II Dramaturgia	Semiótica I Práctica Integrada de Teatro I Dirección Teatral	
Seminario de Investigación e Integración Teatral (Cuatrimestral)	Semiótica I Metodología de la Investigación	
Didáctica Especial y Práctica de la Enseñanza de la Actuación	Práctica de la Enseñanza Dirección Teatral Escenografía Música y Coreografía Semiótica I Práctica Integrada de Teatro II	
Planeamiento y Org. de la Enseñanza Superior	Práctica de la Enseñanza	
Tesis	Aprobación de acuerdo al Reglamento de Tesina	

INICIACION AL TRABAJO TEATRAL

Introducción

Durante el transcurso del Curso Introductorio los integrantes del Departamento de Teatro intentarán abordar problemáticas propias de los ingresantes a la Carrera de Teatro. Las carreras artísticas en general tienen requerimientos específicos que atienden a la especificidad de la disciplina que abordan, en este caso la especificidad pasa por *lo teatral*.

La educación secundaria provee a los alumnos con saberes y habilidades necesarias para la vida universitaria. Con respecto a esas las habilidades podríamos mencionar, por ejemplo, la disciplina en la lectura; la comprensión y el análisis de textos; comparación; enumeración de diferentes fenómenos; etc. Sin embargo los alumnos ingresantes a la carrera de teatro necesitan **además** otras habilidades que hacen a *lo teatral*.

En este sentido, vale aclarar que la experiencia de taller de teatro, si bien valedera en sí misma, no es necesariamente equivalente a la de una formación profesional como la que se brinda a nivel universitario. Entre otras cosas, el grado de compromiso y rigurosidad requerido para llevar adelante el entrenamiento propuesto en la carrera, es completamente diferente a aquel requerido por un taller de teatro. Los objetivos son diferentes, por ende el trabajo desarrollado difiere también.

Lo teatral es la materia con la que trabajan las materias incluidas dentro de lo denominado "Departamento de Teatro". En el primer año de la carrera esas materias son: Interpretación I; Educación de la Voz I; Anatomía Funcional; Rítmica y Expresión Corporal I. Si bien estas materias trabajan diferentes aspectos que hacen a lo teatral, todas ellas tienen en común su naturaleza práctica.

¿Qué significa "naturaleza práctica"? Esta frase hace referencia a la manera en la que se generan conocimientos, es decir la modalidad en la que se aprenden y aprehe de durante las clases. Si bien indiscutiblemente el trabajo realizado en las clases se asienta sobre concepciones alineadas con diferentes corrientes teóricas dentro de los estudios teatrales, las clases son "prácticas". "Prácticas" implica, en este caso, que la indagación del alumno sobre sus propias características expresivas es fundamental para generar conocimiento. Esta indagación se realiza generalmente mediante ejercicios que comprometen al individuo todo, su cuerpo, afectividad e intelecto.

El entrenamiento técnico, técnico en relación a *lo teatral*, es un proceso de aprendizaje que ocurre en diferentes niveles del comportamiento. Por un lado, a nivel racional, se aprehe de n conceptos específicos; paralelamente se desarrolla una sensibilidad especial, sensibilidad diferente a la que requiere la vida cotidiana. El entrenamiento hace ver los hechos de la vida cotidiana desde una mirada distinta, ya que se desarrolla una capacidad especial para percibir en la vida cotidiana elementos que hacen al hecho teatral: situaciones; intensiones; actitudes corporales; variaciones en la voz; la palabra dicha y lo no dicho; la imagen visual; el valor del sonido y muchos más.

El trabajo creativo necesita de un espacio propicio para poder "florecer", un espacio de confianza, contención, y, ante todo, respeto. En las clases se promueve el respeto de cada individuo, como creador, y del grupo como el territorio "sagrado" donde la creación ocurre.

En el ámbito del Departamento de Teatro se busca que cada alumno sea ante todo

fiel a sí mismo, al grupo de trabajo y a su búsqueda estética. Esta ética de trabajo artístico se enriquece con la perspectiva intelectual, propia del trabajo académico, logrando, con la conjunción de ambas perspectivas, una mayor profundidad en el análisis del trabajo propio y de las herramientas utilizadas en la creación del mismo.

Como empezamos

Si bien cada una de las materias que conforman el Departamento de Teatro tiene su especificidad -Interpretación entrena en la técnica de actuación, Expresión Corporal apunta a la reeducación del movimiento y Educación de la Voz proporciona las herramientas para conocer la propia voz- todas ellas tienen en común la concepción que tienen del individuo. Cada una de estas materias concibe al futuro teatrista como un individuo en el que lo expresivo/emotivo se integra con el cuerpo. Bajo esta mirada no “se tiene” un cuerpo por un lado y una cabeza por otro, sino que ambos funcionan en paralelo, retroalimentándose y definiéndose mutuamente. Esta perspectiva podríamos denominarla “somática”.

El aprendizaje desde esta perspectiva implica trabajar los contenidos no sólo desde lo meramente intelectual sino también desde la experiencia sensitiva. Le da un rol central a la sensación y a la autopercepción, tanto emotiva como sensitiva. En este contexto la experiencia físico-emotiva da forma al pensamiento lógico, y a su vez éste da forma a la experiencia sensitivo-corporal.

Este enfoque puede resultar muy desafiante para quienes no tienen ningún tipo de experiencia similar previa. Como se sabe, en la educación formal se le confiere una absoluta preponderancia al pensamiento racional; el “físico” solo aparece en las clases de “educación física”, para ser adiestrado, medido, regulado, y no como una fuente de experiencias que hacen al aprendizaje.

El **Curso Introductorio** se propone entonces ser una instancia para trabajar sobre las características específicas del aprendizaje somático. Concretamente, es interés de los docentes del Departamento de Teatro trabajar sobre las nociones de “ensayo” e “indagación sensorial”, como instancias de búsqueda y autodescubrimiento, recursos fundamentales para el trabajo del teatrista.

PROGRAMAS COMENTADOS - CÁTEDRAS DE PRIMER AÑO

Los programas comentados pretenden constituirse en anticipaciones que realiza el docente de la cátedra con respecto a la propuesta pedagógica que desarrollará durante el año. Este tipo de prácticas se constituyen en apoyos al estudiante en la lectura de los programas de cátedra, elementos claves para la ubicación en el plan de de estudios y en las acciones cotidianas durante la cursada.

EXPRESIÓN CORPORAL I

Profesor Adjunto: Prof. Gabriela González
Ayudante Diplomado: Prof. Belén Errendasoro
Ayudante Alumno: Prof. Valeria Guasone
Ayudante Curso Introductorio: Prof. Jerónimo Ruiz



Expresión Corporal I: Introducción sensible al universo del movimiento expresivo.

Expresión Corporal I

Cuerpo Docente:

Profesor Adjunto Lic. Gabriela González Magister.

Docente, Directora de Teatro e investigadora. Docente de la Cátedra de Dirección Teatral, Unicen. Especializada en Inglaterra en Análisis de Movimiento (sistema Laban) y estudios somáticos del cuerpo, así como en estudios performativos en el marco de estudios teatrales contemporáneos. Ha dictado cursos de análisis de movimiento y sobre Comunicación no verbal en La Casona, Barcelona, en La Plata, Córdoba y Tandil.

Ayudante: Lic. Belén Errendasoro

Bailarina, docente, actriz, coreógrafa e investigadora. Ayudante en al Cátedra de

Rítmica, Unicen. Dicta clases de Expresión Corporal, composición Coreográfica y Teatro en diferentes instituciones; se ha formado en diferentes técnicas de trabajo corporal como Body-mind Centering y Feldenkrais. Actualmente ha finalizado la cursada del Postgrado en Nuevas Tendencias de la Danza, en el IUNA (Instituto Universitario de Arte) y cursa la Maestría en Teatro en la Facultad de Arte (UNICEN).

Ayudante Alumna: Valeria Guasone

Profesora de Teatro. Finalizó la cursada de la carrera de Licenciado en Teatro de la Unicen, ha participado como ayudante de la cátedra los últimos 5 años. En proceso de formación como Danza Movimiento Terapeuta. Da clases de teatro y expresión corporal a adultos y niños de distinta edades.

Ayudante Curso Introductorio: Lic. Jerónimo Ruiz.

Actor y creador en música y teatro, investigador. Ayudante en la Cátedra Expresión Corporal III (Unicen), actualmente cursa la Maestría en Danza Movimiento Terapia (UNA). Sus últimas creaciones se han abocado al mundo de la música. Dicta clases de teatro para adolescentes y adultos en los talleres de extensión de la Unicen.

Estimado Ingresante,

Ante todo quisiéramos como equipo de cátedra darte la bienvenida a esta nueva vida que has elegido para vos. Puede parecer que sólo has elegido una carrera pero esta elección en realidad implica mucho más que eso. Elegir el camino del quehacer artístico implica un cambio de postura, de mirada, frente al mundo.

El Curso de Ingreso cumple el rol de primer paso hacia la constitución de esa mirada especial sobre el mundo, caracterizada por innumerables aspectos pero que hoy quisiéramos sintetizar en los siguientes: una sensibilidad particular hacia la forma y hacia el mundo de los sentidos; una disposición constante a la serendipia – esa capacidad de los artistas para “descubrir” y transformar lo ordinario en extraordinario; una curiosidad y sensibilidad especial hacia el comportamiento humano: sus acciones, su sentido...

Esta mirada particular del artista tiene muchas facetas posibles, en la cátedra de Expresión Corporal es la sensibilidad hacia lo corporal lo que prima en el hacer. El cuerpo y sus sentidos, el cuerpo y su anatomía, el movimiento y su “verdad”, la creatividad corporal, el placer del moverse y descubrirse únicos pero parte de un grupo, la escena como verdad organizadora del cuerpo.

El primer escalón en este proceso de transformación, representado por el Curso de Ingreso, está poblado no sólo por el cuerpo individual sino también por el cuerpo grupal, como entidad de base para la experiencia de trabajo. El cuerpo – qué es para cada uno, cómo es percibido, cómo nos constituye- se define indefectiblemente en relación con el otro. Siendo ese otro ya el compañero de cursada y de carrera, ya aquellos que no comparten la experiencia de hacer de la mirada artística su manera de “ver” el mundo.

Este mundo “artístico” de sensibilidades y habilidades particulares se encuentra al alcance de todo aquel que desee descubrirlo. Ese deseo tuyo por descubrir, que te ha traído hasta esta institución y este Curso de Ingreso, es el que guía el camino de aprendizaje posible en nuestras clases; queremos y creemos que es posible acompañarte y estimularte a ir por más, pero no creemos que sea posible enseñarte a sentir ese deseo de descubrir, vos sos el dueño de ese motor y nadie más.

En el caso de Expresión Corporal, como toda el Area Teatral, este descubrimiento

es a su vez auto-descubrimiento; es aprender en el hacer con el propio cuerpo y a través de la experiencia personal,
conociéndose,
cuestionándose,
arriesgándose,
explorándose

en cada una de las propuestas elaboradas por la cátedra.

Aquello que estés dispuesto a traer a las clases: tu cuerpo, tu movimiento, tu expresividad, tu voz, tu sensibilidad, tus imágenes, tus tiempos, tu musicalidad, tu fortaleza, tu delicadeza, tu torpeza, tus emociones, son la esencia de este proceso que vamos a empezar juntos; son el valiosísimo material con el que vamos a dar forma a este universo de cuerpos expresándose, comunicándose, creándose día a día. Les damos así la bienvenida, como a cada nueva promoción, con una gran alegría de encontrarnos en este camino, con mucha curiosidad por conocerlos y deseo de hacer de la cursada de esta materia un espacio de creación y contenido, no sólo para Uds. sino también para nosotros.

Cordialmente,

Gabriela González - Belén Errendasoro - Valeria Guasone- Jerónimo Ruiz-
Equipo de Curso Introductorio Cátedra de Expresión Corporal I.

Programa comentado Expresión Corporal I

En el programa de Expresión Corporal I van a encontrar inicialmente la relación entre esta materia y las Corporales II y III (ubicadas en el 2do y tercer año de la carrera) que se plantea como una continuidad. Estas tres materias se estructuran en base a dos ejes fundamentales: Eje del Movimiento y Eje de la Dramaturgia del Cuerpo. Los contenidos de cada uno de estos ejes definen el perfil de las tres materias y se van entrelazando y superponiendo de diferentes formas en cada año. Con respecto a la especificidad de Expresión Corporal I se plantea inicialmente la perspectiva metodológica que orienta la propuesta ya que es fundamental pensando las diferentes formas existentes a la hora de aproximarse al entrenamiento corporal del actor. La propuesta de Expresión Corporal I es acercarnos al trabajo corporal a partir de la mirada de la Educación Somática: Nos estudiamos, miramos, trabajamos, pero “desde adentro”; los espejos no sirven y la medida de calidad y rendimiento no la tiene la mirada de afuera si no el registro propio (la percepción “desde adentro”).

Con respecto a los contenidos verán que se organizan en Módulos que se van desarrollando a lo largo de la cursada. Se plantea una progresión que paulatinamente lleva hacia la creación consciente de una escena cuyo lenguaje es el corporal.

Toda esta propuesta tiene unas razones que se desarrollan teóricamente en el apartado Fundamentación: allí se nombran autores, artistas y líneas de investigación que hacen a esta propuesta. Para poder profundizar sobre qué dicen y qué hacen estos autores en la parte de la Bibliografía encontrarán libros y fuentes distintas.

Sobre el final del programa encontrarán detalles sobre la evaluación y acreditación de la materia: trabajos prácticos; exámenes parciales; final y final libre.

Gabriela González

EDUCACIÓN DE LA VOZ I

Profesor Adjunto: Prof. Rubén Maidana
Ayudante Diplomado: Prof. Julio Alcides Cicopiedi
Ayudante Alumno: Fátima Llano

Educación de la Voz: La voz del actor y la necesidad de su preparación.



Todo ser humano es poseedor de una voz que constituye su expresión sonora. Tal expresión es empleada con diversos fines, destacándose el de la comunicación. Es decir, en la vida cotidiana nos entendemos con nuestros semejantes mediante la utilización de un sistema codificado de signos constituido por el lenguaje. Es precisamente nuestra voz la que posibilita realizar los fonemas que constituyen esos signos. En nuestra vida de sociedad y a medida que crecemos adquirimos los conocimientos necesarios para utilizar la voz de acuerdo con los requerimientos sociales. Podemos advertir, entonces, que sabemos hablar. Podemos por tanto suponer que un actor ya puede interpretar un texto teatral. Pero si analizamos los alcances artísticos estéticos del teatro y observamos particularmente el caso de la voz empleada por los actores apreciaremos que hablar en la vida no es hablar en el escenario.

Concebimos al teatro como un hecho artístico, estético y comunicativo. Desde el aspecto comunicativo, está concepción le asigna al actor una gran responsabilidad productiva en dicho proceso, requiriendo para ello de recursos interpretativos, corporales, vocales, entre otras. Se comunican emociones, sensaciones, vivencias, etc., en un contexto no social. Por su parte la voz no es utilizada para entablar un diálogo con un ocasional interlocutor sino que, en el mejor de los casos, vemos a

¹ Pedagoga Vocal, creadora del sistema "Liberación de la Voz": Método de trabajo vocal para actores y cantantes. Profesora titular de las cátedras Educación de la voz I, II, III. E S. T. U.N.C.P.B.A.

dos actores en un escenario que rodeados de trucos escénicos simulan un encuentro casual, mientras los observan ciento de personas atentas desde sus butacas. Advertimos pues que aquella capacidad vocal de comunicación social no es suficiente para el logro del cometido artístico del actor. Todo ello sin siquiera considerar las diversas exigencias que sobre la voz del comediante requieren las diversas estéticas teatrales.

La voz constituye en el actor una herramienta de incalculable valor expresivo. Considerarla como tal implica entenderla como un ayudante de su labor artística. Claro está que como ocurre con cualquier otra herramienta para que nos resulte provechosa debemos saber utilizarla.

Entendemos a la voz como la resultante de un todo orgánico integrado al cuerpo humano. Esto implica reconocerla no como el producto físico de la vibración de cierta parte del cuerpo, sino como la resultante de todo el ser en funcionamiento y en determinado equilibrio. Por consiguiente es necesario advertir que toda manifestación del ser físico, psíquico, espiritual, provoca influencias sobre la fonación. Para el logro de la formación actoral en su aspecto vocal adherimos al sistema de trabajo desarrollado por *Marta Neiros Cotarello de Sánchez*¹ y denominado **Libe-ración de la Voz**. Dicho sistema es: "...una creación en el terreno de la pedagogía artística. Esta orientado hacia el actor que a partir del conocimiento y trabajo sobre su potencial creativo, pueda alcanzar su máxima expresión, ya sea en la palabra o en el canto, a través de la percepción sensitiva del medio oral que sirve a su arte y lo relaciona con la totalidad de su ser. Es por ello que importan el cuerpo y la voz, el primero como origen de la actividad motriz, la segunda como síntesis. Este plan de trabajo esta concebido como un proceso continuo que irá acompañado de la madurez biológica, intelectual, del desarrollo de los sentidos: auditivo, visual, táctil y de la capacidad de relación de cada alumno con su espacio interior y exterior durante los tres años de su formación básica. En el estudio de las disciplinas teatrales, el alumno se prepara desbloqueando tensiones, reconociéndose como ser físico y espiritual, a través de lo cual, adquiere una capacidad especial para comprender y administrar sus medios expresivos, a la vez que sus limitaciones." (M. N. C. de S.) Para el logro del cometido de la formación vocal de los alumnos de la Facultad de Arte se ha dispuesto la organización de la sub-área vocal en las cátedras *Educación de la Voz I, II, y III*; en primero, segundo y tercer año respectivamente. A lo largo de los tres años y a partir del mismo supuesto teórico metodológico se intentará acompañar al alumno en un camino de descubrimiento y utilización de su expresión vocal con fines artísticos.

Dr. Rubén Maidana y Prof. Julio Alcides Cicopiedi (Educación de la Voz I)
Prof. Cecilia Gramajo y Prof. Manuela Pose (Educación de la Voz II)
Lic. Mario Valiente, Dr. Rubén Maidana y Lic. Luz Hojsgaard (Educación de la Voz III)
Sub-Área Vocal

INTERPRETACIÓN I

Prof. Adjunto: Lic. Daniela Ferrari
JTP: Prof. Christian Roig
Ayudante Diplomado: Martiniano Roa
Ayudante Alumno: Agustina Gomez Hoffmann

Introducción

La materia Interpretación I, de la carrera Licenciatura en Teatro de la Facultad de Arte de la UNCPBA, de acuerdo al plan de estudios integra una sub área dentro de las asignaturas específicas junto con las disciplinas del cuerpo y la voz, correspondientes al primer nivel en la formación del actor.

Los objetivos presentes en el Programa General se elaboraron teniendo en cuenta su articulación vertical y horizontal en el plan de estudios.

Para propiciar el desarrollo de la formación de actores resulta indispensable partir de las condiciones en que se da la teatralidad actual. Hoy por hoy el teatro es cada vez más un teatro de teatristas y nuestros más sensibles creadores aportan a su teatro distintos oficios. La práctica teatral debe prepararse para una labor fundada en estos nuevos parámetros. Por otra parte, la tradición teatral en Argentina está (y es herencia sin dudas) ligada a la producción textual. Esta nueva dramaturgia (cada vez más ligada a la práctica escénica) produce textos representativos de nuestra escena actual que resultarán a los fines del curso valiosos “disparadores” para un entrenamiento actoral.

Es preciso para un curso de actuación y entrenamiento para actores en estos días asegurar que a esta expansión del actor dentro de la práctica del teatro le correspondan instancias de búsqueda, entrenamiento y formación, lejos de pautas fijas y pre-establecidas. De acuerdo a esto el objetivo del curso está centrado en un proceso de entrenamiento sobre las más nuevas textualidades del teatro argentino y latinoamericano.

En ese sentido el trabajo sobre el texto de autor resulta un “material” desde donde partir. O más bien, un “material” a partir del cual se va proponiendo un trabajo que construya la “carnadura” que pueda otorgar cada actor.

El plan de trabajo para un primer año gira en torno a los conceptos de verdad

escénica y representación, como enfoques contrastantes dentro del camino de formación propuesto desde la cátedra. Estos conceptos que se verticalizan, a través de cada una de las etapas sugeridas para la consecución del objetivo general: *Que los alumnos serán capaces de transitar y crear una situación de ficción*
Se proponen dos etapas conformadas por unidades en las que se desarrollarán los contenidos respectivos a las herramientas de formación para un actor principiante:

Etapas inicial

- *generación de la confianza suficiente y/o necesaria para el actor,*
- *fe y sentido de verdad*

Etapas central

- A partir de tres líneas
 1. *el trabajo del actor en interacción con el mundo*
 2. *el trabajo del actor en interacción con otros sujetos*
 3. *el trabajo del actor sobre el texto dramático*

Dinámica del curso:

Cada encuentro se programará en función de tres momentos: un primer momento de caldeamiento, un segundo dedicado a la actividad específica de cada etapa y un tercer momento que llamamos de reflexión o devolución crítica.

El caldeamiento propuesto en cada clase dependerá de la actividad a realizar en la misma, es decir orientado temáticamente y acorde a la evaluación del momento grupal realizado por el coordinador. Cabe mencionar que esta dinámica depende de la etapa que se desarrolle y de la evolución que el grupo realice en su consecución.

La última instancia de la clase dependerá del momento de desarrollo del programa y de los tiempos individuales y grupales. Es decir, el coordinador podrá guiar la intención de la reflexión crítica a otras instancias de la misma, de acuerdo a las necesidades.

Evaluación y Acreditación:

La evaluación de la materia se fundamenta en que la misma actuará como reguladora del proceso de enseñanza-aprendizaje. De manera tal que establecidos los objetivos de cada unidad se evaluará la marcha de los mismos desde lo grupal y lo individual.

Posteriormente al desarrollo de la primera unidad, se realizará un diagnóstico inicial, en el que se volcarán los elementos necesarios para caracterizar las posibilidades potenciales o actuales con que cuenta el grupo. Por otra parte, el diagnóstico permitirá que el trabajo consecuente se particularice en función del desarrollo de cada alumno.

El espacio de “devolución crítica” planteado en la actividad conlleva desde sus objetivos, la posibilidad de realizar una evolución en el plano intelectual. Esto es, si cada actividad promueve una evaluación constante y un seguimiento individual en el proceso de cada alumno, la “devolución crítica” permitirá establecer un parámetro de evaluación reflexiva que completa dicho proceso.

La materia se aprobará con dos exámenes parciales y por lo menos cuatro trabajos prácticos individuales (de acuerdo a la evolución de cada grupo), por cada

cuatrimestre. Cada examen parcial corresponde a los conceptos centrales de la etapa y consistirá en un trabajo práctico original (que no haya recibido evaluación previa, ni ningún otro tipo de aporte de parte de los profesores a cargo de la evaluación) en el que se puedan observar la incorporación de los elementos de la etapa. El examen final para la acreditación de la materia consistirá en la preparación de una escena basada en un texto teatral que no haya sido presentada anteriormente durante el proceso de clases y que será seleccionada de una lista de textos teatrales sugeridos por la cátedra.

El trabajo original para el examen permite al alumno completar el proceso de aprendizaje, enfrentándose al manejo de las herramientas para la puesta en acto de una situación dramática. Por otra parte, coincide con un concepto de aprendizaje que propone un actor (o un aspirante o aprendiz) que pueda utilizar las herramientas y lo coloque en camino a convertirse en un actor capaz de generar su propia propuesta independientemente del proyecto a abordar.

Programa General

Objetivo General: Los alumnos serán capaces de crear y transitar una situación de ficción a partir de un texto teatral.

Etapa Inicial: La Preparación

1. La Confianza en el Actor

Unidad I: Integración Grupal y Desinhibición.

Objetivo: Que los alumnos desarrollen la confianza necesaria para transitar una situación de ficción.

Contenidos: Convención teatral. Grupo: grupo operativo. Integración. Confianza. Desinhibición /Exposición.

Metodología: El Juego como Motor. Vivencia y Análisis de la situación de exposición. La mirada de los demás y la mirada propia. Integración grupal. Contacto Físico. Diagnóstico Individual y Grupal. Capacidad expresiva y de trabajo en grupo. Preparación del cuerpo. Actitud de trabajo. Concentración. Caldeamiento.

Actividades: Juegos conocidos, infantiles, de confianza y colectivos. Juegos teatrales. Ejercicios de caldeamiento. Ejercicios de contacto físico. Ejercicios de concentración.

Etapa Central: La Creación

Unidad II: Fe y verdad

Objetivo: Que los alumnos contrasten el abordaje a partir de su propia fe y vivencia con los clichés de la representación, en una situación de ficción.

Contenidos: Fe. Verdad. Acercamiento a la noción de ficción/ situación. Degeneraciones en la actuación: Descripción y Clichés.

Metodología: Vivencia de situaciones teatrales. Conceptualización de tránsito y verosimilitud. Problematización y Conceptualización (grupal e individual) de los conceptos de Descripción y Cliché. El cómo sí.

Actividades: El mundo sensible. El descubrimiento: Clichés. Descripción. “El disimulo”. Ejercicios de Concentración y caldeamiento. Microsituaciones y fragmentos textuales.

Unidad III: Improvisación: entorno o un pequeño mundo

Objetivo: Que los alumnos creen una situación de ficción a partir de un entorno propuesto por ellos mismos.

Contenidos: Entorno. Observación. Imaginación. Sensorialización. Afectividad. Conflicto propio. Conflicto con el entorno. El Sí mágico. Generalidad y particularidad.

Metodología: La pregunta. La indagación.

Actividades: Ejercicios de Imaginación. Micro situaciones y fragmentos textuales

Unidad IV: Improvisación: circunstancias o motivaciones

Objetivo: Que los alumnos creen las circunstancias en una situación propuesta por ellos mismos.

Contenidos: Circunstancias dadas. Observación. Imaginación. Recuerdos. Generalidad y particularidad.

Metodología: Hechos. Riqueza de hechos. Valor afectivo. La imaginación. Historia sensible.

Actividades: Ejercicios de definición de Circunstancias. Construcción de historia previa. Ejercicios de Imaginación. Microsituaciones y fragmentos textuales

Unidad V: Improvisación: Acción.

Objetivo: Que los alumnos sean capaces de crear y transitar acciones en una situación propuesta por ellos mismos.

Contenidos: Acción. Imaginación. Justificación de la acción. Continuidad. Objetivo. Acciones físicas. Conflicto. La palabra

Metodología: Retroalimentación de la acción. La acción y su relación con los estímulos y el tránsito. Complicación de situaciones. Espontaneidad y adaptación. La acción como motor de búsqueda.

Actividades: Situaciones a partir de textos.

Unidad VI: Improvisación y texto

Objetivo: Que los alumnos realicen improvisaciones en base a un texto teatral.

Contenidos: Justificación del texto y la acción. Circunstancias del texto. Acciones físicas. Subtexto y contextualización.

Metodología: Identificación de las situaciones y conflictos de una escena. Definición e Indagación de circunstancias relacionadas con el texto. Argumento. Escenas y monólogos. Monólogo como actividad y no como género.

Actividades: Se abordarán escenas y monólogos de distintos textos teatrales. Se reelaborarán circunstancias de los textos trabajados. Se improvisarán distintas situaciones a partir de un texto teatral.

Bibliografía del programa

- Boal, A *200 juegos y ejercicios para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del Teatro*. Ed. Crisis
- Boleslavsky, R *La Formación del Actor*. Ed. Andina, Buenos Aires, 1960
- Brook, P *La Puerta Abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro* Ed. Alba, Barcelona, 1994
- Chejov, M *Al Actor*. Ed. Quetzal, Buenos Aires, 1987
- Eines, J. *La formación del Actor (introducción a la técnica)*. Ed. Fundamentos, Madrid, 1987
- *Hacer Actuar. Stanislavsky contra Strasberg*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2005.
- González, R *Juego, Aprendizaje y Creación*. Libros del Quirquincho, Buenos Aires, Argentina, 1989
- Serrano, R *Nuevas Tesis sobre Stanislavsky. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Ed. Atuel, Bs. As, 2004

- Stanislavsky, K *Un actor se prepara*. Javier Vergara Editor, Buenos Aires, Argentina, 1988.
El trabajo del actor sobre si mismo, Ed. Quetzal, Buenos Aires, Argentina, 1981.
(capítulos 1, 2 , 3, 4, 8, 9)
- Strasberg, L *Un sueño de pasión*. Ed. Emecé. , Buenos Aires, Argentina, 1989.
- Selección de textos dramáticos argentinos y latinoamericanos: Gorostiza, Cossa, Kartun, Monti, Gambaro, Pavlovsky, Vargas Llosa, Sanchís Sinisterra, Arrabal, M. A de la Parra, Veronese, Spregelburd

Lic. Daniela Ferrari
dferrari@arte.unicen.edu.ar
Prof. Adj. Interpretación I
Practica Integrada II
Facultad de Arte
UNCPBA

INTRODUCCIÓN A LA EDUCACIÓN

Prof. Adjunto: Prof. María Cristina Dimatteo
Ayudante Diplomado: Prof. Araceli De Vanna

El programa de esta asignatura de carácter introductorio se organiza en tres unidades:

Unidad 1: *La educación como práctica social compleja.*

Unidad 2: *La educación como práctica social institucionalizada.*

Unidad 3: *La educación artística en el ámbito formal de la educación.*

Los objetivos y contenidos para cada unidad son:

Objetivos de la unidad N°1

- Acercar al alumno a la comprensión de la EDUCACION como una práctica social contextualizada históricamente y culturalmente.
- Problematizar la realidad educacional a partir de la consideración de distintas miradas teóricas.
- Reconocer los orígenes de la organización institucional de la educación.
- Vincular la educación con el rol del Estado en la Sociedad desde los inicios del Sistema Educativo Argentino hasta el presente.

Temario

1. Educación y socialización.

Ambitos de la educación: formal, no formal e informal. Discusiones actuales acerca de los diferentes grados de formalidad de la educación.

Proceso de socialización. Características del proceso de socialización en ámbitos formales y no formales de la educación.

Valor social de la educación en distintos espacios sociales.

El papel de la educación en el cambio social.

Enfoques sociológicos sobre la educación: hipótesis reproductivistas y críticas.

2. La cultura. Diferentes posturas teóricas.

Capital cultural y escolarización. Subculturas juveniles e industria cultural.

Cultura hegemónica. Cultura popular. Contra-cultura.

Vínculo entre EDUCACION, SOCIEDAD y CULTURA.

3. La escuela como institución formal especializada.

Origen de los sistemas educativos modernos. Mandatos filosófico-políticos de la Modernidad.

Institucionalización de la educación. Consideración de la infancia. El "ser alumno" y el "ser docente" en la institución escolar moderna.

4. Relación Estado-Educación a partir del surgimiento del Sistema Educativo Ar-

gentino.

Transformaciones en la relación Educación -Trabajo en las distintas etapas del Estado en Argentina. Educación y sistema productivo: una relación cambiante.

Objetivos de la unidad N°2:

-Iniciar al alumno en el conocimiento del desarrollo histórico y la estructura actual del Sistema Educativo, de la problemática curricular y de sus distintos niveles de concreción.

-Acercar al alumno a problemáticas educativas referidas al nivel institucional.

-Presentar los distintos aspectos que comprende el currículum y su vinculación con las prácticas escolares.

Temario

1.Desarrollo histórico del Sistema Educativo en Argentina.

Evolución histórico-político-social de los distintos niveles educativos.

Función pedagógica de la institución educativa en cada etapa histórica.

2.Estructura del Sistema Educativo propuesta por la Ley de Educación Nacional N° 26.206/06. Caracterización de los distintos niveles: Inicial, Educación Primaria, Educación Secundaria (Básica y Superior) y Educación Superior. Funciones y finalidades previstas para cada nivel.

3.Ambito educativo formal: la institución escolar. Aproximaciones conceptuales y dimensiones de análisis.

Diferentes tipos de cultura institucional. Nociones de poder, autoridad y conflicto. El conflicto institucional.

Consideraciones generales acerca de la institución educativa en el marco de la Ley de Educación Nacional.

4. Escuela y legitimación del conocimiento.

El currículum como proyecto político-pedagógico.

Currículum: funciones y finalidades.

Currículum explícito, oculto y nulo.

Currículum prescripto y real.

5. El Sistema Educativo en Argentina y en América Latina: problemáticas comunes.

Objetivos de la unidad N°3:

- Acercar al alumno al conocimiento de los supuestos teóricos de la Educación Artística desde las perspectivas socio-cognitivas.

- Promover el análisis de los supuestos que fundamentan el currículum de Educación Artística.

- Indagar acerca de las concepciones que poseen los docentes acerca de la enseñanza del arte en la escuela.

- Aproximar al alumno a las valoraciones, concepciones y perspectivas de los niños y los padres acerca de las actividades artísticas desarrolladas en la escuela.

Temario

1. Fundamentos teóricos de la Educación Artística. El aprendizaje artístico. La actividad humana artística y sus relaciones con el ámbito formal de la educación.

Perspectiva del desarrollo en las artes. Formas de conocimiento implícitas en las artes. Relación entre “desarrollo natural” y “educación formal”.

Ejes fundamentales de la Educación Artística: producción, reflexión y contextualización.

2. Consideraciones valorativas sobre lo artístico en nuestra cultura. Influencia de las formas culturales en la Educación Artística escolarizada: la cultura infantil (alumnos) y la cultura de los adultos (padres, docentes).

La valoración social del arte: del arte como objeto de consumo o como producción al “arte escolarizado”.

3. Inserción de la Educación Artística en la estructura del Sistema Educativo propuesto por la Ley de Educación Nacional Nº 26.206. Propuesta de Educación Artística a nivel jurisdiccional. Fundamentos y propósitos del Área de Educación Artística dentro de la nueva legislación educativa.

El currículum de Educación Artística: supuestos. Fundamentación. Su relación con los cambios reales en las prácticas docentes. Currículum prescripto, currículum real y currículum negociado en el Área de Educación Artística.

4. Las prácticas de la enseñanza en el Área de Educación Artística. Concepciones y perspectivas de los docentes de Educación Artística, de los docentes comunes y de otros actores institucionales.

El trabajo a presentar para el examen final consiste en:

Elaborar una monografía en pequeños grupos a partir de un trabajo de campo orientado al análisis de las articulaciones y/o contradicciones entre:

- los supuestos teóricos de la Educación artística desde las perspectivas socio-cognitivas;
- los supuestos que fundamentan el currículum de Educación Artística;
- las concepciones de los docentes de Educación Artística;
- la valoración de la Educación Artística por parte de los niños (alumnos) y de los padres;
- las prácticas docentes de las asignaturas del área artística en el aula.

PSICOLOGÍA EVOLUTIVA Y DE LA CREATIVIDAD

Profesor: Mg. Guillermo Dillon
Ayudante Diplomado: Yanina López
Ayudante alumno: Griselda Crespi

Dentro de La carrera de Profesor de Juegos Dramáticos y Licenciatura en Teatro que se cursa en la “Facultad de Arte” de la Universidad Nacional del Centro, la cátedra de Psicología Evolutiva y de la Creatividad se ubica en el eje pedagógico.

Junto con Introducción a la Educación son la base para la Didáctica y Dinámica de Grupos, asimismo se relaciona conceptualmente con otras asignaturas que conforman el plan de estudios.

Se espera que al final de la cursada de “PSICOLOGÍA EVOLUTIVA Y DE LA CREATIVIDAD” logren una síntesis significativa para futuros profesionales del teatro:

Poder formularse adecuados interrogantes (relacionando teoría y práctica) sobre el desarrollo del sujeto durante su ciclo vital, haciendo hincapié en las posibilidades, obstáculos y características generales propias de la actividad creativa en cada período.

El programa tiene dos grandes núcleos temáticos:

- Una introducción a los estudios de la psicología y su ubicación en las ciencias humanas, haciendo foco en las teorías de Piaget, Freud y estudios psicológicos de la creatividad.
- Un recorrido por las etapas del ciclo vital (Infancia, adolescencia, adultez y vejez) desde los marcos teóricos psicológicos desarrollados en el primer núcleo, tomando a la creatividad como eje transversal.

La cátedra posee un blog en el que encontrarán toda la bibliografía y semana a semana se agregan materiales escritos y audiovisuales que complementan la cursada. También sirve de guía y medio de comunicación para los que quieran rendir libre la materia:

<http://psicologiaevolutiveatro.blogspot.com.ar/>

(poner exactamente toda la dirección en el navegador, no aparece en Google)

ANATOMÍA FUNCIONAL

Profesor a cargo: Médico Veterinario Roberto Landa

CURSO INTRODUCTORIO: ANATOMÍA FUNCIONAL (2015) INTRODUCCIÓN

La materia Anatomía Funcional, se integra al Área Teatral en el primer año del plan general de estudios de la carrera. Junto con Interpretación I, Expresión Corporal I, Educación de la Voz I y Rítmica, comienza a trabajar sobre el Primer Perfil de la enseñanza impartida, esto es, sobre el Actor.

Aportarán el trabajo sobre un Segundo perfil, esto es, sobre el Espectáculo, materias como Práctica Integrada I, II y III, Dirección, Escenografía, Música y Coreografía, etc., instaladas en estratos más avanzados de la carrera.

OBJETIVOS GENERALES

La inclusión de esta materia en el Plan de Estudios propone contribuir a la toma de conciencia por parte del alumno sobre una parte importante del instrumento que el actor posee para lograr expresarse: su cuerpo. En modo alguno intenta entablar una formación enciclopedista sobre la anátomo-fisiología humana.

Las clases teórico-prácticas aportarán el conocimiento de los elementos que componen el cuerpo humano (huesos, articulaciones, músculos, etc.) y de qué forman funcionan (tipos y sectorización de los movimientos, fisiología del músculo, ritmos internos, etc.).

El alumno, al finalizar la asignatura, deberá comprender el cómo está constituido su cuerpo y cómo funciona el mismo. De este modo, sabrá qué estará poniendo en juego y hasta dónde es posible exigirse, en las ocasiones en que se requieran tanto en su proceso de formación académica como así también, en su futura profesión.

CONTENIDOS TEMÁTICOS MÍNIMOS

- El cuerpo humano. Estructura de sostén.
- Articulaciones. Movimiento articular. Terminología.
- Músculo tipos; estructura y acción.
- Tipos de músculos; funciones.
- Fisiología de la contracción muscular.
- Movimientos del que realiza el cuerpo humano.
- Anatomía de la laringe y fisiología de la fonación. Resonadores anatómicos.
- Fisiología del ejercicio.
- Mecanismo de la respiración.
- Ritmos; cardíacos, vasculares y respiratorios.
- Anatomía y fisiología de los sentidos.
- Conceptos de equilibrio. Estructuras que intervienen.

POPUESTA METODOLÓGICA

Debido a que el tiempo asignado para ésta materia es cuatrimestral, y además con una carga horaria de dos horas por semana, la cátedra ha optado utilizar como herramienta metodológica, el modelo teórico-práctico para el dictado de la

misma (ver art.: 7 del Reglamento de Enseñanza y Promoción de la Facultad de Arte – UNCPBA. Res C.A. N° 049).

De esta manera, y durante la primer hora y media reloj de clase, se utilizará el modelo teórico. Para ello, se prevé dividir al total de los alumnos por grupos (no mayor a ocho integrantes y de elección voluntaria o por afinidad). Durante este espacio, los mismos leerán la bibliografía sugerida por la cátedra. El objetivo que se persigue, es que los alumnos reveen nuevamente el material, lo analicen con el grupo, mientras el docente a cargo, cumplirá el rol de moderador. Una vez agotados los temas, surgirá de ello, las conclusiones pertinentes a la temática abordada que expondrá cada grupo. Por último, el coordinador o docente a cargo dará un cierre de los conceptos finales tratados.

Seguidamente, se abordará el práctico, que consiste en tratar de reconocer su cuerpo como objeto de estudio, utilizando para ello maniobras semiológicas como por ejemplo: palpación, percusión, auscultación, etc., ya sea en forma individual o colectiva, acorde a la temática teórica sugerida. Posteriormente, y una vez abarcado, conceptos teóricos englobalizadores como por ejemplo: regiones topográficas, fisiología del movimiento, del ejercicio, etc., los alumnos tratarán de llevarlo a un espacio teatral, utilizando técnicas de improvisación, textos teatrales, etc. apoyados de elementos escenográficos, iluminación, etc. e incluso su propio cuerpo en forma parcial o total, con el objeto de exteriorizar el concepto del cuerpo humano desde una mirada artística.

DE LA ACREDITACIÓN

Para ser considerados alumnos regulares, deberán tener una asistencia no menor al 80% de las clases, y tener aprobada las dos pruebas parciales de regularización (ver artículos: 9, 10 y 11 del Reglamento de Enseñanza y Promoción de la Facultad de Arte – UNCPBA. Res C.A. N° 049). Sobre aquellas inasistencias que el alumno desee y pueda justificar, deberá hacerlo mediante la presentación de certificado, que presentará en un plazo de 7 días corridos como máximo.

EVALUACIÓN

Se tomará dos pruebas parciales, que completará la regularización y una prueba final, sobre los contenidos temáticos de la materia. La herramienta de evaluación que se implementará para el primer parcial será individual y de forma escrita. El segundo parcial, estará dividido en dos modalidades: Una evaluación práctica y una domiciliaria individual o grupal.

Para obtener la aprobación de los exámenes parciales y del final, los alumnos deberán alcanzar un mínimo del 60% del total del puntaje establecido. Para el caso de los alumnos que hallan alcanzado la calificación mínima de 7 (siete) en cada uno de los parciales y además de aprobar 2 teóricos - prácticos de la cursada, se podrá promocionar la materia (ver: de los exámenes. Reglamento de Enseñanza y Promoción de la Facultad de Arte – UNCPBA. Res C.A. N° 049).

El alumno que opte por rendir en forma libre, o aquél que haya perdido o no alcanzado la regularidad, deberá ser evaluado en forma teórico-práctica, acorde al programa último vigente con los siguientes requisitos a saber: una primera instancia de forma escrita. Una vez aprobada la misma, el alumno deberá presentar un trabajo práctico e informe con las mismas características oportunamente detalladas

en el ítem. anterior (evaluación) con la excepción de la palabra grupal que en este caso puede ser de forma individual o bien podrá exponer su trabajo con la presencia de uno o más ayudantes para tal fin. (*ver artículo: 17 del Reglamento de Enseñanza y Promoción de la Facultad de Arte – UNCPBA. Res C.A. Nº 049*).

BIBLIOGRAFÍA

1. BARBA, E. y SVARESE, N. (1988). Anatomía del Actor. Colección Escenología. Ed. Universidad Veracruzana.
2. BEST y TAYLOR . (1982). Bases Fisiológicas de la Práctica Médica. 10ª edición. Editorial Panamericana. Buenos Aires..
3. CORRAZE, Jaques. (1988). [Las bases Neurofisiológicas del Movimiento. Colección Pedagogías Corporales. Ed. Paidotribo, Barcelona.
4. DROPSY, J. (1993) Vivir en su Cuerpo. Técnicas y lenguajes corporales Ed. Paidós.
5. FRACASSI, H. (1972). Vías de la Conducción de la Energía Nerviosa. Ed. Macagno & Landa.
6. GANONG, WF. (1996). Manual de Fisiología Médica 15ª edición. Ed: El Manual Moderno SA, México.
7. HOUSSAY, B. (1990). Tratado de Fisiología Humana. Ed. El Ateneo, Buenos Aires.
8. McMINN y HUTCHINGS. (1980). Gran Atlas de Anatomía Humana. Ed. Iberoamericana.
9. RAMSON y CLARK. (1975) Anatomía del Sistema Nervioso. Ed. Iberoamericana.
10. SOOLVEVOM, S. (1984). Streching-Programa de Ejercicios. Serie Técnicas. Ed. Martínez Roca, Barcelona.
11. STANISLASKY, C: (1983). El trabajo del Actor sobre Sí Mismo. Colección La Fábula, Ed. Quetzal.
12. ZARUR, P. (1991). Biología 3 y Biología 4. Funcionamiento, Coordinación y Continuidad de los Seres Vivos. Ed. Plus Ultra.
13. Músculos Anatomía Artística (1987). Cuadernos de Estudio. ED. Strickman.

RÍTMICA

Profesor a cargo: Prof. Belén Errendasoro
Ayudante Alumno: Mariano Delaude

La asignatura brinda a los alumnos un acercamiento a los fenómenos del ritmo, tanto en sus aspectos generales como en su incidencia y desarrollo en las producciones de danza, teatrales y musicales.

Se aborda el ritmo como aspecto natural y esencial de lo vital, que en el ámbito de las artes ocupa un lugar de sustrato material para el desarrollo de la creación.

La forma de adquisición de estas nociones transita necesariamente lo vivencial, corporal y audioperceptivo, para una posterior conceptualización y manipulación intelectual del ritmo.

Se exploran, además, aspectos rítmicos generales del lenguaje dramático y su aplicación en expresiones artísticas populares e hibridaciones escénicas contemporáneas.

Se espera que el alumno que atraviese satisfactoriamente esta materia posea la capacidad de: Percibir y discernir los fenómenos rítmicos del mundo que lo rodea.

Danzar y Ejecutar pautas rítmicas solos y en grupo con cierta estabilidad en el tempo, utilizando diferentes matices (sonoros y gestuales). Registrar gráficamente pautas rítmicas simples (analógica y/o convencionalmente). Recrear pautas rítmicas corporalmente, integrando lenguajes musicales, teatrales y de la danza.

Metodológicamente se propone a los estudiantes dos caminos en la construcción corporal de secuencias rítmicas:

Desde el afuera: partiendo de un movimiento, llegar a la secuencia y generar un patrón rítmico a partir de su reiteración.

Desde el adentro: partiendo de la escucha del propio ritmo corporal, indagar en el movimiento para crear secuencias rítmicas continuas y con variaciones.

HISTORIA DE LAS ESTRUCTURAS TEATRALES I

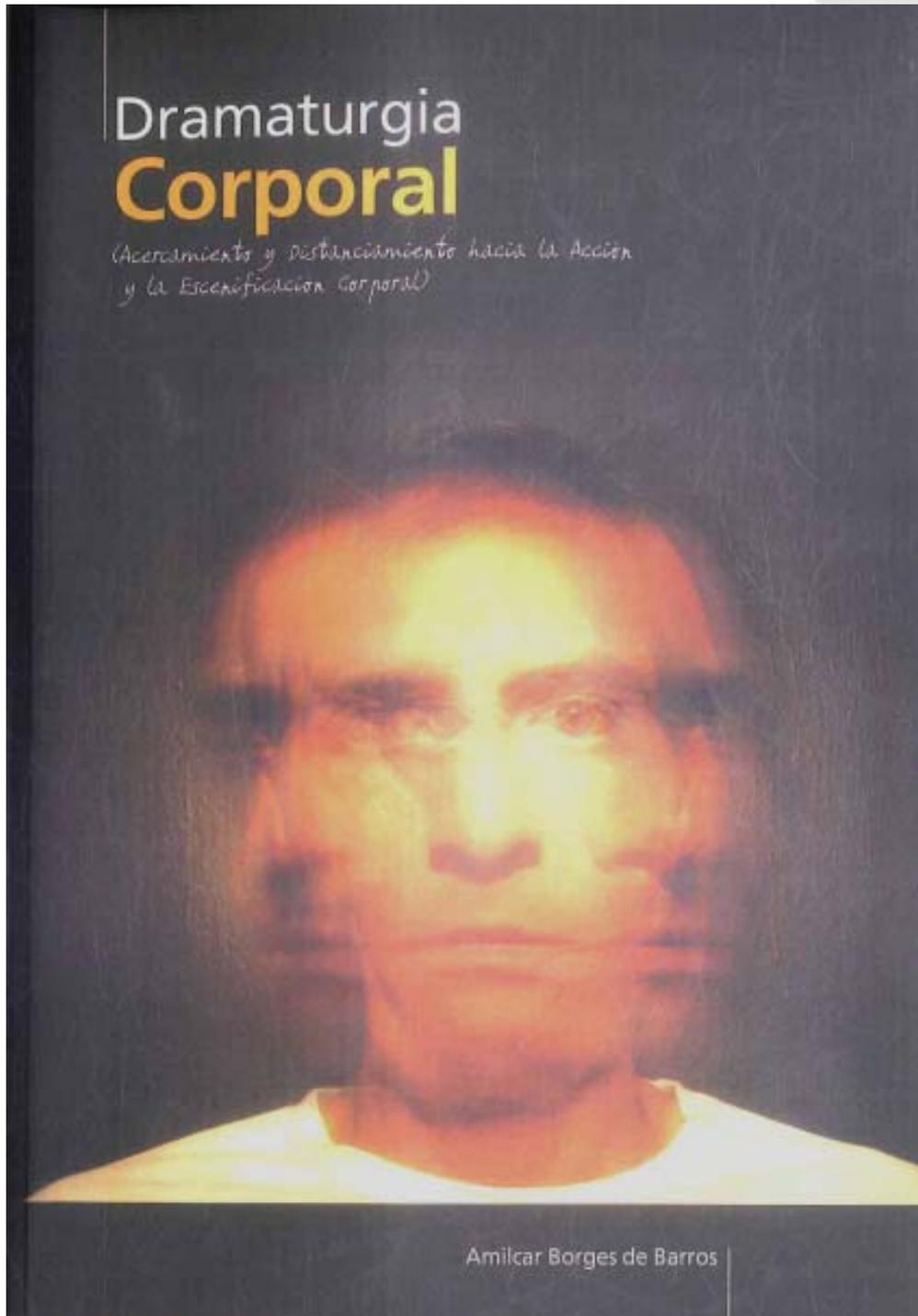
Profesor a cargo: Prof. Mariana Gardey
Ayudante Diplomado: Agustina Bertone
Ayudante Alumno: Juan Wagner

Este eje comprende aspectos relacionados con la práctica escénica, entre otros:

- Análisis e interpretación de un texto y su puesta en escena.
- La puesta en escena desde distintas perspectivas (autor, director, actores, escenógrafos).
- Presentación del autor.
- Ubicación temática de la obra.
- Ubicación contextual de la obra: revisión de procesos socio-históricos del Siglo XX. Entrada al Siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA SUGERIDA POR LAS CÁTEDRAS

Expresión Corporal I



Borges de Barros, Amilcar (2011) "Dramaturgia corporal. (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)." Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile.
Le Breton, David (2010) "Rostros. Ensayo de antropología." Letra Viva, Buenos Aires.

Proyecto Ganador Fondart 2010



(Acercamiento y Distanciamiento hacia la Acción y la Escenificación Corporal)

Dramaturgia **Corporal**

Dramaturgia **Corporal**

*(Acercamiento y Distanciamiento hacia la Acción
y la Escenificación Corporal)*



Amílcar Borges de Barros

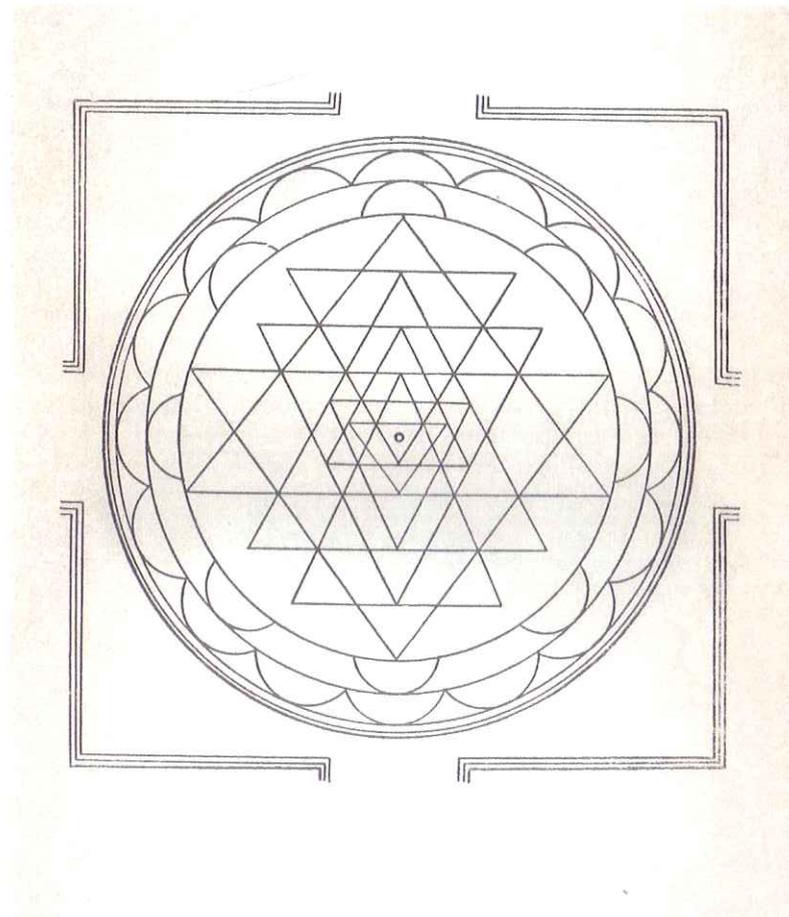
ISBN 978-956-260-561-8



9 789562 605618



6. El mandala: del cuerpo individualizado al cuerpo colectivo.



¹ Este mandala encierra, en síntesis gráfica, la misteriosofía de la escuela Shakti. "La realidad es conocimiento autónomo y [la realidad] soy yo y en ella, [es decir] en mí mismo, está reflejado todo". Véase un análisis exhaustivo en Giuseppe Tucci. *Teoría y práctica del mandala*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Dédalo, 1978.

El sacerdote o el mago delimitan sobre la tierra una superficie sacra, un adentro y un afuera; es el nacimiento de la necesidad simbólica del drama humano, donde el celebrante/oficiante se identifica con el universo.

El ingreso al templo no es solamente el ingreso al lugar consagrado, sino la entrada al *mysterium magnum*. Quien cumpla con conocimiento puro el rito de circunvalación, según las reglas prescritas, y visite en orden los recesos del Templo, recorre el mecanismo secreto del mundo, hasta transfigurarse junto al *sanctus sanctorum*; al alcanzar el centro místico del edificio sagrado, se identifica con la unidad primordial. De estas complejas premisas deriva el mandala, que es una proyección geométrica del mundo, el mundo reducido a su esquema esencial... El mandala no es entonces solo un cosmograma, sino un psicocosmograma, el esquema de la desintegración del uno en lo múltiple y de la reintegración de lo múltiple en uno...².

Mandala significa cerco, un espacio delimitado, un cuerpo. El hecho escénico también establece un cerco donde se posiciona el cuerpo del actor y éste presenta y representa, celebra y oficia de manera simbólica la desintegración e integración de la humanidad. Sea desde el múltiple a la unidad, del individuo hacia el colectivo, la escenificación o la puesta en escena siempre ha sostenido esta premisa. Pero cuando estudiamos los procedimientos y los entrenamientos corporales de los actores podemos observar una mayor preocupación y atención por las superaciones y avances individuales que colectivos. Tomando como punto de partida el mandala, y la construcción del círculo como el referente simbólico más recurrente en las estructuras ritualística, he desarrollado una secuencia de ejercicios colectivos con el anhelo de establecer un campo, o cerco silencioso y simbólico, donde los actores puedan desarrollar sus habilidades corporales, psíquicas, perceptivas, sinestésicas y espirituales de manera conjunta, instaurando el silencio del individuo y del colectivo como un lenguaje transformador.

En la secuencia práctica del mandala, primero el actor se sitúa en su verticalidad y da inicio a su relación con la gravedad; luego, y colectivamente, se da inicio a la elaboración de un recorrido que parte por el lado izquierdo hasta instaurar un círculo. Una vez establecido el cerco y delimitada la superficie sacra, la respiración es colectiva. Las primeras secuencias corporales son realizadas a partir del primer contacto: la mano izquierda recibe y la derecha entrega; se establece este flujo y se mantiene la respiración colectiva. Los ejercicios corporales que dan continuidad al mandala fueron rescatados de las asanas del yoga, de las técnicas de la acrobacia, los flujos del aikido, de secuencias rítmicas y corporales vinculadas a juegos y rituales afro-brasileños e hindúes. La voz se instaura como potencia de reverberación y resonancia a-significante.

El mandala es un ejercicio del colectivo individualizado, la interacción entre el macro y el micro cosmos, no posee equívocos ni casualidades, simplemente sucede, representa y revela las circunstancias de este colectivo. La secuencia de movimientos en el mandala exige, ayuda y estimula la concentración, percepción, control y conocimiento del propio cuerpo y del cuerpo colectivo; no hay espacio para la individualización, pero sí para la suma de individualidades comprometidas en el flujo del colectivo. Es un recorrido simbólico de una experiencia corporal compartida.

El mandala tiene como objetivo la interacción, la integración, el equilibrio colectivo, la concentración y la superación de límites colectivos e individuales que suceden en los movimientos, respiraciones y ritmos de los actores en práctica. La mayoría de los ejercicios corporales de preparación del actor involucran un proceso solitario de aprendizaje; en el mandala, el actor suma su proceso personalizado al colectivo, potenciando así la capacidad de superación del individuo en el colectivo.

El constante movimiento del mandala manifiesta un flujo continuo y mutable donde las posibilidades y complejidades de su composición son infinitas. Su proceso de aprendizaje se instaura en la potencia de acción que adquiere el silencio en los cuerpos comulgados/compartidos; el silencio construye el misterio y dilata la percepción corporal. En ese sentido, el mandala contiene en sí los elementos esenciales del rito iniciativo y establece la experiencia simbólica de una utopía unificadora de un colectivo.

Las verdaderas ciencias son aquellas que la experiencia ha hecho penetrar a través de los sentidos, silenciando la lengua...³

² Tucci, 38-39.

³ Leonardo Da Vinci. *Tratado de pintura*. Madrid, España: Editorial Akal, 1995, 35.

El rostro tiene historias que atraviesan los siglos y son muy diferentes. David Le Breton hace una antropología de esa parte del cuerpo humano que es el lugar central de nuestra comunicación. Sin dejar de lado el «cara a cara», el mal de ojo, las máscaras, las muecas, ni los identikit de criminales, pone en evidencia las paradojas de la envergadura del rostro humano, conduciéndonos sucesivamente por la historia de lo deformado y lo resplandeciente, lo bello y lo feo, lo aceptable y lo insoportable.

El autor relaciona rostro y máscara. “La máscara no es una simple herramienta para asegurarse el incógnito, sino que revela secretos, sorpresas. Suele tomar las riendas apoderándose del hombre, quien creía dominar, orientar su acción. Querer escurrirse de los propios rasgos no es una intención libre de riesgos. Cambiar de rostro es cambiar de existencia... ¿No es acaso el rostro una medida de precaución a través de la cual se dominan todos los impulsos, las tentaciones que pondrían en peligro el orden del lazo social?”

Apoyándose en la religión, la filosofía y la antropología, el autor delimita todo el «mediodecir» del rostro para conducirnos a la reflexión última de que una de las características de la violencia simbólica que opera en el racismo consiste, antes que nada, en la negación del rostro en el otro.

DAVID LE BRETON. Profesor de Sociología en la Universidad Marc Bloch de Strasbourg. Miembro del Instituto Universitario de Francia. Miembro del laboratorio URA-CNRS Culturas y sociedades en Europa.

Autor de los siguientes libros traducidos al español: *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1990), *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1998), *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2002), *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo* (México, La Cifra, 1999), *Antropología del dolor* (Madrid, Seix Barral, 2001), *El silencio. Aproximaciones* (Madrid, Seguitur, 1997), *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, (Buenos Aires, Nueva Visión, 2007).

ISBN 978-950-649-281-6



David Le Breton

ROSTROS

David Le Breton

ROSTROS

Ensayo de antropología

Letra
Viva
INSTITUTO
DE LA
MASCARA

Letra
Viva



INSTITUTO
DE LA
MASCARA

David Le Breton

ROSTROS

Ensayo antropológico

Letra
viva



INSTITUTO
DE LA
MASCARA

posición social sobresaliente y de la filiación por lazos de sangre. La aristocracia atesora una galería de ancestros donde se exhibe una genealogía prestigiosa. Señal del éxito social para una burguesía que contrata los servicios del pintor para entrar con una posición ventajosa al menos en la memoria familiar. El retrato en miniatura también vive un impulso notable solamente refutado en el siglo XIX por el advenimiento de la fotografía. Los pintores miniaturistas adornan tapas de cajas y colgantes con los rostros más apreciados de quien los encarga. El retrato, relativamente costoso, pues moviliza al artista varios días al mes, aparece preferiblemente en ambientes aristocráticos, pero rápidamente es adoptado por los burgueses que juegan simbólicamente con un signo de distinción al realzar su propia individualidad. El interés por el rostro adquiere importancia creciente a través del tiempo.

En la cristalización del individualismo occidental, el espejo, en tanto restituye una imagen fiel del rostro, es un vector privilegiado de la aparición del sentimiento de sí mismo. Los primeros espejos son de materiales dispares: bronce, estaño, oro, acero y, por supuesto, agua. Permiten, según las sociedades y sus tecnologías, captar un reflejo de la persona, pero en condiciones todavía rudimentarias, de acuerdo con sociedades donde la persona existe primero en su asimilación al grupo y a las costumbres, en las que el sentimiento de sí está ligado sobre todo a la sensación de pertenencia.

Los espejos de soportes metálicos de la Edad Media son de pequeñas dimensiones, conviene limpiarlos a menudo y protegerlos de la oxidación con paneles. No acompañan muy estrictamente los momentos cotidianos de la vida de las clases privilegiadas. La mirada de los otros prima por sobre la propia. La posesión de espejo es señal de riqueza como lo comprueban los inventarios *post mortem* de la época. Está a mitad de camino entre la joya preciosa y el utensilio de higiene o de arreglo personal. Los mercaderes ambulantes venden pequeños espejos de estaño de fabricación imperfecta, con reflejo incierto, entre las clases populares. En la Edad Media nacen también los espejos combos, convexos o cóncavos, que permiten al actor jugar con su reflejo y burlarse de las apariencias, especialmente de su rostro, a través de una serie de metamorfosis producidas por el mínimo movimiento. Esos espejos entran en la composición de los cuadros de la época, especialmente en el *Retrato de Arnolfini*, de Jean Van Eyck, *El jardín de las delicias* de Jerónimo Bosch, *El cambista y su mujer*, de Quentin Metsys y otras numerosas telas.

En esa época, en que el género del retrato comienza a producir sus primeras obras maestras, el espejo es el maestro absoluto del pintor. El propio Leonardo Da Vinci se inclina ante él: «Cuando quieras ver si tu pintura corresponde completamente al objeto natural –escribe– toma un espejo, haz reflejar en él el modelo vivo

y compara ese reflejo con tu obra y mira bien si el original corresponde a la copia». El espejo favorece al autorretrato y se considera símbolo de fidelidad al realizar el retrato de un rostro. «Ustedes, pintores –continúa Leonardo– reconozcan en la superficie del espejo al maestro que enseña lo claro y lo oscuro, y la síntesis de cada objeto... Entonces, pintor, haz las pinturas semejantes a las de los espejos». También el espejo es a menudo utilizado por los pintores como alegoría de la vanidad para recordar la precariedad de la existencia de quien hoy se jacta y mañana será estragado por la vejez. Se hace *memento mori*, el rostro no es más que un reflejo sobre el río del tiempo y su contemplación debe recordar la muerte que acecha.

Hacia mediados del siglo XVI, los talleres de Murano inventan la técnica del espejo moderno por la compresión de una capa de mercurio entre una de vidrio y una de metal. El descubrimiento del vidrio revoluciona la historia del espejo y la relación del hombre con su rostro. En toda Europa se crean cristalerías. Lentamente, el espejo se difunde en la trama social privilegiando las clases más acomodadas. De instrumento de uso íntimo y de prestigio, se transforma gracias a la extensión de la superficie de reflejo que permite el vidrio. Puede apoyarse contra un muro o encastrarse en las *boiseries*, como un cuadro, y acompañar la vida cotidiana. En las viviendas aristocráticas, los espejos anulan a veces la opacidad de los muros. Las galerías o gabinetes de espejos viven un gran impulso en los siglos XVII y XVIII.²⁸

En las clases populares, la penetración del espejo en la intimidad de la vida cotidiana se produce a un ritmo mucho más lento. El único que suele poseer uno es el barbero, para afeitarse o peinar a los hombres. Ningún espejo adorna los muros antes de fines del siglo XIX o comienzos del XX. El descubrimiento del propio rostro en la vida cotidiana en los medios populares es contemporáneo de la democratización del rostro que la fotografía permite. Los hombres comienzan a vivir en un universo con reproducciones de su propia imagen, que se le hace familiar.²⁹

La fotografía: la democracia del rostro

La fotografía es inventada por Niepce en 1824 y perfeccionada por Daguerre. Llega al dominio público en 1839. En unas décadas, destrona a la pintura de su monopolio por la facilidad de su uso y su costo moderado. Da a casi todos la po-

28. Cf. Roche, Serge, *Miroirs, galeries et cabinets de glaces*, París, Hartmann, 1956.

29. Sobre las incidencias de la banalización del espejo en la relación estética con uno mismo, véase Nahoum, Véronique, «La Belle femme ou le stade du miroir en histoire», *Communications*, n° 31, 1979.

sibilidad de dejar una huella de su existencia en las diferentes edades de la vida. La invención de la fotografía coincide con una revolución industrial que modifica en profundidad las pertenencias locales, provoca el éxodo rural, acentúa la urbanización y suscita en numerosos actores la sensación de su propia individualidad. La explosión social del retrato fotográfico corresponde a la conjunción de una técnica de uso cada vez más cómodo y el acceso de una población creciente a la conciencia de su singularidad.³⁰ Los procesos sociales llevan a una individualización siempre en aumento, en tanto que la mejora de las técnicas de reproducción trastoca la relación del hombre consigo mismo. El rostro entra socialmente en su fase democrática; llegará el día en que cada ciudadano posea uno, único, su bien más humilde y máspreciado que encarna a su nombre. Incluso las personas comunes acceden a ese antiguo privilegio, el de cualquier individuo, es decir, de todo hombre separado y consciente de su diferencia, exento de toda pertenencia al «nos otros». La fotografía, al personalizar al hombre, al distinguir su cuerpo y sobre todo su rostro, aporta su contribución a la celebración del individuo.

La fotografía está entonces en condiciones de proponer sus retratos a la mayoría de los ciudadanos. En un primer tiempo costosa y difícil de usar, se democratiza poco a poco a mediados del siglo XIX. La dignidad del rostro, en una sociedad donde el individuo se hace prioritario ante lo colectivo, se vuelve lo propio del ciudadano y ya no de una elite. En las ciudades, los talleres se multiplican. La profesión de fotógrafo se desarrolla enormemente. Según Gisèle Freund, en 1981, sólo en Francia «existen más de mil talleres y la fotografía ocupa a más de medio millón de personas». Hay fotógrafos itinerantes que recorren la campiña. Un pintor de entonces se queja de no poder tropezar con una casilla de perro sin provocar a un retratista callejero. La pasión por el rostro invade sin medida el paisaje mental de fines de siglo.

Ese éxito del retrato fotográfico, que da a cada uno sin discernimiento la oportunidad de un rostro, irrita a Beaudelaire. «La sociedad inmunda se abalanzó como un solo Narciso para contemplar su trivial imagen en el metal –escribe en 1859–. El amor por la obscenidad que está tan vivo en el corazón del hombre como el amor a sí mismo, no dejó escapar una ocasión tan especial de satisfacerse». Melville también se siente chocado por lo que le parece una profanación. En *Pierre o las ambigüedades*, su héroe «reflexionaba sobre la infinita facilidad con la cual se podía desde entonces extraer el retrato de cualquiera gracias al daguerrotipo, mientras que en otras épocas, sólo la aristocracia del dinero o la del espíritu podían ofrecerse ese lujo». Naturalmente, deducía de eso que «el retrato, en lugar de inmortalizar un genio, como lo hacía antes, pronto no ha-

30. Cf. Freund, Gisèle, *Photographie et société*, París, Seuil, 1974.

ría más que imponer un tonto en el gusto de la moda. Y cuando todo el mundo dispusiera de su propio retrato, la verdadera distinción sería sin duda la de no tenerlo». Reflexión premonitoria para una obra publicada en 1850.

A mediados de del siglo XIX, aparecen leyes para el establecimiento de documentos de identidad acompañados por una fotografía del rostro. Los organizadores de la exposición universal de 1867 utilizan carnets de acceso que muestran el estado civil y la fotografía de su propietario. Por esos años, Disderi registra una patente para la explotación comercial de un nuevo método fotográfico, ancestro del fotomatón: el retrato «*carte de visite*».³¹ Sobre el mismo negativo, aparecen varias poses, lo que disminuye el costo de su fabricación. El interés en el rostro es también una preocupación de las autoridades que no dejan pasar la ocasión para un mejor control de la buena ciudadanía.

Agregar la fotografía al estado civil, con el fin de favorecer el reconocimiento del individuo y mantener el orden social, encuentra su punto culminante en la fotografía del rostro que certifica el nombre del hombre. A partir de entonces, se hace difícil escapar a la propia identidad por el modo en que las autoridades la confinan y la «controlan». La ausencia de semejanza entre el rostro reproducido y el hombre que se presenta ante un policía es una prueba de usurpación de estado civil o una fuerte presunción al respecto. Pobre del que con paciencia se cortó la barba o el bigote o, a la inversa, los dejó crecer en contradicción con la fotografía que adorna su documento de «identidad». El mismo riesgo corre aquél que cambió su peinado o deja una fotografía vieja en su documento. Forzar el talento de «fisonomista» de los policías o de los aduaneros no siempre es tan fácil para quien cría impunemente que podía jugar con los signos de su identidad e ingenuamente imaginaba que, en materia de rostro, no tenía que rendir cuentas a nadie más que a sí mismo. A la unicidad de un individuo debe corresponder la unicidad de un nombre y un rostro. En ese aspecto, la administración no admite réplica.

A fines del siglo, se desarrolla la fotografía de aficionado y hoy podemos apreciar la amplitud de su creciente éxito. El cine³² y el video entran a su vez en el jue-

31. N. de T.: La *carte de visite* cumplía las funciones de nuestra actual tarjeta personal o de presentación.

32. El cinematógrafo sublimó el rostro y revolucionó a los primeros espectadores. Mostraba grandes planos del rostro, y de ese modo lo sacralizó. Roland Barthes nota, por ejemplo, que «Garbo aún pertenece a ese momento del cine en que el encanto del rostro humano perturba enormemente a las multitudes, cuando uno se perdía literalmente en una imagen humana como dentro de un filtro, cuando el rostro constituía una suerte de estado absoluto de la carne que no se podía alcanzar ni abandonar. Algunos años antes, el rostro de valentino producía suicidios...». Barthes, Roland, *Mythologies*, París, Seuil, 1957, pág. 70. [En español: *Mitologías*, México, Siglo veintiuno editores, 1980, pág. 40].

go. La cámara de video está hoy en la mayoría de los hogares y las parejas o las familias se acostumbraron a filmar los momentos significativos de su intimidad. El valor otorgado al rostro por nuestras sociedades está bien ilustrado por la foto de identidad incluida en los documentos que hoy en día llevamos con nosotros para probar a los ojos de la ley nuestro buen comportamiento ciudadano. El rostro y el nombre reunidos: los dos polos de la identidad social e íntima. Foto del rostro, por supuesto, no de otra parte del cuerpo ni del hombre entero. Sólo el rostro basta para certificar la identidad. «Quizás –dice Simmel con su habitual perspicacia–, los cuerpos se distinguen tan bien como los rostros por ojos entrenados, pero no explican la diferencia como lo hace un rostro».³³

Ben Maddow, en su historia del retrato fotográfico, lo comprueba a su manera: «Estoy seguro de que la mayoría de las fotografías ya tomadas o que se tomarán son y seguirán siendo los retratos. Esto no sólo es una verdad, sino también una necesidad. No somos mamíferos solitarios como el lobo o el tigre, somos seres fundamentalmente sociales, como el elefante, la ballena o el mono. Lo que sentimos profundamente unos por otros, lo queramos o no, reaparece en nuestros retratos».³⁴ Rodeados por espejos, estamos hoy en día en el centro de una exuberancia de rostros. También confrontados casi permanentemente con el propio, porque somos una sociedad de individuos, es decir, de hombres conscientes de su valor personal y relativamente autónomos en sus acciones y relaciones mutuas.

Antropometría

Pero la celebración personal no carece de la contrapartida de un choque casi predestinado entre la fotografía y la policía. Ésta, especialmente en base al «bertillonaje», sabrá hacer un arma temible de control social. El reconocimiento de los rostros no es sólo un hecho fundador de la vida social, también es un imperativo para quien hace el trabajo policial. C. Dickens cuenta en sus *Pickwick's Papers* que en el siglo XIX, los guardias de las prisiones, cuando recibían un nuevo prisionero, lo hacían sentar en una silla y desfilaban uno por uno ante él para memorizar los rasgos de su rostro y así poder reconocerlo en lo sucesivo. Cuan-

do la policía comenzó a organizarse más racionalmente, se confrontó con la necesidad de elaborar un dispositivo de control menos aleatorio que permitía identificar de entrada, sin error, a un reincidente. Muy poco tiempo después de su invención, las instancias policiales adoptaron la fotografía porque veían en ella el instrumento ideal de control social.

El uso del retrato para los arrestados se establece durante los años 1840-1850, aunque aún de modo artesanal. La reacción de Versalles a la Comuna crea un precedente que muestra la temible eficacia de la fotografía en la búsqueda de sospechosos. Durante casi una década, hasta la amnistía de 1880, las imágenes tomadas en el festejo del acontecimiento sirven a la policía para identificar antiguos partidarios de la Comuna. Maxime du Camp, al evocar más tarde sus recuerdos, observa que «las vidrieras de los comerciantes de grabados y de papeles desaparecen bajo una cantidad prodigiosa de tarjetas fotográficas que representan a los miembros de la Comuna, delegados, comandantes. En una palabra, todo el estado mayor de la rebelión, vestidos con uniformes de una fantasía que a veces lleva a la risa. No supieron resistirse a la vanidad que los invadía; como insignificantes actores, les encantaba verse en las fruslerías de su exitoso papel; fue una gran imprudencia. Esas fotografías no quedaban todas en París; muchas tomaban el camino de Versalles y sirvieron más tarde para reconocer bien a los culpables, muchos desgraciados que se ocultaban y que quizás habrían logrado escaparse si no se hubieran denunciado ellos mismos de esa forma».³⁵

El desvío del uso de la fotografía para fines de identificación judicial y de represión, inauguraba una larga serie en lugar de cerrarla. El mínimo reportaje periodístico tiene a veces un terrible poder de denuncia. La experiencia adquirida en la búsqueda de los expartidarios de la comuna lleva a la policía a sistematizar el método de registro fotográfico de los sospechosos. El rostro se vuelve un posible elemento de convicción. La impresión del rostro precede de ese modo a la impresión digital en la administración de la prueba o de la búsqueda de antecedentes judiciales del sospechoso. Se establece un sistema de archivo para clasificar las fotografías según los delitos cometidos por sus modelos. Una red de distribución favorece la difusión de las fotos entre las diferentes instancias policiales. Pero el terreno de la criminalidad no es tan sencillo como el de la represión política. En el revoltijo de fotografías, es difícil reconocerse: los diferentes cortes de cabello, barba o bigotes confunden las pistas. Recurrir al nombre ya no es confiable pues los sospechosos pueden declarar lo que quieran para evitar el peligroso cotejo con un arresto anterior. La identificación de reincidentes plantea numerosos problemas desde que la ley de 1832 prohibió el método de

35. Du Camp, Maxime, *Les convulsions de Paris*, París, Hachette, t. 2, 1878-1880, págs. 327-328.

33. Simmel, Georg, «La signification esthétique du visage, en *La Tragédie de la culture et autres essais*, París, Rivages, 1988, pág. 40. «Lo que llamamos rostro –dice E. Levinas– es precisamente esa excepcional presentación de uno por uno mismo», Levinas, Emmanuel, *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1961, pág. 177.

34. Maddow, Ben, *Visages. Le portrait dans l'histoire de la photographie*, París, Denoël, 1982, pág. 18.

Educación de la Voz I

ENTRENAMIENTO VOCAL PARA EL ACTOR.

Una Necesidad

Rubén Maidana*

Los procesos de la voz y del habla son más exigentes en el teatro que en cualquier otro ámbito
Michael Mc Callion "El libro de la voz"

Introducción

Con esta pequeña frase –que comparto- intento introducir en este trabajo el punto central sobre el cual rondará el artículo: la necesidad del entrenamiento vocal para el actor.

Una persona desde que nace se encuentra inmersa en un mundo sonoro. Parte de ese mundo sonoro está determinado por el entorno familiar y sus formas de comunicación oral¹. Poco a poco el sujeto que crece va convirtiendo sus primeros sonidos en lenguaje articulado y allí se abre una amplísima posibilidad de comunicación social. Utiliza su órgano vocal de una manera "intuitiva"² –sin mucha reflexión sobre cómo lo hace- pero "efectiva" –le permite relacionarse con los otros-. Ahora bien, ¿Qué sucede, desde lo vocal, cuando este sujeto decide formarse como actor? ¿El uso que hace de su voz en la vida cotidiana puede ser aplicada directamente al uso teatral?

Así, tratando de dar respuestas a estos interrogantes, me planteo esencialmente en este artículo determinar cuáles son las condiciones y características de la emisión vocal en la vida cotidiana y cuáles en el quehacer teatral para luego, dar algunos fundamentos sobre la necesidad indispensable de entrenamiento vocal para el actor.

El lenguaje oral, promotor de la socialización

Todas las sociedades humanas, o grupos de animales, se organizan entre sí gracias a la comunicación, es decir, al conjunto de actuaciones mediante las cuales los individuos entablan contacto y se transmiten información. Es evidente que la comunicación humana implica un sistema complejo de códigos interdependientes. A lo largo de un solo día, cualquier individuo se comunica (comprende y expresa) mediante múltiples códigos y canales. Un instrumento privilegiado para la comunicación humana es **el lenguaje**, tanto oral como escrito, pero el oral no sólo es el primario, sino también el que presenta, abrumadoramente, mayor frecuencia de uso (muchos casi nunca escriben pero todos hablamos, a excepción, evidentemente, de algunas personas impedidas del habla); por eso, las lenguas evolucionan sobre todo en el plano oral y la escritura resulta más conservadora.

* Departamento Teatral – Área Educación de la Voz – Docente de Educación de la Voz I y III – Facultad de Arte – Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires – Tandil – Buenos Aires – rmaidana@arte.unicen.edu.ar

¹ "El lenguaje oral se aprende de los padres. La inicial estructuración del pensamiento y la adquisición del lenguaje se logran mediante la relación que se entabla en los primeros años de vida con la palabra hablada." Reyzábal, M^a Victoria: (1997) La comunicación oral y su didáctica, Edit. La Muralla, Madrid

² Socialmente se acepta que para cantar es necesario aprender canto. El estudio de la voz cantada aparece como una necesidad. En cambio, el estudio de la voz hablada no parece indispensable. (...) Y sin embargo, la palabra es de una utilidad constante; la empleamos en todos los momentos de la existencia, pero jamás nos ocupamos de aprender a hablar correctamente. (...) Entonces, cada cual habla como juzga conveniente, con entonación demasiado elevada o demasiado baja, con voz más o menos fuerte. En síntesis, la mayoría de la gente habla mal, abusa de su órgano vocal y fatiga su voz porque no ha aprendido a servirse de ella." Canuyt, George: (1958) La Voz, Ed. Hachette, Buenos Aires

El ser humano no hereda la capacidad para hablar una lengua determinada en particular, sino que nace con la capacidad necesaria y suficiente para adquirir cualquier idioma, según sea el ámbito en que transcurra principalmente su primera edad, cuando se constituye el lenguaje articulado. En este sentido el lenguaje ha sido definido como un hecho social por ser exterior con relación a las conciencias individuales, en el sentido de que lo adquirimos como algo que ya existe cuando nacemos y porque ejerce una acción coercitiva sobre esas mismas conciencias, de modo que el adquirir una lengua y no otra modela de alguna manera nuestra forma de pensar (Dürkheim, Emile, 1974, 1993)³

Así, el lenguaje oral actúa como un macrosistema que se sirve para su proyección comunicativa de sistemas más primarios: la voz y el habla.

Desde que nace, el bebé utiliza de manera refleja el más primario de estos sistemas —es decir, su propia voz, su propio sonido—, y lo hace en forma de llanto, grito y vocalizaciones para expresar sensaciones de agrado o desagrado: demanda de alimento, calor, cobijo, protección... Más adelante surgen las primeras sílabas que el niño utiliza con carácter inicialmente reflejo hasta que es capaz de emitir sus primeras palabras a las que otorga un claro significado; a partir del momento en que el niño es capaz de establecer la relación palabra-significado, es cuando podemos hablar del verdadero inicio del lenguaje.

Para llevar a cabo su función comunicativa, el lenguaje oral precisa, por tanto, de la voz como vehículo sonoro y del habla como sistema articulatorio que recurre a un código convencionalmente establecido: la lengua propia de una comunidad humana. Desde esta perspectiva, la voz trasluce la vida psíquica y emocional de quien se expresa y en ella subyace una compleja acción de nervios, huesos, cartílagos y músculos, que implica al cuerpo de manera global. Sirve de vehículo para la emisión de las palabras y éstas a su vez lo son para comunicar, intercambiar o compartir nuestras emociones, sentimientos, conceptos, opiniones o juicios de valor. La eficacia de nuestra actividad comunicativa depende en gran medida de la calidad de nuestra voz.

En términos fisiológicos, y de manera muy sintética, participan en la producción de la voz fundamentalmente el **sistema respiratorio**, que nos provee del aire necesario para espirar y hacer posible que la voz, una vez producida por **las cuerdas vocales**, salga al exterior sumamente enriquecida en timbre y sonoridad, gracias al impacto que hará al proyectarse sobre diferentes estructuras óseas (vértebras cervicales, huesos del paladar, cráneo y parte frontal de la cara), que en conjunto actúan como verdaderos **órganos resonadores**.

Todo este proceso el ser humano lo ha incorporado “naturalmente”⁴, y es por ello que se considera a la palabra como un acto tan natural, una cualidad tan difundida, que toda persona normalmente constituida debiera poseerla.

Ahora bien, hasta aquí he tratado sintéticamente de explicar como el ser humano adquiere el lenguaje y cuál es el soporte fisiológico que utilizamos para hablar.

³ Citado por M^a Victoria Reyzábal, 1997.

⁴ Para la mayor parte de la gente la laringe es sólo el órgano productor de la voz que bajo el control del cerebro favorece la comunicación oral humana. Aunque la fonación es la función de la laringe mejor conocida, esta no es la única ni la principal. En efecto la fonación es una función secundaria. Hay multitud de animales que tienen laringe pero no la usan para emitir sonidos. Las funciones vitales de laringe y la razón de su aparición en el desarrollo de nuestra especie son: 1) respiratoria cuando se abre para permitir el paso del aire a los pulmones 2) protección del aparato respiratorio en el momento de la deglución y la última de todas la fonación que tienen en el canto su más alta expresión y que se consigue cuando la laringe vibra al paso del aire produciendo el sonido.

Ahora pasamos a analizar cuáles son las condiciones o que variables se ponen en juego al utilizar la voz en la vida cotidiana para luego, compararlo con el uso de la voz en el teatro.

El uso de la voz en la vida cotidiana

Ya he explicado que el lenguaje humano es la expresión de ideas por medio de sonidos combinados en palabras, y de palabras en oraciones, y que esta combinación se corresponde con una equivalente combinación de pensamientos. Ahora bien, pensemos en una conversación normal entre dos personas. ¿Qué elementos podemos identificar desde lo vocal-sonoro?

Lo primero es la intención comunicativa del uso del lenguaje. Hablan para algo, con un objetivo. A su vez por su forma de hablar podemos identificar en los hablantes sus características:

- 1) Sociales (la profesión u ocupación que define la forma de hablar –sociolecto-);
- 2) Psicológicas (seguro, inseguro, presumido, humilde, etc.) y;
- 3) Etarias (a través de la voz se puede identificar la edad)

Si miramos el aspecto espacial, la mayor parte de las conversaciones en la vida cotidiana tienen lugar en espacios relativamente pequeños y sin un excesivo ruido de fondo. En la conversación no existe la necesidad de una producción de voz elaborada de forma artificial; siempre que sea audible y transmita nuestra intención, cualquier calidad de resonancia servirá. Si la persona con quien estamos conversando tiene una fluidez semejante a la nuestra en el idioma en que hablamos, no tendremos ninguna necesidad particular para definir ampliamente los sonidos del habla. Podemos utilizar palabras incompletas, elisiones, frases no acabadas, y no tendremos problemas, sobre todo si la otra persona puede ver nuestros labios y leer nuestras expresiones y nuestros gestos. Así cada uno hace el uso que mejor le parece de los aspectos melódicos de la voz. Utiliza el tono (agudo o grave), el volumen (alto, medio o bajo) y el ritmo (lento o rápido, con uso de pausa y silencios) de acuerdo a sus características y necesidades.

Tampoco aparece una necesidad de conservación de aire; ya que podemos formar nuestros pensamientos en frases que se acomoden a nuestra respiración.

En síntesis podemos resumir, en la vida cotidiana utilizamos la voz bajo estas condiciones:

o **La comunicación parte de un discurso propio:** cada uno habla desde “uno”, esto quiere decir utiliza las palabras que le son propias –y que organizan su propio discurso- y en general con el tono, volumen y ritmo que le quedan más cómodos. Además como el discurso es propio, la adecuación del aire a ese mensaje también es personal.

o **Hay posibilidades de corrección:** si hay mala dicción – producto de una mala articulación- y algo no se entiende se puede repetir una y mil veces esa palabra o frase hasta hacerse comprender

o **Requiere una utilización con poca exigencia del aparato fonador:** generalmente el uso de la voz al darse en espacios pequeños –una habitación- y con pocos interlocutores a poca distancia no demanda, para hacerse escuchar, demasiado esfuerzo del aparato fonador.

Hasta aquí he desarrollado como el ser humano adquiere su capacidad de comunicación a través del lenguaje oral; fisiológicamente qué involucra la fonación y he identificado sintéticamente que variables se ponen en juego cuando dos personas se comunican a través de este código en la vida cotidiana. Pasemos a analizar ahora qué pasa con el uso de la voz en el hecho teatral.

El uso de la voz en el teatro

A simple vista, cuando miramos el uso que se hace de la voz en la vida cotidiana y en el teatro podría parecer que hay muchas condiciones que se repiten –espacio, intención comunicativa, uso de un código, etc.-, pero a pesar de estos puntos de contactos, considero que hay dos características del hecho teatral que condicionan de manera determinante el uso de la voz: **su condición de hecho artístico y su artificialidad**. Variables interrelacionadas y no menores de atención que debemos tener en cuenta al analizar el fenómeno vocal.

Si acordamos que el hecho teatral es una creación artística que se puede considerar como una obra de arte; que toda obra de arte persigue un fin comunicativo y que para comunicar utiliza un código más de los creados por el hombre: el lenguaje artístico; y que el artista para transmitir sus ideas, sueños, esperanzas o sentimientos expresa imágenes de la realidad física o humana, crea copiando, evocando o re-inventando lo que ve en el mundo cotidiano, el uso que hará el actor-artista de su voz excederá ampliamente el uso cotidiano.

Porque si bien busca la comunicación de un mensaje –como en la vida cotidiana– además debe hacerlo de **una manera artística**. Esto lo llevará a contemplar un sin número de elementos técnicos que en la vida cotidiana no son necesarios tener en cuenta.

Imaginemos una situación de representación donde un actor debe componer un personaje de una obra de W. Shakespeare. Desde lo vocal ¿qué variables se ponen en juego que podemos analizar?

En primer lugar el actor debe “hablar por el autor”, en este caso Shakespeare. Debe incorporar, dar vida y credibilidad a un lenguaje totalmente alejado de “su cotidianeidad”. Esto implica desde lo técnico entrenar su capacidad de aire en función de los parlamentos que deba decir. Ya no es como en la vida cotidiana que el sujeto adapta su aire a “sus propios textos”, a sus palabras. Si el actor no puede administrar correctamente su aire, primero corre el riesgo de “cortar” el texto en cualquier lugar, dándole un sentido distinto al que el autor plantea y en segundo lugar comienza a fatigar sus cuerdas vocales.

Su dicción debe ser perfecta, porque en el teatro no existen las mismas posibilidades de corrección cuando algo no se entiende. El actor no puede repetir su texto una y otra vez hasta que el espectador entienda lo que está diciendo. Esto se debe a que la palabra “dicha” sufre una evanescencia rápida, a diferencia de la palabra escrita que queda en un soporte: el papel.

El volumen debe ser el adecuado a la capacidad de la sala. Debe garantizarse proyectar bien la voz para que lo escuche tanto el espectador que está en la primera fila como el que está en la última. Esto en la vida cotidiana no es necesario, ya que como dijimos anteriormente la comunicación generalmente se da en espacio reducidos y con pocos interlocutores.

A esto debemos sumar la caracterización del personaje. En la vida cotidiana men-

cionamos que utilizamos el tono, volumen y ritmo que nos quedan cómodos. Pero en el teatro uno de los elementos que lo distingue de otras disciplinas artísticas es que el actor “se debe convertir en otro”, debe componer un personaje. Y esta composición involucra el plano psicológico, el físico y vocal. Todos estos planos están íntimamente relacionados y una característica que se defina desde un aspecto condicionará a los otros dos. Por ejemplo si el personaje es desde lo psicológico tímido, esto determinará una composición física y una manera de hablar. Si desde lo físico determinamos que es viejo, tendrá una psicología particular y una forma de hablar determinada. Otras veces la forma de hablar —el ritmo, la entonación— determina como es el personaje desde lo físico y desde lo psíquico. Lo que es claro es que desde lo vocal la composición de personajes implica que el actor deberá exigirle a su aparato fonador entonaciones que no son las cotidianas: voces agudas o graves, carrasposas de viejos, grandes volúmenes y susurro, forma de hablar analfabetas o cultas, etc. Esta necesidad técnica requiere tener un buen entrenamiento físico y un conocimiento cabal de sus posibilidades sonoras para no lesionarse el aparato fonador.

Ahora imaginemos una puesta en escena realista. ¿Qué elementos podemos identificar que condicionen la emisión vocal?

El texto es más cercano que si fuera una tragedia de Shakespeare, pero no por ello el actor se puede dar el lujo que no se le entienda —dicción— o no se le escuche —proyección— ya que el espacio de representación es el mismo: un teatro.

La composición de personajes, con todo lo que implica, también aparece como un elemento común con el ejemplo anterior. La entonación de los textos tal vez pueda aparecer como diferente, ya que el actor debe dar arriba del escenario esa sensación de “cotidianeidad” propia del estilo. Esto determinará un uso de volúmenes, tonos y ritmos más cercanos con lo cotidiano pero no exactamente como en ella. Es decir, al interpretar un papel naturalista, la mayoría de las interrupciones, elisiones e irregularidades del habla normal deberán reproducirse pero sin que los sonidos del habla suenen distorsionados. Para explicar mejor este concepto tomaré un ejemplo propuesto por Michael Mc Callion en su trabajo *El libro de la Voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad*: “Por ejemplo en la vida real, la frase “Un día habló de lo oculto de un hombre” se pronuncia como “un día habló de loculto dun_ombre”. No es deseable que suene como un ejercicio de dicción sobre el escenario ni enunciar cada sonido posible con una claridad exagerada: “un día:bló de lo:culto de un ombre” Si la dicción normal confunde al público, se puede modificarla un poco manteniendo el ritmo del habla normal, y quizá la frase acabe más o menos algo así: “un día:bló de lo:culto de_un_ombre”. Esto se aceptaría como habla normal.” (pág. 177)

Otro elemento que modifica la emisión, y que he pasado por alto hasta el momento, es la emoción. Si consideramos al ser humano desde una concepción holística donde el cuerpo, la mente y la energía están en constante interrelación, cualquier modificación en uno de estos planos incidirá sobre los otros. Así desde esta concepción, generalmente en la vida cotidiana cuando uno se emociona aparecen inmediatamente manifestaciones físicas. El ejemplo más conocido es “el nudo en la garganta” que modifica la emisión.

Esto también le sucede al actor cuando está íntimamente involucrado con su personaje y la situación que debe vivir, el punto es que no puede permitirse el lujo que

la emoción interfiera sobre la emisión del mensaje. Por lo tanto es también un trabajo técnico que el actor debe desarrollar poder lograr intensidad en sus emociones y que éstas no afecten su emisión. Por ejemplo llorar y hablar, estar desesperado y que se entienda todo lo que dice, ir muriendo lentamente y que se escuche y se entienda hasta el último texto, etc.

Por último imaginemos otra propuesta escénica más cercana a una estética postmoderna.

En este caso las exigencias vocales serán otras. De pronto no hay mucho texto para decir o al director no le interesa que ese texto llegue claro y limpio al espectador, pero si le interesa generar continuamente ruptura de sentidos a través de cambios bruscos de volumen, de ritmos, uso de tonos no cotidianos. O propone crear climas sonoros a través de la voz en vez de usar una banda sonora grabada. O le interesa que los personajes se comuniquen a través de sonidos no convencionales mientras generan distintas imágenes corporales. Como vemos hay algunos elementos que condicionan la emisión que han variado y otros no. Tal vez no necesitemos una “pulcritud” en el decir –por que tal vez no haya ningún texto que decir- pero si necesitamos conocer nuestras posibilidades vocales para no “lastimarnos” al generar sonidos y voces extra-cotidianos. También aparece como necesario, al igual que en las otras poéticas, un buen entrenamiento físico para no agotarse durante la representación. La propuesta espacial puede cambiar, y por lo tanto van a variar las características acústicas del espacio de representación. Es decir hay un espacio que contiene la puesta en escena, pero tal vez no sea necesariamente un teatro a la italiana. Y a pesar de que no se esté comunicando un texto, si hay una intención comunicativa que debe ser bien recepcionada por el espectador.

En síntesis podemos resumir, en el hecho teatral utilizamos la voz bajo estas condiciones:

- o **La comunicación parte de un discurso ajeno, el texto del autor:** esto implica muchas veces formas de hablar alejadas de lo cotidiano (teatro en verso, teatro clásico, sainetes y grotescos, etc.)
- o **No hay posibilidades de corrección:** si algo no se entiende -debido a una mala dicción- o algo no se escucha –debido a una deficiente proyección– no se puede volver a repetir la frase
- o **Requiere una utilización con gran exigencia del aparato fonador:**
 - o por un lado, por los artificios propios del teatro: comunicarse con el compañero de escena como si estuviéramos solos pero compartiendo el mensaje con un sin número de espectadores distribuidos en grandes espacios convencionales –teatros- o no convencionales –estacionamientos, la calle, etc.-;
 - o y por otro, por el uso estético-artístico que debemos hacer de la voz: sonidos y voces extra-cotidianas, juegos vocales, composición de personajes con características muy concretas desde lo vocal (viejo con voz carrasposa, personajes que hablan con un tono muy agudo o muy grave, que son gangosos, seseoso, etc.)

CONCLUSIONES

El habla es comunicación. Y esto se da tanto en la vida cotidiana como en el teatro.

Pero en la vida cotidiana no es fundamental poseer una buena administración del aire, ya que el emisor va acomodando las frases al requerimiento comunicacional. La palabra hablada tiene mayor evanescencia que la palabra escrita. Esto implica que si en la vida cotidiana algo del mensaje no se entiende, se soluciona con la posibilidad de repetición. En el teatro esto está vedado. Por eso generalmente en nuestras clases decimos “palabra dicha, es palabra perdida” ¿Qué queremos decir con esto? Si nos equivocamos, si no articulamos bien, si no la dijimos con la entonación adecuada, si no se escuchó, no puedo volver atrás y repetirla, por eso “es palabra perdida”, porque hay una sola oportunidad de emisión.

Si no se entiende se pierde una parte de la información. Esto requiere por lo tanto de un entrenamiento técnico –una buena articulación de los fonemas para lograr una buena dicción- que la vida cotidiana no exige.

En la vida cotidiana los interlocutores se dan en pequeñas cantidades y en espacios reducidos. La posibilidad de comunicación es más fácil. En el teatro es todo lo contrario y por lo tanto este aspecto requiere también de un entrenamiento técnico, tener claro el espacio de trabajo y hacia donde emito.

El teatro es una manifestación artística. Si aceptamos que el arte está para mostrar otro mundo distinto al cotidiano, este sólo hecho pone sobre la espalda del actor toda la responsabilidad de lograr “un mundo sonoro bello de oír”. Ya sea emitiendo un texto, generando sonidos, o componiendo voces extra-cotidianas el uso que se debe hacer de la voz debe contener ese condimento artístico que en la vida cotidiana no es tan importante. Y si una parte importante de la puesta en escena pasa por la propuesta textual, al actor le cabe la responsabilidad de que se le escuche y se le entienda y que la entonación sea la adecuada. Para esto es necesario que entrene e indague las mil y una posibilidades de decir un parlamento, para encontrar los matices que cada texto propone⁵.

¿Y que pasa con la voz y la emoción? Generalmente en la vida cotidiana una emoción fuerte “quiebra” la voz. Pero el disertante puede recomponerse y seguir con su discurso repitiendo la frase. En el teatro, que es puro artificio, el actor debe emocionarse, ser verosímil en esa emoción y a pesar de eso no permitir que se le cierre la garganta ya que se le debe seguir escuchando y entendiendo.

¿Y con el susurro y el cuchicheo? En la vida cotidiana cuando susurramos algo en oído de una persona el objetivo que perseguimos es que me escuche mi interlocutor, pero no el resto de las personas de los alrededores. En el teatro se debe lograr la misma impresión, el mismo artificio de “te digo un secreto” pero compartido por todo el público, incluso los de la última fila. Esto, nuevamente requiere entrenamiento. El actor debe poder reconocer las capacidades acústicas del lugar de representación, “testear” cual es el volumen más bajo que puede utilizar en ese lugar y tener una imagen clara del espacio para proyectar la voz en todas direcciones.

¿Y qué podemos decir de la voz y las exigencias de la caracterización? A veces la caracterización requiere utilizar tonos, volúmenes y ritmos distintos a los que utilizamos en la vida cotidiana. Otras veces se deben componer “caracteres” o “biotipos” que utilizan una particular manera de articulación de los fonemas como sucede por ejemplo en el sainete: hablar en lunfardo, como un turco, gallego o alemán, etc. O

⁵ Como ejemplo de indagación minuciosa de las formas de “entonar” un texto, recomendamos al lector, entre otros materiales: Capítulo 7 – Dicción y Canto del libro La construcción del personaje del maestro Constantin Stanislavski. O el trabajo propuesto por Hedy Crilla en su libro La palabra en acción.

llevar adelante personajes de poéticas tan diversas como teatro griego, en verso, isabelino, siglo de oro español, Commedia dell'arte, etc. O sino se deben componer personajes de poéticas más vanguardistas que por ejemplo se comunican a través de sonidos extra-cotidianos, que utilizan tonos y volúmenes que demandan gran exigencia del actor.

En la introducción de este trabajo señalé que buscaba dar algunos fundamentos sobre la necesidad de entrenamiento vocal. Creo que este es un modesto aporte para que el teatrista⁶ reflexione sobre la importancia que tiene la voz como instrumento de expresión del actor.

Generalmente, en nuestro ámbito, al momento de poner en escena una obra, el trabajo sobre el aspecto vocal queda relegado a un segundo plano. Prima la búsqueda de la organicidad, el tránsito por el conflicto, la búsqueda de las relaciones entre los personajes, el espacio, la escenografía, iluminación y sonido. Se descuenta que la entonación será resultado de la indagación corporal y que el actor ya posee una buena dicción y proyección. Y esto no siempre es así. Intento a partir de este trabajo poner el trabajo vocal en el mismo nivel de importancia que cualquiera de los otros aspectos que recién mencioné. ¿Por qué no comenzar una búsqueda de personaje a partir de su forma de hablar? ¿Por qué no probar distintas maneras de decir una frase y no suponer que la única manera de hacerlo es la que resulta del tránsito por la situación? ¿Por qué no indagar posibilidades de resonancia que ayuden a la caracterización del personaje en vez de quedarnos con lo primero que aparece al momento de la composición?

En este sentido y como cierre comparto las palabras de Uta Hagen cuando en su libro "El arte de Actuar" expresa "Todo actor que desee llamarse artista, que quiera que su trabajo sea verdaderamente una obra de arte, ha de empezar por convenirse de que es un error creer que actuar es instintivo, que no se puede aprender a actuar. En el arte, el proceso de aprendizaje nunca termina y las posibilidades de crecimiento son ilimitadas" (pág. 11) Y yo agrego, por eso el entrenamiento se hace indispensable.

1 Como ejemplo de indagación minuciosa de las formas de "entonar" un texto, recomendamos al lector, entre otros materiales: *Capítulo 7 – Dicción y Canto* del libro *La construcción del personaje* del maestro Constantin Stanislavski. O el trabajo propuesto por Hedy Crilla en su libro *La palabra en acción*.

2 "Entendiendo el término teatrista como abarcativo de la actividad teatral, un teatrista es un hacedor del teatro, un **actor-director** capaz de generar sus propias propuestas, un **director-actor** capaz de conducir un grupo y autogestionar y defender su propio trabajo con una sólida formación, un **actor-director-investigador** capaz de solventar las necesidades que conlleva toda búsqueda artística" Ferrari, Daniela: (febrero 2003) *Cuadernillo Curso Introductorio – Año 4 – Nº 4*, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Bs. As.

⁶ "Entendiendo el término teatrista como abarcativo de la actividad teatral, un teatrista es un hacedor del teatro, un **actor-director** capaz de generar sus propias propuestas, un **director-actor** capaz de conducir un grupo y autogestionar y defender su propio trabajo con una sólida formación, un **actor-director-investigador** capaz de solventar las necesidades que conlleva toda búsqueda artística" Ferrari, Daniela: (febrero 2003) *Cuadernillo Curso Introductorio – Año 4 – Nº 4*, Facultad de Arte, UNCPBA, Tandil, Bs. As.



Bibliografía:

A.A.V.V.: (2003) *Cuadernillo Curso Introductorio – Año 4 – Nº 4*, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Canuyt, George: (1958) *La Voz*, Buenos Aires, Ed. Hachette.

Crilla, Hedy: (1998) *La palabra en acción*. Transcripción, comentarios y desarrollo de Cora Roca, Bs. As. Instituto Nacional del Teatro

Hagen, Uta y Frankel, Haskel: (1990) *El arte de actuar. La técnica de Uta Hagen*, México, Arbol Editorial.

Mc Callion, Michael. (1998) *El libro de la voz. Un método para preservar la voz y dotarla de la máxima expresividad*, Barcelona, Urano.

Reyzábal, M^a Victoria: (1997) *La comunicación oral y su didáctica*, Madrid, Ed. La Muralla S.A.

Stanislavski, Constantin: (1999) *La Construcción del personaje*, Colección Cine y Comunicación, Madrid, Alianza Editorial, Primera Edición en "Área de conocimiento: libro práctico y aficiones"

Valiente, Mario: *Clases teóricas en la cátedra Educación de la Voz III*

Historia de las estructuras teatrales 1

Entretanto las grandes urbes, de Rafael Spregelburd (1995).



Grupo: Los pecadores de Arramés.

Dirección: Jacinto Mastropierro.

Reperto:

El Mayor: Sebastián Irigaray.

Milja su Mujer: Eugenia Piotti.

Milja su Hija: Salomé Gómez Quiroga.

Mara Miccio: Marita Vallazza.

Sonido y música en vivo: Andrés Arouxet.

Iluminación: Matías de Luca.

Diseño gráfico: El anartista.

Estrenada el 20 de noviembre de 2015 en el marco del 10° Ciclo Carne Fresca, desarrollado por la cátedra de Práctica Integrada III en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte.

Análisis del texto dramático

Acción

1. ¿Qué programas conducen la acción de los personajes?
2. ¿Qué contraprogramas se les oponen?
3. ¿Qué estrategias usan los personajes para superarlos? ¿Cómo se resuelven los conflictos?

Pasión

4. ¿Cómo es la identidad afectiva de los personajes? ¿Cuál es su recorrido pasional? ¿Qué conflictos interiores tienen?
5. ¿Cómo es su expresión somática y su ritmo corporal?
6. ¿Qué códigos figurativos aparecen en la obra?

Cognición

7. ¿Qué temas trata *Entretanto las grandes urbes*?
8. ¿Cuál es la perspectiva ideológica de Spregelburd en este texto?
9. ¿Qué significados agregó el director?

Mariana Gardey.

Historia de las estructuras teatrales 1

Rafael Spregelburd: el grado cero de la utopía

Por Jorge Dubatti.

Uno de los creadores responsables de la renovación del teatro argentino en postdictadura es Rafael Spregelburd, quien ha concretado una producción dramática amplia -unos cincuenta títulos- y multipremiada, cuya escritura revela el manejo de diversos saberes teatrales. Spregelburd es un "teatrista", un artista vinculado a diferentes roles de la actividad escénica, a la par actor, dramaturgo, director, traductor, teórico. Llega a la escritura dramática muy joven, hacia 1990, impulsado por su deseo de ser actor, y comienza a escribir para actuar. Más tarde, hacia 1995, descubrirá que escribe para dirigirse.

La textura literaria de sus obras se manifiesta atravesada por ese carácter múltiple: Spregelburd escribe como dramaturgo (en el sentido tradicional de "escritor de gabinete"), pero también como director, como actor, incluso como traductor. De esta manera los textos que elabora a priori (antes e independientemente) de la poesía en escena, luego son sometidos por él mismo a procesos de reescritura en el espacio, desde el cuerpo de los actores seleccionados y la intensidad que entablan en sus vínculos escénicos. Integra actualmente la compañía El Patrón Vázquez (creada hacia 1994 junto con Andrea Garrote).

El mismo Spregelburd ha teorizado sobre los principales procedimientos que, a su juicio, animan su teatro: la huida del símbolo, la imaginación técnica, la multiplicación de sentido, el atentado lingüístico como atentado al paradigma causa-efecto, la fuga del lenguaje, la desolemnización del objeto, el procedimiento reflectafórico, la discusión del teatro como producción burguesa.

Pero no toda su producción tiene el mismo registro. Iniciada en 1990, su obra ha devenido de una dramaturgia metalingüística (muy al estilo "posmoderno") a la indagación de la sintaxis de lo real y la mirada crítico-satírica sobre la realidad social argentina y global. En una temprana entrevista publicada en *Clarín* el 17 de noviembre de 1995, Spregelburd (entonces de 25 años) contesta a las siguientes consignas:

Lema: Cuestionar la tradición. Los jóvenes no tenemos la culpa de que el típico teatro argentino, costumbrista, alegórico y prestigioso, agonice mientras el público se acostumbra a participar con su aburrimiento. *El principio del placer:* ¿Quién dijo que ir al teatro es placentero? El teatro es conflicto y contradicción, no debería ser tranquilizador como la televisión. *El principio de realidad:* El mejor teatro es el que se refiere a la realidad en general y no a la actualidad periodística en particular.

En esta primera línea de su teatro, que hace estallar el concepto naturalizado de realidad social-material (y con él el teatro argentino realista) por la vía indagatoria del lenguaje, se integran sus obras *Destino de dos cosas o de tres* (1990), *Cucha de almas* (1992), *Remanente de invierno* (1992), *Estafeta* (1993), *Moratoria* (1993), *La tiniebla* (1993), *Dos personas diferentes dicen hace buen tiempo* (1994, versión libre de textos de Raymond Carver, en colaboración con Andrea Garrote), *Canciones alegres de niños de la patria* (1995), *Entretanto las grandes urbes* (1995), *Varios pares de pies sobre piso de mármol* (1996, versión de textos de Harold Pinter, con Gabriela Izcovich y Julia Catalá), *Raspando la cruz* (1996), *Cuadro de asfixia* (1996). Spregelburd investiga aquí en la deconstrucción o el desmontaje de estructuras lingüísticas, campo de análisis que de alguna manera nunca abandonará.

Sin embargo, hacia mediados de los 90, irá acentuando en su teatro la percepción de otra realidad, no lingüística, que acaso podríamos llamar la “realidad de lo real” -retomando sus propias palabras- o realidad metafísica, cuya concretización más evidente puede hallarse en la estructura mayor que reúne las siete piezas de su monumental *Heptalogía de Hieronymus Bosch*: *La inapetencia* (I, 1996), *La extravagancia* (II, 1997), *La modestia* (III, 1999), *La estupidez* (IV, 2001), *El pánico* (V, 2002), *La paranoia* (VI, 2007), y *La terquedad* (VII, estrenada en Alemania en 2008, todavía no escenificada en la Argentina). Spregelburd comienza a perseguir no ya la deconstrucción de lenguajes sino la sintaxis de lo real, es decir, las grandes matrices abstractas que constituyen la base, el principio de esa realidad “real”, en oposición a una realidad humana hecha de lenguaje. Siguiendo a Eduardo del Estal, Spregelburd afirma que “el lenguaje no es lo que se dice del mundo, más bien es al revés: lo real es la resistencia de las cosas a lo que se dice de ellas. Es inevitable y escalofriante imaginar esa corrida activa de las cosas, esa militancia empedernida por fugarse del lenguaje en la contratapa que firma del libro de Del Estal *La ilusión óptica* (Buenos Aires, Puma, 1999). Ya no se trata de elaborar metalenguajes sino de escenificar la “fuga” de lo real otro entre las redes del lenguaje.

En los últimos años Spregelburd ha ido ahondando en una tercera orientación de su teatro: la sociopolítica, con un profundo impacto cómico, satírico y polémico. Nos referimos a sus obras *Un momento argentino* (2001), *Bizarra. Una saga argentina* (2003, pieza ciclópica en diez “capítulos”), *Bloqueo* (2007), *Acassuso* (2007-2009), éxito de público sobre un tema conmovedor: la degradación de la escuela pública argentina enfocada desde la sala de profesores. La siguen *Lúcido* (2007), *Buenos Aires* (2009), *Todo* (2010), *Apátrida* (2010) y *Spam* (2013).

La edición de *Bizarra* (2008) permite calibrar esta modalidad spregelburdiana. Son quinientas páginas las que el lector atraviesa al leer la que tal vez sea una de las obras de teatro más largas del mundo. En *Bizarra*, que retoma la poética de la telenovela en diez entregas teatrales semanales, no se salva nada ni nadie, no hay personaje positivo ni moraleja bienpensante. Como *Acassuso*, *Bizarra* arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, degradado, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a nuestra Argentina. Demolidos por la crítica todos los discursos, el espectador llega a través de la risa (mucho risa) a un sentimiento de carencia y de sustitución -porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente- y es invitado a imaginar el otro país que desearía, debería, podría tener.

En este, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de la distopía o utopía negativa, que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro del grado cero de la utopía, a partir del que empezar a imaginar otra vez: Spregelburd no dice cómo debemos pensar, solo invita a pensar nuevamente porque es indispensable. La operación política y poética puede orientarse así: demolición, sustitución y vacancia, llamado por efecto de carencia o ausencia a imaginar o concebir la utopía de un país otro, de un mundo mejor. Como en *Acassuso*: si esto es lo que ha llegado a ser la escuela pública argentina y no nos gusta, entonces pensemos qué y cómo debería ser. *Bizarra* posee además un rasgo notable: su escritura está amasada en la teatralidad, por lo que reafirma la conquista para la literatura argentina de un territorio nuevo y singular, no el de la “literatura dramática” o literatura escrita para el teatro, sino el del teatro en sí mismo -convivio efímero y eterno, cuerpos en acción, gramática del espacio e intensidad musical de los acontecimientos de escena- transformado en una nueva y extraña literatura.

En su vertiente política, el teatro de Spregelburd incorpora un nuevo capítulo a la historia del teatro de izquierda en la Argentina. No un teatro izquierdista de partido, sino de radical cuestionamiento crítico y fundación de un nuevo horizonte utópico.

(en Dubatti Jorge, 2012, *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos- Fundación OSDE).

ENTRETANTO LAS GRANDES URBES

Drama en cuatro actos y diecinueve cuadros

de Rafael Spregelburd

PERSONAJES

El mayor
Milja, su mujer
Milja, su hija
Mara Miccio.

La pieza recibió por concurso la adjudicación de la Beca a la Producción Artística (rubro Letras y Pensamiento) del Fondo Nacional de las Artes (1994). Tercer Premio Nacional de Dramaturgia (2000). Estrenada en junio de 1997 en la Sala Ana Itelman, de Buenos Aires. Reposición en marzo de 1998 en la sala Callejón de los Deseos.

PRIMERA FIGURA

1. BARBARA
2. CELARENT
3. DARI
4. FERIO

SEGUNDA FIGURA

5. BAROCO
6. CAMESTRES
7. CESARE
8. FESTINO

TERCERA FIGURA

9. BOCARDO
10. DARAPTI
11. DATISI
12. DISAMIS
13. FELAPTON
14. FERISON

CUARTA FIGURA

15. BAMALIP
16. CAMENES
17. DIMATIS
18. FESAPO
19. FRESISON

Modo de empleo

La *verdad* es reordenada en cada versión. Así como un silogismo de la primera figura debe “reordenarse” para ser expresado en la segunda, del mismo modo las versiones de los personajes acerca del suceso se transforman al pasar de una figura a otra.

La Primera Figura corresponde a la mirada de MILJA, SU MUJER. La Segunda Figura corresponde a EL MAYOR. La Tercera Figura corresponde a MILJA, SU HIJA. Y la Cuarta Figura corresponde a MARA MICCIO.

Podríamos concebir el relato como la secuencia de cuatro unidades narrativas, llamadas respectivamente B, C, D y F. La inicial del nombre del silogismo permite comprender a qué escena de otras figuras corresponde una escena de la Primera Figura. Es decir que el suceso C -por ejemplo- es contado por CELARENT en la Primera, por CAMESTRES y CESARE en la Segunda, no aparece en la Tercera, y es CAMENES en la Cuarta. Así también se puede rastrear la situación B, la D y la F en todas las figuras. De manera muy esquemática, podríamos convenir en que el “suceso” B corresponde al Censo; el C, al Hurto; el D, a la Visita; y el F, a la Tormenta.

El “argumento” se construye sobre esta estructuración matemática. Y el “tema”, también. La verdad y la validez siguen caminos distintos.

PRIMERA FIGURA

ESCENA 1

BARBARA

La luz tenue, enrojecida, de un atardecer de pueblo. MILJA, SU MUJER con los brazos abiertos y los ojos en blanco, predica enfebrecida. EL MAYOR, su marido, sostiene Los Papeles entre sus manazas, y -con la cabeza baja- recita su texto en una letanía. MILJA, SU HIJA marca el ritmo haciendo sonar una pandereta y grita con fervor cuando le toca el turno de decir su frase.

MILJA, SU MUJER: Que no había nada, puta que no había nada. Hasta que la llegada de Amancio fecundó la tierra.

EL MAYOR: Lleva su sangre. ***(Repite en cada pausa de MILJA, SU MUJER.)***

MILJA, SU HIJA: ¡Él vive en mí! ***(Repite en cada pausa de MILJA, SU MUJER.)***

MILJA, SU MUJER: Concibió a Has Dussis, que conoció a Leila. De su unión vio la luz Gorniz, que conoció a Mariela Sánchez, que concibió a Jurris, que luego conoció a Imna, quien sería su mujer hasta la caída de las murallas circulares del desierto. Concibieron a Yiya, que no conoció varón, ni hembra, ni animal, ni luz divina y dio sin embargo a luz al abuelo de Josía, el sabio Basdemisto. He allí el enorme misterio que es nuestro origen.

MILJA, SU HIJA: ¡Él vive en mí! ***(Cae desvanecida. EL MAYOR levanta la cabeza y la mira. MILJA, SU MUJER se da vuelta y la mira.)***

EL MAYOR: ***(Deja una tarimita en el suelo desértico y talcoso. MILJA, SU MUJER se sienta sobre una gran valija).*** Este es el lugar. ***(MILJA, SU MUJER, niega en silencio.)*** Y habló Dios en diecinueve lenguas, todas ellas eran válidas y hablaban con verdad. Pero hablaron los demonios en cuarenta y cinco lenguas falaces, y así sumaron sesenta y cuatro. Cuando Josía pisó por primera vez la tierra del temible Bretón, lo primero que sintió fue la voz parrillera del desierto que le decía: “nada”, “nada”. Escuchó esas voces múltiples como naranjas: “soslayo”,

“apenas”, “Josía”. Sí, su propio nombre le narró el desierto. El milagro de la Sagrada Ostra se repetía, así, ante sus oídos. Y era una lengua de Dios, y lo que se desprendía de ella era válido.

MILJA, SU MUJER: *(A MILJA, SU HIJA, pero procurando que EL MAYOR la oiga.)* Tu padre había prometido que íbamos a llegar hasta General Pico.

EL MAYOR: Sin embargo, he dicho que esta es la tierra. Aquí nos quedamos.

MILJA, SU MUJER: En Pico habrías podido ir al Nacional... como las otras chicas.

MILJA, SU HIJA: Papá... ¿por qué?

EL MAYOR: Mi amor... Las señales que Ramiro negó se volvieron tres veces contra él, su progenie y sus animales domésticos. Todo esto en la tierra de Fisué.

MILJA, SU HIJA: ¿Y la tierra de Fisué... se parecía a esta?

EL MAYOR: Claro. Era idéntica.

MILJA, SU MUJER: ¿Te acordás de la lámina entre el pasaje de la Caída de los Azulejos y la Compra de la Rueda de la Mujer de Josué?

MILJA, SU HIJA: Sí, pero no se parece a esto. Tiene más rojo.

MILJA, SU MUJER: Es una lámina completamente roja, con el suelo tupido de plantas.

MILJA, SU HIJA: Crecen por todas partes las raíces venenosas de la lausana.

EL MAYOR: Lo que ustedes llaman rojo es verde para todos los demás, y es verde para mí, y lo era también para Josía.

MILJA, SU MUJER: Esa es una lámina de la tierra de Fisué. Tu padre miente.

EL MAYOR: En primavera. En otoño se ve igual que este lugar. Y se llena de pájaros, como voces femeninas. El trino del comecuerpos es el más afilado y dulce de...

MILJA, SU MUJER: ¡Si llegáramos a General Pico podría atenderse con un médico! *(EL MAYOR la abofetea.)*

EL MAYOR: ¡He dicho que será aquí! Es necesario que crean en mí. Yo... yo he visto la señal... grandiosa. *(A su hija.)* Milja, ¿ves esa planta de un verde intenso?

MILJA, SU HIJA: ¿Esa roja? *(Entusiasmada.)* ¿Es... es la lausana?

EL MAYOR: Crece por todas partes. Habrá que cuidarse de sus raíces venenosas. Ya lo ven, es aquí.

MILJA, SU HIJA: *(Se agacha a besar la tierra.)* Todos los que aquella noche comieron de la raíz de la lausana fueron recibidos en su gloria. Todos los que aquella noche murieron habían comido de la raíz de la lausana.

EL MAYOR: *(Se agacha a besar la tierra.)* De lo cual se sigue, afirmativa y universalmente...

MILJA, SU HIJA: ...Que todos los que fueron recibidos en su gloria habían muerto esa misma noche.

EL MAYOR: *(A MILJA, SU MUJER.)* Arrodilláte. *(Ella duda.)* Arrodilláte. Hemos llegado. Después de tanto tiempo. Por fin. *(Ella obedece.)*

MARA MICCIO: Así los encontré por primera vez. Yo estaba censando y me habían tocado setenta manzanas de desierto. Ni siquiera me iba a molestar en venir a ver. Pero en El Rápido de La Pampa me dijeron que el chofer había bajado a una familia en el medio de la ruta. Eran ellos. Hola.

EL MAYOR: *(Levantándose.)* ¿Quién es usted?

MARA MICCIO: Soy Mara Miccio, maestra en Ingeniero Luigi. Encantada. Hoy es el día del censo.

EL MAYOR: Ah, claro. Es un placer. Ella es Milja, mi hija. Y mi mujer.
MARA MICCIO: ¿Van para el pueblo?
EL MAYOR: No. Nos quedamos acá.
MARA MICCIO: Entonces están dentro de mis setenta manzanas. ¿No les molesta si les tomo algunos datos?
EL MAYOR: No, por supuesto.
MARA MICCIO: ¿Familia integrada por...?
EL MAYOR: Solo los tres.
MARA MICCIO: Muy bien. ¿Sus apellidos?
EL MAYOR: Todos los descendientes de Amancio llevamos su apellido.
MARA MICCIO: ¿Apellido de soltera?
MILJA, SU MUJER: Amancio... todos.
MARA MICCIO: ¿Nombre?
MILJA, SU MUJER: Milja.
MARA MICCIO: ¿Y su hija?
MILJA, SU HIJA: Milja.
MARA MICCIO: ¿También?
MILJA, SU MUJER: Fue una señal. Las dos nacimos con la enfermedad de Dalton. Eso dijeron mis médicos. Y los de ella.
MARA MICCIO: ¿No tendrás un segundo nombre, una inicial?
MILJA, SU HIJA: *(Niega con la cabeza. Inventa.)* "F".
MARA MICCIO: ¿Cómo figurás en el documento? *(Nadie responde.)*
EL MAYOR: *(Esgrimiendo Los Papeles.)* Estos son nuestros documentos. Dios sabe de nosotros.
MARA MICCIO: Pero yo tengo casilleros que no pueden quedar vacíos.
EL MAYOR: Ponga cualquier cosa, entonces.
MARA MICCIO: Si nadie se entera, ¿no?... ¿Cuánto tiempo van a quedarse... acá, en el desierto, digo?
MILJA, SU MUJER: *(Firme, indicando a MILJA, SU HIJA.)* Hasta que nazca, por lo menos.
MARA MICCIO: Si es antes de agosto tengo que registrarlo, también. ¿Tiene padre?
(Silencio.)

Apagón.

ESCENA 2 CELARENT

OFF DE MILJA, SU MUJER: *(En la oscuridad.)* **CELARENT:** Ningún lugar está libre de pecado. Todo hombre tiene necesidad de asentarse en algún lugar. De lo que se deduce negativamente por la premisa más débil que ningún hombre está libre de pecado. *(Luz. Han armado la carpa en medio del desierto. MILJA, SU MUJER está arrodillada en el centro. EL MAYOR la sostiene violentamente por el cuello, mientras que con la otra mano intenta hacerle abrir el puño en el que esconde algo. MILJA, SU HIJA observa desde la carpa. Entristecida, se acaricia el vientre.)*
EL MAYOR: ¡Soltá! *(MILJA, SU MUJER está absorta, endurecida, con la mirada petrificada.)* ¡Soltá! Cuando Josía descubrió a su propio hijo perdido por el fulgor del hurto negó conocerlo durante siete años con siete noches. Y la moneda robada por su hijo se volvió mala, y fue re-

chazada por todos, dejándolo sumido en el desprecio. ¿Qué tengo que hacer yo, entonces, cuando la que roba es mi mujer y no mi hija? Tu hija no habrá sentido necesidad de robar.

MILJA, SU MUJER: ¡Soltá eso!

EL MAYOR: No. **(EL MAYOR la golpea salvajemente en la nuca con una pala. MILJA, SU MUJER cae sin abrir el puño.)**

MILJA, SU HIJA: ¡Papá! Ella no sabe lo que hace.

EL MAYOR: Muy bien. El puño cerrado bien contiene a la presa que se deja llevar. Pero vas a ir caminando hasta Ingeniero Luigi, y se lo vas a devolver. Lo voy a devolver, sí. **(Pausa.)**

MILJA, SU MUJER: **(Más tranquilo.)** Dejáme ver qué era.

EL MAYOR: No.

MILJA, SU MUJER: Ahora ya no hay por qué insistir. Lo vas a devolver a su dueña. Quiero ver qué era.

MILJA, SU HIJA: No. Eso no.

MILJA, SU MUJER: Papá, está en Los Papeles que cuando el padre de Josía quiso ver los rebaños secretos de Ramiro, su propio pariente, el sabio Aabdencio, prefirió arrancarle los ojos.

EL MAYOR: Milja, preciosa, ningún mortal puede tener la sabiduría de Aabdencio el que fue capaz de distinguir entre el bien y el mal. **(A su mujer, suavemente.)** Milja, está demostrado en Los Papeles que ningún hombre está libre de pecado, pero vas a prometerme no robar nunca más.

MILJA, SU MUJER: **(Lo abraza, sollozante.)** Lo prometo, lo juro, y te bendigo. Yo no sé lo que me pasa...

EL MAYOR: No hables más. Sé como el silencio constante detrás de las murallas que construyó Ramiro. Dejáme ver qué era.

MILJA, SU MUJER: No. **(EL MAYOR vuelve a empujarla al suelo y trata otra vez de golpearla con un hatajo de leños. MILJA, SU HIJA salta sobre él y lo detiene. MILJA, SU MUJER se levanta y camina hacia la pampa. Los otros dos entran a la carpa. MILJA, SU MUJER predica con un pandero –sola– en mitad del desierto, subida a los dos escalones de la tarimita. Su voz lucha con el Pampero.)** Yo era pobre, y tenía por anillo la desesperación. Pero Leila también fue miserable toda su vida, por lo que Su Gloria se muestra infinita tanto para con sus almas escogidas como para con la última de las mortales. Véase cómo gozo de mi pobreza, porque Su reino no promete nada y lo pide todo a cambio.

He predicado sola en esta pampa tanto tiempo como llevó a Ramiro la visión de las señales. Esto es, noche y media. Vuelvo de Ingeniero Luigi, habiendo devuelto lo que robé. Es a través de mi castigo que se pagarán las deudas. **(Sube la luz en el resto de la escena. EL MAYOR y MILJA, SU HIJA reciben a MILJA, SU MUJER con la mirada.)** No tomé nada en dos días. Mara Miccio, la maestra de Ingeniero Luigi, me convidó una Fanta. Fue todo lo que bebí.

EL MAYOR: Estás hermosa, redimido el pecado por la penitencia.

MILJA, SU MUJER: Digo que tengo sed. **(MILJA, SU HIJA le da una cantimplora en silencio. Su madre, antes de beber:)** Y vertió Vanlon su sangre en el co-

pón, y fue mejor, y su tierra parió los cereales dorados del Señor.
(Bebe ávidamente.)

EL MAYOR y MILJA, SU HIJA: Así fue.

MILJA, SU MUJER: Lo devolví sin que se diera cuenta, y sin que hubiera siquiera notado su falta. Si quieren saberlo, era un crucifijo lo que le robé a la maestra.

EL MAYOR: ¿Un crucifijo? La fe de los hombres es algo extraño pero persistente. Algo que no escucha razones. No se puede dudar de lo que es evidente. He allí la diferencia entre la fe y la razón.

MILJA, SU MUJER: Eso pensé. Pero después vi los colores del desierto... y dudé. Eso que yo llamo rojo otros lo llaman amarillo, o verde, no sé, nunca me acuerdo. ¿De qué color creen ustedes que es esto? **(Saca una medallita de oro.)**

MILJA, SU HIJA: Es azul.

MILJA, SU MUJER: Eso pensé. **(EL MAYOR arrebató la cadenita y la balancea delante de MILJA, SU MUJER. La mira inquisitivamente)** ¿Supo acaso la mujer de Ramiro por qué se secó el cereal?

EL MAYOR: No me obligues a preguntar.

MILJA, SU MUJER: No sé cómo llegó hasta acá. **(EL MAYOR le da vuelta la cara de un bife.)** ¿Lo sabemos todo, acaso? ¿Sabemos de qué padre será nuestro nieto? **(EL MAYOR vuelve a golpearla.)**

MILJA, SU HIJA: A lo mejor se la regaló.

EL MAYOR: **(Lee la medallita.)** Mara Miccio, M.P. 4068.

MILJA, SU HIJA: ¿Te la regaló la maestra de Ingeniero Luigi, mamá?

EL MAYOR: ¡Entonces estuviste hablando con ella!

MILJA, SU MUJER: Hija, hijita. Nada es tan sencillo. No me muestres paciencia, que es una virtud en los mayores pero un vicio orgulloso en los jóvenes.

EL MAYOR: Se la robaste. Vas a sentirte plena cuando confieses.

MILJA, SU MUJER: Eso era antes. **(Observa a su hija.)** Ahora ni siquiera encuentro sosiego en la confesión.

MILJA, SU HIJA: Ya lo dije. Hay misterios que solo explica la obstinación de la lógica.

EL MAYOR: **(A su mujer.)** Estamos escuchando.

MILJA, SU MUJER: Le pedí algo fresco. Mientras me traía la Fanta abrí un cajón de la cómoda, para devolver la cruz. Ahí estaba la medallita.

EL MAYOR: Tan simple.

MILJA, SU MUJER: Pero fue así. No siento culpa. Al menos, no por eso.

EL MAYOR: **(Dándole la medallita.)** Ya sabés lo que tenés que hacer.

Apagón.

ESCENA 3

DARII

MILJA, SU MUJER está en casa de MARA MICCIO. Otra Fanta sobre la mesa. MILJA, SU MUJER tiene su pandero sobre las faldas, y a veces lo golpea acompañando su relato. MARA MICCIO escucha. Una mezcla de impresión y caridad ha hecho que se conmueva ante el aspecto penitente de MILJA, y la ha invitado a tomar algo y sentarse en su casa.

MILJA, SU MUJER: Y fue en la fiesta de Imna la de Arramés, en la que Su voz se dejó oír a través de una ostra. Todos dejaron de bailar la Cascarria ante la señal

evidente de Su gracia, y quedaron los hombres a la derecha de la mesa y las mujeres a su izquierda, ya que, como se sabe, esa es la distribución de las parejas en la Cascarria. Y habló entonces con voz estridente la ostra, y dijo: “¿Quién de todos ustedes es más sabio que Arramés?” **(Bebe un sorbo de Fanta.)** Y como nadie contestara, prosiguió la ostra: “Veo que nadie osa nivelar para arriba, por tanto he de considerar que el más sabio es el primero de la lista de vuestros invitados. Acércate a mí, Aabdencio.” Y el primero de la lista se acercó a la ostra, y lo que escuchó fue lo que sigue: “Todos los varones libres de pecado entre las familias de Arramés fecundarán el vientre de Yiya, por cuanto así lo he decidido. Sé que un pecador está oculto entre los varones no pecadores de Arramés. ¿Cuál es tu conclusión, Aabdencio?”. Y este le dijo: “Si todo varón incólume fecundará a Yiya, y algún pecador está entre ellos; luego, DARI: Algún pecador fecundará a Yiya, la de los bellos pies para la danza”. “Has entendido, Aabdencio”, siguió la ostra, “pero antes de apagar mi voz te dejaré esta pregunta: cuando dices que algún pecador fecundará a Yiya, ¿quieres decir que solo será alguno de ellos quien la fecunde, o estás induciendo positivamente que todos los demás la inseminarán también sin medida? ¡Ojalá sean tus pies, pequeña Yiya, tan ligeros para correr como lo son para la danza!”. Todos quedaron en silencio esperando la respuesta definitiva. La ostra, con sencillez, eructó dos veces, y nunca más volvió a pronunciar palabra.

MARA MICCIO: Es una historia muy triste. Pobre Yiya, no saber cuál fue el padre de su hijo, y aun así saber que era el único que no la merecía.

MILJA, SU MUJER: Se pueden extraer muchas conclusiones del pasaje. Es el misterio original, y todo proviene de ahí. Vas a encontrar todo esto en Los Papeles. Yo no los voy a necesitar más. Te los dejo.

MARA MICCIO: Gracias.

MILJA, SU MUJER: Mara Miccio, sos muy buena conmigo. Nos han echado de muchos lugares a patadas. La gente tiene miedo de las prédicas que no prometen utilidades inmediatas, la gente no quiere distinguir entre las lenguas de Dios y las lenguas inválidas de los demonios. Yo no quiero molestarte más. **(Frente al televisor.)** ¿Es a color?

MARA MICCIO: No.

MILJA, SU MUJER: Hoy hablan los demonios. Eso es lo que nos va a pasar, porque estamos en los últimos días. Miro la televisión y me digo esto. Tantas tragedias. Los últimos días. Hay algo que quiero declarar. ¿Todavía tenés esas planillas?

MARA MICCIO: Ya las entregué. Vacías.

MILJA, SU MUJER: Es lo que pensé. ¿Tendrás un pedazo de pan?

MARA MICCIO: **(Sale para la cocina.)** Mujer de dios, ¿cuánto hace que no comés?

MILJA, SU MUJER: Yo estoy bien. **(Mira que MARA MICCIO haya salido, se acerca al cajón, y deja la medallita.)**

MARA MICCIO: Hacéte un sanguchito de queso.

MILJA, SU MUJER: Debe ser muy reposado... tener fe. ¿Cómo se puede creer en lo que no es evidente?

MARA MICCIO: En Ingeniero Luigi nada es evidente. Cada uno hace lo que puede. No hay ni un cementerio. *(Se levanta y va hacia la ventana.)* ¿Ves ahí a la entrada del jardín un montículo con un pilarcito amarillo? *(Aprovechando que MARA MICCIO le da la espalda, MILJA se guarda el despertador en el bolsillo.)*

MILJA, SU MUJER: Veo un pilarcito azul.

MARA MICCIO: No. Es amarillo.

MILJA, SU MUJER: *(Repite, como para aprenderlo.)* Es amarillo.

MARA MICCIO: Es donde se enterró a mamá. En el pueblo la querían mucho.

MILJA, SU MUJER: El sabio Basdemisto también enterró a su madre Yiya en las afueras de su casa. Pero no fue porque tuviera fe, sino porque era evidente que su madre había muerto en el lugar donde siempre quiso descansar y no pudo.

MARA MICCIO: Acá todos descansan, los vivos y los muertos. No es como en Pico. Allá hay más movimiento, hay gente nueva...

MILJA, SU MUJER: ¿Por qué te quedás acá, entonces?

MARA MICCIO: Yo estoy acá.

MILJA, SU MUJER: Sin embargo... sería tan fácil irse. No hay por qué vivir rodeados de misterios.

MARA MICCIO: ¿No te necesita tu hija?

MILJA, SU MUJER: No. Necesita, quizás, un recuerdo mío. Un recuerdo agradable. *(Se saca un brazalete.)* Su padre va a saber cuidar de ellos. Entonces, ¿el desierto no era azul? Es como el pilar. Es amarillo. Amarillo. Mara, creo en cosas horribles, cosas que he descubierto. He deducido una cadena de diecinueve horrores; todo lo demás es inválido, ilusorio. Van a juzgarme y me estoy muriendo de enfermedad de Dalton. Ha llegado el último día. *(Se abraza a Mara.)*

Apagón.

ESCENA 4 FERIO

MILJA, SU MUJER: ¿Te asusté?

MILJA, SU HIJA: Es tan tarde, mamá.

MILJA, SU MUJER: No lo despiertes. He descubierto todo. ¿Está desnudo? *(Su hija no contesta.)* Tengo algo importante que decirte. Resolví la cábala, pero ha habido fraude. No me voy a quedar para el juicio, puesto que nos han engañado. En la Paradoja de la Cascarria. Cuando la Sagrada Ostra habló a Aabdencio, le dijo: "Sé que un pecador está oculto entre los varones no pecadores de Arramés." Y luego profetizó: "¿quieres decir que solo será alguno de ellos quien fecunde a Yiya, induciendo positivamente que todos los demás la inseminarán también sin medida? ¡Ojalá sean tus pies, pequeña Yiya, tan ligeros para correr como lo son para la danza!"

MILJA, SU HIJA: Sé muy bien lo que dicen Los Papeles.

MILJA, SU MUJER: Déjame terminar. He descubierto que todo sucedió así. Esa noche, Yiya lloró en brazos de Jurris, su querido padre. Y allí descubrió Jurris la lógica de la contradicción divina: él -que era un hombre no peca-

dor de Arramés- sería el pecador esa noche. Descalzó sus sandalias de antílope y poseyó dulcemente a su hija durante la noche ajena, tratando de hacerle el menor daño. Así nació Basdemisto, el abuelo de Josía, y así también se vio Yiya encinta, y a la vez libre del cruel destino con el que la amenazara la Ostra. Pero Jurris era ahora el pecador, y por eso se arrojó de la cima del Cariaconto. Si la ostra no hubiera hablado, Jurris no habría pecado, y todos estaríamos libres. No digas nada: hay una verdad, la única y la más grande, que no entra fácilmente en las bocas de sus seres más inocentes. Tu padre ha pecado, y él sabrá lo que debe hacer cuando llegue el momento. **(Un relámpago ilumina la escena.)** Voy a regalarte este brazalete -que era de mi madre-, y quiero que lo conserves por siempre, como yo, que lo conservé por siempre. ¿Tengo que dártelo?

MILJA, SU HIJA: ¿Papá te lo dijo? Me obligó a no decir nada. Dijo que así calló Yiya durante años.

MILJA, SU MUJER: Viene tormenta. **(Otro relámpago.)** ¿Lo querés?

MILJA, SU HIJA: Tengo miedo, mamá. Qué va a pasarnos. El desierto se ve tan negro esta noche.

MILJA, SU MUJER: Es amarillo. Mara me dijo que ese es el amarillo.

MILJA, SU HIJA: Papá me explicó que de noche el amarillo es negro. Qué va a pasarnos.

MILJA, SU MUJER: Quizás mañana me levante temprano para ir a visitar a Mara Miccio. No se asusten si no me encuentran.

MILJA, SU HIJA: Qué va a pasarnos.

MILJA, SU MUJER: Nada. Mañana habrá acabado. Ningún diluvio duró más de siete días.

MILJA, SU HIJA: ¿Y si esta tormenta es un diluvio?

MILJA, SU MUJER: FERIO: Esta tormenta no durará más de siete días. Cubrí a tu padre para que pueda entrar. Su sexo era tan dulce.

MILJA, SU HIJA: Tanto.

Apagón.

SEGUNDA FIGURA
ESCENA 1 (ESCENA 5)
BAROCO

MARA MICCIO: Esa fue la última vez que la veríamos. Al día siguiente, cuando su marido y su hija vinieron a verme, los ojos empapados del horror de la pampa, entendí por qué Milja robaba sistemáticamente. Ya he dicho que esta gente creía en la existencia de un juicio final; bueno, Milja estaba dispuesta a pagar con su penitencia el pecado terrible de su familia. Robaba simplemente para poder ser castigada. Y cuando murió, al día siguiente de esta última visita, creyó haberlos salvado a todos para entrar al reino de los cielos. O simplemente desistió y los abandonó, librados a su suerte, harta del pensamiento metódico de la verdad. Yo no sé. Me dejó esto, Los Papeles; aquí hay una explicación que es necesario encontrar. Ustedes ya los leerán, en diecinueve partes, de acuerdo a un esquema prefijado del que emana la verdad de Dios. Pero las cosas suceden distinto en las cabezas de las perso-

	nas, ya lo hemos visto en Milja. Para El Mayor, su marido, todo pasó de otra forma. En su versión, Milja era incapaz de hablar en ninguna de estas diecinueve lenguas. Era muda de lenguas. Muda.
EL MAYOR:	<i>(En una letanía, se superpone a la voz de MARA MICCIO)</i> Y se llamaron estas lenguas como sigue, en orden: Barbara, Celarent, Darii, Ferio, en las que el término conocido abre la primera premisa y cierra la segunda. Baroco, Camestres, Cesare, Festino, en las que el término conocido cierra ambas premisas. Bocardo, Darapti, Datisi, Disamis, Felapton, Ferison, en cuyas lenguas el término abre ambas premisas. Bamalip, Camenes, Dimatis, Fesapo, Fresison, en donde el término conocido cierra la primera y abre la segunda, como una cadena que continuara para hacer de dos pensamientos bimembres uno más complejo, en el que se accediera a una unión desconocida, a una premisa antes inexistente, que estas lenguas dieran al conocimiento de los hombres. <i>(Ahora EL MAYOR predica enfebrecido en el centro; su hija lo acompaña. Su mujer, a un costado, observa, callada. Mudita.)</i> ¡Estamos en los últimos días! Todo está escrito y todo ha sido razonado.
MILJA, SU HIJA:	¡Dios, aplástame con tu lógica!
EL MAYOR:	¡Conviértete en el cereal dorado que siega tu hoz!
MILJA, SU HIJA:	¡Y aplástame con tu lógica!
EL MAYOR:	El primer día cosecharás el alma de todos los perros, y el hombre quedará solo, porque ellos entrarán primero. El segundo día te llevarás el alma de los niños, porque ellos entrarán en segundo lugar, y el hombre quedará solo. El tercero, el cuarto, el quinto, te llevarás lo que sirve y lo que es bello, y el hombre aún no habrá entrado. Recién el sábado se irán contigo los hombres. Algunos hombres. Los que se han salvado. Los otros quedaremos solos. Y el domingo... el domingo descenderá el fuego. <i>(Silencio.)</i> ¿Dónde pusiste las estacas? <i>(Silencio.)</i> ¿Dónde las escondiste? <i>(MILJA, SU HIJA le saca suavemente a su madre un bolso de las manos. Lo abre. Allí están las estacas. Se las da a su padre que clava las estacas de la carpa.)</i> Toda razón, toda intuición de que Dios existe necesita de palabras que la formulen. Tus pensamientos, en cambio, nunca llegan a constituir palabras. He allí la causa de que seas muda. BAROCO: Tus pensamientos no están dentro de la razón, y nunca sabrás nada de la existencia de Dios.
MILJA, SU HIJA:	No la culpes. Ella no entiende por qué tenemos que quedarnos acá, en mitad del desierto.
EL MAYOR:	¿Y vos, Milja? ¿Vos lo entendés?
MILJA, SU HIJA:	Yo sí. Pero ella cree que sería mejor que me atendieran en un sanatorio en General Pico.
MILJA, SU MUJER:	<i>(Niega con la cabeza.)</i>
EL MAYOR:	¿Cómo hacérselo entender?
MILJA, SU HIJA:	Hay muchas cosas que no podría entender. Ojalá no la despreciaras tanto. <i>(MILJA, SU HIJA se abraza a su madre, que llora contenida.)</i>

MARA MICCIO: Así los encontré por primera vez. Setenta manzanas de desierto. Ni siquiera me iba a molestar. Pero en el Rápido de La Pampa me dijeron que el chofer... Eran ellos. Hola.

EL MAYOR: Ella es Milja, mi hija. Y mi mujer.

MARA MICCIO: Encantada. ¿No les molesta si tomo algunos datos?

EL MAYOR: No, por supuesto.

MARA MICCIO: ¿Sus apellidos?

EL MAYOR: Todos los descendientes de Amancio llevamos su apellido.

MARA MICCIO: *(Se dirige a MILJA, SU MUJER.)* ¿Apellido de soltera?

EL MAYOR: Amancio... todos.

MARA MICCIO: ¿Nombre?

EL MAYOR: Milja.

MARA MICCIO: ¿Y su hija?

MILJA, SU HIJA: Yo también soy Milja.

MARA MICCIO: ¿También?

EL MAYOR: La madre insistió en que se llamara como ella. Las dos nacieron asustadas, dijo. Y fue lo último que dijo, porque en el shock del parto perdió el habla. Yo lo acepté, aunque ahora me arrepiento.

MARA MICCIO: ¿No tendrás un segundo nombre, una inicial?

MILJA, SU HIJA: *(Niega con la cabeza. Inventa)* "H".

MARA MICCIO: ¿Por qué se arrepiente?

EL MAYOR: Hay circunstancias que... preferiríamos no... Mi mujer es muda. De todos modos, ella se hace entender muy bien. Por señas, gestos. Se hace entender muy bien.

MARA MICCIO: *(Hace gestos con las manos en el sistema de sordomudos.)* En General Pico hay una maestra de sordos y me enseñó algunos signos. Le estoy diciendo "hola". *(MILJA, SU MUJER la mira, muy quieta.)*

EL MAYOR: Ella no es sorda. *(A su mujer.)* Te está saludando en sordomudo.

MILJA, SU MUJER: *(Asiente con la cabeza.)*

MARA MICCIO: Hola. *(A la hija.)* Si vas a tener antes de agosto también lo tengo que registrar.

MILJA, SU HIJA: ¿Aunque nazca muerto?

MARA MICCIO: Dios no le permita.

MILJA, SU HIJA: Dios lo ha permitido varias veces, y así su descendencia en la tierra de Fisué se incrementó alternativamente con hombres y con querubines, porque los niños que nacían muertos decoraban la tierra ingrata con sus alas. Sus alitas diminutas, como la hoja de la lausana. *(Arranca una planta del suelo reseco.)*
Apagón.

ESCENA 2 (ESCENA 6) CAMESTRES

Noche. Penumbra. Fogata.

EL MAYOR: Estoy cansado. Turbio. No había necesidad de que hicieras. ¿Lo hacés para enloquecerme? ¡Mové la cabeza! ¡Hacé un sí o un no, pero no me dejes hablando solo!

MILJA, SU HIJA: En el silencio, mamá dice que quiso regalarte esa cruz para que sepas que no reprocha nada. **(MILJA, SU MUJER continúa con la mirada perdida.)**

EL MAYOR: Siempre te he tratado con respeto, si bien no he sabido hacerlo con amor. ¿Qué culpa tengo si ella me merece más que su propia madre?

MILJA, SU HIJA: En el silencio, mamá dice ahora que ella lo entiende y que te quiere.

EL MAYOR: En el silencio, lo único que quiere es volverme loco. Nos quisimos tanto como deben quererse los que prometen ante la Sagrada Ostra. ¿Pero qué razón puede acompañar a un predicador cuando no hay palabra?

MILJA, SU HIJA: En el silencio, mamá dice que siente ganas de llorar.

EL MAYOR: Milja, mi amor, no interpretes más. Quiero que devuelvas esa cruz. Pero no voy a insistir. No voy a ser yo quien te castigue. Todo el que busque su perdón debe explicarse ante Dios con oraciones bímembres. Ningún mudo puede hacer eso. **CAMESTRES:** Nadie que haya estado mudo podrá ser perdonado el último día. Por eso insiste en ser mi víctima. Para entrar en el cielo. ¡Pero no será a costas mías, no!

MILJA, SU HIJA: En su silencio, mamá no quiere significar nada especial. Está confundida, papá. Ey, papá...

EL MAYOR: No me llames así. Soy el marido de tu madre.

MILJA, SU HIJA: Está bien.

EL MAYOR: No tengo por qué soportar más tiempo tu mutismo. Milja, en cambio, conoce los nombres de mil pájaros, y puede hacerlos cantar en mis oídos. Y soy feliz. Seré todo lo piadoso que pueda, y Dios será piadoso conmigo. ¿Ves esta moneda? Él y yo nos tendremos piedad mientras esta moneda sea buena. Será nuestro pacto formal. Me quedo con la cruz. Y es ante Dios como si yo mismo pagara tu penitencia. **(EL MAYOR entra a la carpa.)**
Apagón.

ESCENA 3 (ESCENA 7)

CESARE

MILJA, SU HIJA: Está, por ejemplo, el chajá. El hornero, que nunca canta porque trabaja hasta el alba. El pobre jilguero. Los búhos, las lechuzas, el ñandú. El tordo, los mirlos. Las maldiciones chirriantes de los cardenales... **(MILJA, SU MUJER llega del desierto.)**

EL MAYOR: ¿Qué hiciste con la cruz? **(MILJA, SU MUJER no contesta.)** No está más. Ojalá la hayas devuelto. Dios entendería ese acto de arrepentimiento aunque no tuviera palabras. Voy a darte agua. **(MILJA, SU MUJER niega con la cabeza.)** Es necesario que tomes agua.

MILJA, SU HIJA: En su silencio, mamá dice que la maestra de Ingeniero Luigi le convidó una Fanta.

EL MAYOR: Vas a morir si no tomás agua. Has Dussis lo intentó, en los límites de Fisué, y murió de repente, sin haber sido perdonado. **(MILJA, SU MUJER no le hace caso y niega frenéticamente mientras saca de su bolsillo una medallita.)**

EL MAYOR: Lo hiciste de nuevo.

MILJA, SU HIJA: A lo mejor se la regaló.

EL MAYOR: *(Lee la medallita.)* Mara Miccio, M.P. 4068.

MILJA, SU HIJA: ¿Te la regaló la maestra de Ingeniero Luigi, mamá?... Es linda.

EL MAYOR: Se explica el pecado en el axioma de que Dios no peca. Solo los hombres nos contentamos con la razón. Ningún acto humano va más allá de la razón, mientras que toda voluntad de Dios excede la razón humana. CESARE: Ninguna voluntad divina puede confundirse con un acto humano. Aabdencio, Segunda Figura, Oración de los Panaderos. *(MILJA, SU MUJER va hacia Los Papeles y busca un pasaje. Deja el libro abierto y entra en la carpa, presa del pánico.)*

MILJA, SU HIJA: En el silencio, mamá parece querer llamar la atención sobre Jurris. En esta lámina, Jurris se arroja desde la cima del Cariaconto. *(Con sorpresa.)* Mirá, papá. ¿Qué lleva colgado Jurris del cuello? ¡Es idéntica a la medalla de la maestra! ¿Por qué se arrojó Jurris desde el monte?

EL MAYOR: No se sabe. No importa.

MILJA, SU HIJA: ¿Por qué no importa?

EL MAYOR: Porque es un hecho en sí, pero no una premisa que conduzca a una conclusión tautológica y obligatoria.

MILJA, SU HIJA: Justo antes de que su hija Yiya diera a luz a Basdemisto. Y nunca se supo quién fue su padre.

EL MAYOR: ¿Por qué se robó la medallita? ¿Qué día es hoy?

MILJA, SU HIJA: ¿Qué tiene que ver?

EL MAYOR: Creo que lo hizo para volver a irse. El nombre figuraba claramente en la medallita. Podría haberse robado cualquier otra cosa que no la incriminase.

MILJA, SU HIJA: Le gustan las medallitas. Quiso hablar de Jurris, con la medallita.

EL MAYOR: En Arata robó lienzo, y en Trebolares, planchas de telgopor. No, creo que no es como pensamos.

MILJA, SU HIJA: Hoy es jueves.

EL MAYOR: Si el domingo es el último día, Dios querrá llevarse hoy lo que es bello y lo que sirve. Hoy es jueves, día de purificación. Bebamos el agaú bendito. *(Toma de su cantimplora.)* Hay que esperar sin miedo. ¿Vos no tomás?

MILJA, SU HIJA: No. Mamá tampoco quiso tomar; por algo será.

EL MAYOR: ¿Por qué me hablás así?

MILJA, SU HIJA: No te hablo de ninguna manera en especial. Es lo que cada uno escucha.

EL MAYOR: ¿Qué escuchás?

MILJA, SU HIJA: Los pájaros llorones, que pronostican tormenta. Algo va a pasar.

ESCENA 4 (ESCENA 8)

FESTINO

En casa de MARA MICCIO.

MARA MICCIO: ¿Fueron a la policía?

EL MAYOR: Pensamos que iba a estar acá.

MARA MICCIO: ¿Por qué?

EL MAYOR:	Porque ya había venido antes. La última vez se llevó esto. (Pone en sus manos el destapador.)
MILJA, SU HIJA:	Anoche, antes de que empezara la tormenta, me dio esta gargantilla de caracolitos que había sido de su madre. Me dio a entender por gestos que hoy iba a pasar por acá.
MARA MICCIO:	(Recibiendo el destapador) ¿Es mío? (EL MAYOR asiente.) ¿Por qué se llevó un destapador?
MILJA, SU HIJA:	Ella es así.
EL MAYOR:	No es culpa suya. Ya antes se había llevado otras cosas. Es un alma atormentada. ¿No trató de balbucear?
MARA MICCIO:	Algo. Después habló simplemente señalando los objetos.
EL MAYOR:	¿Qué objetos? A lo mejor dijo adónde tenía pensado irse.
MARA MICCIO:	Se quedó un largo rato con el índice extendido hacia allá. (Pausa en la que MARA MICCIO toma la pose de MILJA, SU MUJER, señalando la pampa) Después se señaló el pecho.
EL MAYOR:	¿Y después?
MARA MICCIO:	Repitió. (Se señala el pecho) No dijo nada más. O mejor dicho, casi nada: fue hasta Los Papeles, y los abrió en el Génesis.
EL MAYOR:	Quiso hacer alusión al misterio que nos da origen.
MARA MICCIO:	Supongo.
EL MAYOR:	Las personas no desaparecen tan fácilmente, Dios las cuenta cada noche antes de empezar a contar de nuevo. Y las elige minuciosamente, porque estamos en los últimos días. ¿Qué hay en esa dirección?
MARA MICCIO:	General Pico es para allá. Pero le llevaría días caminando.
MILJA, SU HIJA:	(Quiere cargar la carpa.) Pesa demasiado.
MARA MICCIO:	El micro a General Pico para por la avenida Roca. Son nada más que tres cuadras.
EL MAYOR:	(Carga la carpa con grandes esfuerzos.) Gracias por todo. Vamos a seguir viaje. Yo... Mi familia y yo... Ella venía tanto a esta casa, que no sé qué es lo que pueda haberle contado. Pero hay razones más sutiles: las que se expresan con el lenguaje de las palabras. ¿Me cree, Mara?
MARA MICCIO:	¿No quieren algo fresco antes de seguir? Una...
EL MAYOR:	No. Gracias por todo. Usted es una persona buena.
MARA MICCIO:	(Los ve salir.) La tormenta de anoche confundió todo. Si Milja había pensado abandonar a su familia, entonces el agua arruinó sus planes. La lluvia los sorprendió a la madrugada, y quizás el Mayor no se dio cuenta de que su mujer aún dormía en el fondo de la carpa. Cosa que tampoco es segura. La lluvia no es común en el desierto, de allí que él hiciera la siguiente lectura del fenómeno. Ahí están las imágenes del padre: ustedes véanlas, y luego juzguen. Yo estoy harta. (Movimiento de escena. El páramo donde acampan. Lluvia, oscuridad, relampagueos intermitentes. EL MAYOR está cerrando la carpa. MILJA, SU HIJA, se refugia como puede bajo un nylon.)
EL MAYOR:	Y se desbarrancaron los rebaños secretos de Ramiro, tanta era el agua, porque llovió durante trescientos sesenta y cinco días.

MILJA, SU HIJA: *(Arrodillándose)* ¡Perdón, Dios! ¡Por el orgullo hermético de nuestros corazones, pido perdón!

EL MAYOR: *(Mientras golpea el bulto de la carpa con una pala para hacerlo entrar en la mochila.)* FESTINO: Ningún descendiente de Arramés dudó de la señal del agua. Pero hubo uno solo que no creyó en la señal. Por lo tanto, hubo uno solo que no fue descendiente de Arramés.

MILJA, SU HIJA: ¡Y bajaron todas sus lágrimas divinas sobre Yiya, en cuyo vientre lloró también Basdemisto, para ablandar la dureza de su castigo casual! Y allí mismo cambiaron los vientos, y la tormenta viajó al sur de Persia, cuyos habitantes habían también ofendido la costumbre de la cena.

EL MAYOR: Así está escrito.

MILJA, SU HIJA: Así está escrito. *(Trueno.)*

EL MAYOR: Esta carpa se ha hinchado con la humedad. No entra en la bolsa. ¿Dónde estará tu madre?

MILJA, SU HIJA: Volvió anoche. Señaló cosas extrañas. Me dio esta gargantilla.

EL MAYOR: ¿No dijo adónde iría?

MILJA, SU HIJA: Para allá, a casa de la maestra, seguramente.

EL MAYOR: Debe haber salido en silencio cuando vio venir la tormenta.

MILJA, SU HIJA: Sin avisarnos.

EL MAYOR: También tuvo que irse Aabdencio de su tierra, siguiendo las líneas de su propia mano, hasta llegar al valle de Narim.

MILJA, SU HIJA: Vámonos. Esta lluvia no va a parar más. *(En un banco de la terminal de ómnibus de Ingeniero Luigi. EL MAYOR y su hija vienen de casa de MARA.)*

EL MAYOR: Estamos abandonados a la suerte de los despojados. La máquina de gaseosas se tragó mi moneda, como si no fuera buena. Cuando la piedad se acaba, hay que pensar en la cabra extraviada de Aabdencio. Yo también hubiera querido decir: “¡Felicítenme, porque por fin encontré mi cabra que se me había perdido!”. Yo también quería la alegría de Dios en el cielo. Y sin embargo, grita.

MILJA, SU HIJA: Ese es el chillido del comecuervos, un pájaro diminuto como el colibrí que se alimenta de sangre de aves. Anuncia que no hay más tormenta.

EL MAYOR: *(Tiene la mirada fija en la carpa.)* ¿A qué hora de la noche llegó tu madre?

MILJA, SU HIJA: No sé.

EL MAYOR: ¿Yo dormía?

MILJA, SU HIJA: Sí.

EL MAYOR: *(Observa la carpa con creciente temor.)* Esta mañana... esta mañana cuando empezó la lluvia... estaba tan oscuro... Yo no me fijé bien... pero detrás de las mantas de invierno...

MILJA, SU HIJA: ¿Las lisas o las estampadas?

EL MAYOR: Las estampadas. Las que tienen escenas de la Gran Cascarria. *(La mira inquisitivamente.)*

MILJA, SU HIJA: ¿Qué hay?

EL MAYOR: Nada, nada. *(Pausa. EL MAYOR camina en círculos con la mirada perdida. Suena un silbato.)*

MILJA, SU HIJA: Ya sale. *(Tiene una náusea.)* Necesito ir al baño.

EL MAYOR: *(Ansioso por irse.)* ¿Tenemos todo? ¿Tenés los pasajes? ¿El termo?
MILJA, SU HIJA: Sí. Esperáme acá. *(Sale.)*
EL MAYOR: *(Hojea Los Papeles, buscando desesperadamente el siguiente pasaje.)* Jurris escala el Cariatonto con las sandalias de antílope. Llega a la cima. Probablemente oye voces que lo acarician, pero no es seguro. En todo caso, no hay certeza en cuanto a si resbala antes de morir, o muere antes de resbalar, víctima de un secreto insondable. En cualquier caso, Dios le abre su puerta, y Jurris entra el sábado. Un día antes del domingo. *(Hace un ademán violento de volverse hacia la carpa, tirada en el piso; pero se detiene. Vuelve a sonar el silbato. Transpira a mares. La hoja que ha leído en el libro está marcada con una planta seca.)* Me has indicado el camino. La raíz de la lausana. No es mi voluntad la que me arrastra a Dios, es la señal de que hoy es el último día. Después de mí, el fuego. *(Mastica la raíz venenosa.)*

Apagón.

TERCERA FIGURA
ESCENA 1 (ESCENA 9)
BOCARDO

MARA MICCIO: Creyeron en que habría un juicio final. Una familia atormentada, si es que ellos tres eran una familia. Preocupados en explicarle a su dios el grado de sus culpas fueron capaces de distorsionar los hechos hasta que nadie supo cómo sucedió todo. Si ese dios existe, seguramente lograron confundirlo, porque el día del juicio final terminará por perdonarlos a los tres. Creo haber dicho ya que mi nombre es Mara Miccio y, como han visto, la medallita era mía. Milja, su Hija, sí que logró conmoverme. Una chica asustada, una vida tan corta. Pero dejemos que ella cuente su historia. Yo me voy a retirar, porque ya la he oído. Ustedes, no. *(Luz tenue del atardecer. MILJA, SU HIJA predica en el centro, más atrás su padre y su madre. Algo en el decir del MAYOR habla de un hombre que ha estado bebiendo. MILJA, SU MUJER, en cambio, tiene un aspecto muy modesto pero prolijo, y sigue con fervor el progreso de la oración)*

MILJA, SU HIJA: ¿Por qué tendrían que sucederse las semanas sin que nada las detenga?

MILJA, SU MUJER: ¡El engaño es lo empírico!

MILJA, SU HIJA: ¿Dónde hay una razón que muestre que los días serán eternos?

MILJA, SU MUJER: ¡El engaño está en lo empírico!

MILJA, SU HIJA: Lo que vemos es engaño. Yo digo, como he aprendido a través de la razón, que estamos en los últimos días... *(Llora)*

EL MAYOR: Seguí.

MILJA, SU HIJA: Nadie escucha, papá.

EL MAYOR: No es motivo para no seguir. Éste es el lugar. *(MILJA, SU HIJA niega en silencio)*

MILJA, SU MUJER: *(Abriendo la valija)* No sé si las estacas se afirmarán en este polvo.

MILJA, SU HIJA: Éste no es el lugar.

EL MAYOR: ¿Cómo?

MILJA, SU HIJA: Prometiste que íbamos a llegar hasta General Pico. Que me ibas a inscribir en el Nacional.

EL MAYOR: ¿Estás dispuesta a negar, perra, como Ramiro?

MILJA, SU HIJA: Te bajaste a hacer pis y el chofer arrancó.

EL MAYOR: ¡Que no se vuelvan contra mí las señales! ¡Que se vuelvan contra ti, dado que estás ciega para ver Su Gracia, y que morirás sola en una estación de ómnibus, un día de éstos!

MILJA, SU MUJER: ¡Dios no lo permita, bestia! **(Forcejea con él, que la manda al suelo de un golpe)**

MILJA, SU HIJA: Prometieron que General Pico. Esto está vacío.

EL MAYOR: Leamos Los Papeles, entonces, y que se llene el desierto de Su Gloria. **(Saca su cantimplora y bebe a grandes tragos)**

MILJA, SU MUJER: BOCARDO. En su jardín de lausanas tiene Elisa tres corderos de manteca. Dos de sus corderos no serán entregados en sacrificio el domingo, pero el otro sí. Y todos sus corderos preferirían llegar vivos al lunes. Por lo cual, quien llegue vivo al lunes no habrá sido entregado en sacrificio y podrá quizás darle treinta generaciones de corderos de manteca. En esto piensa Elisa para elegir al animal más adecuado para el sacrificio, pero mientras tanto, el ángel negro (siempre atento a los devaneos binarios de la razón) asesina a sus tres corderos el día sábado. Elisa encuentra su sangre derramada en su jardín de lausanas, y es ésta la sangre que envenena las raíces de la planta. Todo ha sido razonado, más allá de la angustia de Elisa, que a nadie importa.

MILJA, SU HIJA: Nos dejaron a propósito. No pude ni bajar mi bolso, que iba en el buche.

EL MAYOR: La mujer de Josía perdió no sólo a su hijo sino a su rueca. Y cosió igualmente con yute del desierto.

MILJA, SU HIJA: Cosió la soga con la que su hijo la ahorcaría seis noches después. Así se vengó su hijo Winnie. Lo venían planeando desde que dejamos Trenque Lauquen. Cuchicheaban mientras mamá cantó el salmo de los orfebres. Lo venían planeando, papá. Esperaron hasta que tuvieras ganas de hacer pis.

EL MAYOR: No digo que no. Pero las señales en el camino son sus gestos involuntarios. Ése es el misterio de Su creación. ¿Cómo explicar, de otra manera, que Yiya concibiese en el desierto sin haber conocido varón?

MILJA, SU HIJA: No sé. No puedo explicarlo.

EL MAYOR: Nadie ha podido. Y sin embargo, en Los Papeles está la explicación. Y en la lógica clásica. Y en la prédica, que la oraliza.

MARA MICCIO: Así los encontré. Eran ellos.

EL MAYOR: Todos los descendientes de Amancio llevamos su apellido.

MILJA, SU MUJER: Amancio, todos...

MILJA, SU HIJA: Yo también soy Milja.

MILJA, SU MUJER: Fue una señal. Mi marido insistió en llamarla como yo.

MILJA, SU HIJA: **(Niega con la cabeza. Inventa)** "Q". ¿Aunque nazca muerto?

EL MAYOR: Aunque no nazca. **(Silencio)**
Apagón.

ESCENA 2 (ESCENA 10)
DARAPTI

EL MAYOR: *(Bebe de su cantimplora.)* ¿Qué día es hoy?
MILJA, SU HIJA: Viernes.
EL MAYOR: Día de purificación. *(Bebe.)* ¿Será mañana?... Vení acá. Cosita.
MILJA, SU HIJA: Por favor...
EL MAYOR: Si el domingo es el último día, no querrás haberle negado a tu padre su derecho a la culpa. Todos los días son bellos a los ojos de Dios; aunque todos los días brillan en la tierra los pecados del hombre. **DARAPTI:** Algunos pecados son bellos a los ojos de Dios, quien se regocija en ellos.

MILJA, SU HIJA: *(Musita un rezo, mientras EL MAYOR la desviste.)* Tenía Yiya los pies tan ligeros, y nadie bailaba la Cascarria tan bien como ella. ¿Por qué, entonces, tuvo Dios que hablar a través de un marisco?
EL MAYOR: ¿Me querés, hija, como una hija debe querer a su padre?
MILJA, SU HIJA: Sí.
EL MAYOR: Pero no estás contenta. *(Desvistiéndose.)*
MILJA, SU HIJA: No es buen lugar para tener mi hijo. Tan a mitad de camino... ni siquiera sabemos cómo se llama.
EL MAYOR: Bautizaremos al lugar por tu hijo, y a uno por otro, para que nuestra descendencia sea la misma cosa que su comunidad.
Apagón.

ESCENA 2 (ESCENA 11)
DATISI

MILJA, SU MUJER: No puedo verte triste. Yo pienso cómo salir de todo esto, camino kilómetros, vengo y ¿con qué me encuentro?... ¿Te golpeó, esta vez?
MILJA, SU HIJA: Se preguntaba dónde estarías.
MILJA, SU MUJER: No llores. No puedo verte triste.
MILJA, SU HIJA: No estoy llorando.
MILJA, SU MUJER: ¿Duerme?... Te pregunté si duerme.
MILJA, SU HIJA: Sí.
MILJA, SU MUJER: Ahora podríamos matarlo.
MILJA, SU HIJA: ¿Para qué me dejás sola con él si después querés matarlo?
MILJA, SU MUJER: ¡No te habrás encariñado! Ni siquiera es tu padre, ¿me oís?
MILJA, SU HIJA: Ya sé. Es el padre de mi hijo.
MILJA, SU MUJER: Él no sabe que no es tu padre. El hijo que no quiso darme a mí lo reservó para mi hija. Ni Elisa conoció desgracia semejante.
MILJA, SU HIJA: Estás llena de rencor, y Dios lo sabrá el anteúltimo día.
MILJA, SU MUJER: He descubierto algo que nos salvará. Escuchá con atención. Todo acto acompañado de culpa sincera es perdonado por Dios. Algunos actos culposos son crímenes. **DATISI:** Algún crimen será perdonado por Dios.

MILJA, SU HIJA: ¿Será este? *(Se oye tronar en los cielos.)* ¿Cómo vivir en la contingencia, mamá?

MILJA, SU MUJER: No lo dejes librado al azar de la fe; la razón es insoslayable. No encontré nada de utilidad en casa de la maestra. Pero este cuchillo servirá. Se lo pedí para cortar el pan y me lo guardé. *(Ahora le da un destapador.)* Tómalo.

MILJA, SU HIJA: ¿Un destapador?

MILJA, SU MUJER: Puede servir como arma defensiva, si está usado con inteligencia. Quiero que lo tengas. *(Trueno.)* Mañana estaremos libres de él.

ESCENA 4 (ESCENA 12)

DISAMIS

Penumbras y tormenta. El viento del este arremolina la arena, y el agua helada perfora los oídos. MILJA, SU HIJA, cubierta por un nylon, grita y reza en la tormenta. Detrás, EL MAYOR, en siniestra actitud, castiga la carpa enrollada con una pala, como una deformación horrible del suceso de la escena 8 - FESTINO.

MILJA, SU HIJA: ¡Y bajaron todas Sus divinas lágrimas sobre Yiya, en cuyo vientre lloró también Basdemisto, para ablandar la dureza de su castigo casual! Y allí mismo cambiaron los vientos, y la tormenta viajó al sur de Persia, cuyos habitantes habían también ofendido la costumbre de la cena.

EL MAYOR: He descubierto algo que nos salvará. Escuchá con atención. Algunos actos acompañados de culpa sincera suelen ser perdonados por Dios. Todo acto culposo es un crimen. DISAMIS: Algún crimen será perdonado por Dios.

MILJA, SU HIJA: Así está escrito.

EL MAYOR: ¿Estás segura de no haber visto a tu madre anoche? *(No contesta.)*
¿Estás segura?

Apagón.

ESCENA 5 (ESCENA 13)

FELAPTON

En casa de MARA MICCIO.

EL MAYOR: Algo tuvo que haberle dicho. Usted sabe para dónde se fue.

MARA MICCIO: Sí, claro. Habló durante tres horas sin parar. Leyó pasajes interminables. Después me pidió un pedazo de pan, habló de su hambre y lo comparó con el de Elisa. Le ofrecí que se hiciera un sanguchito de queso. Cuando volví con la Fanta, había desaparecido. Incluso se olvidó estos papeles.

EL MAYOR: No volvió a la carpa, ¿no es cierto, Milja? *(No contesta.)* ¿No es cierto?

MILJA, SU HIJA: Sí. No volvió.

EL MAYOR: Así que nosotros no la hemos vuelto a ver.

MARA MICCIO: ¿Se habrá perdido en la tormenta? ¿No fueron a la policía?

EL MAYOR: Es evidente que decidió irse. *(Camina hacia la ventana, dándoles la espalda por un momento. Guarda un cuchillo que tenía preparado.)* Elisa abandonó también a su familia. Ninguna decisión así puede per-

donarse, porque toda decisión de este tipo va acompañada de maldad y desamor. FELAPTON: Algunas maldades no pueden perdonarse jamás. Dios lo sabe. ¿Por qué ir a la policía? **(MILJA, SU HIJA aprovecha el movimiento de su padre para sacar el destapador de adentro de su blusa y hacerlo caer para que MARA pueda verlo.)** ¿Qué es eso?

MARA MICCIO: Yo conozco ese destapador.
EL MAYOR: ¿Cómo llegó a tus manos?
MILJA, SU HIJA: **(lo recoge y lo guarda.)** Lo compramos en Arata, ¿te acordás?
EL MAYOR: No.
MILJA, SU HIJA: Cuando compramos las latas de caballa. El pescado que Has Dussis llevó al desierto duró también una semana, y no era sino arenque salado. Y fue mejor.

EL MAYOR: Bueno, vámonos. La maestra no sabe nada de tu madre. No le robemos más su tiempo. **(Arrastra a su hija de un brazo, mientras ella ruega con la mirada clavada en MARA.)**
Apagón.

ESCENA 6 (ESCENA 14)

FERISON

La terminal de ómnibus.

EL MAYOR: ¿Cómo serán, en todo caso, los días anteriores al domingo? He pensado tanto en esto. He pensado en el deterioro. Tu madre y yo podríamos habernos entendido si no hubiera sido por tu culpa. Antes de que nacieras ella me silbaba al oído imitando pájaros. Incluso hacía un silbido que ella llamaba “La rueda de Josué”. Todo marcha hacia su final. Entonces la razón es una estupidez. La razón es la causa del miedo. El final es el final. Ningún M es P, algún M es S; luego algún S no es P. ¿Vos no tomás?

MILJA, SU HIJA: No.
EL MAYOR: Hacés bien. Este mate tiene un gusto horrible. ¿Dónde conseguiste la yerba?

MILJA, SU HIJA: Mataste a mamá.
EL MAYOR: No sé. Pudo haber sido un accidente. ¿Alguien lo sabe? ¿Vos? Y no era tu madre. Desde que no soy tu padre, ella no puede ser tu madre.

MILJA, SU HIJA: Yo no era hija tuya. Nadie era nada de nadie. Voy a irme sola.
EL MAYOR: Sola, no. Vamos a tener un hijo, como sucedió con Yiya en el desierto.

MILJA, SU HIJA: Ya no. **(Muestra el destapador ensangrentado.)**
EL MAYOR: Dios se apiade de tu alma.
MILJA, SU HIJA: De la tuya. El mate tenía las raíces de la lausana. Las junté durante la tormenta. Lo venía planeando de hace mucho, papá.

EL MAYOR: No me llames así. ¿Voy a morir?
MILJA, SU HIJA: **(Asiente.)** Un día antes del domingo se llevará a los justos y a las víctimas, y hoy es sábado. Ya arreglarán ustedes sus cosas. Yo soy la única

EL MAYOR:

MILJA, SU HIJA:

que no entraré en los cielos. Me voy a quedar en General Pico. Voy a terminar el bachillerato. Después veré.

¿Yo... soy víctima de mi propia hija? ¿Entraré con los justos?

Con las víctimas. Y hoy es sábado. Mamá decía que no era hija tuya. Hay que esperar sin miedo. El miedo distorsiona todas las cosas. *(Suena el silbato del micro. MILJA, SU HIJA, se levanta, tambaleándose. Tiene sangre entre las piernas. EL MAYOR se queda sentado. Espera.)*

Apagón.

**CUARTA FIGURA
ESCENA 1 (ESCENA 15)
BAMALIP**

MARA MICCIO:

Es jueves. 10 de agosto. Fiesta provincial del algodón. La escuela está cerrada. ¿Qué puedo saber yo? ¿Qué puedo haber visto para juzgar tanta desgracia?

MILJA, SU MUJER:

Todos nos llamamos Amancio de apellido. Y mi hija y yo además nos llamamos la una como la otra, porque nacimos bajo la señal de Dalton.

EL MAYOR:

No le haga caso. Es muda.

MILJA, SU MUJER:

¿No es verdad, mi amor? ¿De qué color es la sangre?

MILJA, SU HIJA:

Roja, como rojo es el cereal en llamas quemado por el Apocalipsis del último día.

**ESCENA 2 (ESCENA 16)
CAMENES**

MILJA, SU MUJER:

Pero Leila también fue miserable toda su vida, por lo que Su Gloria se muestra infinita tanto para con sus almas escogidas como para con la última de las mortales. Véase cómo gozo de mi pobreza, porque Su reino no promete nada y lo pide todo. *(Devolviendo el crucifijo.)* Robé esto, Mara.

MARA MICCIO:

¿Por qué?

MILJA, SU MUJER:

La pampa tiene sus razones oscuras. Todo mortal tiene necesidad de asentarse en algún lugar, pero ningún lugar está libre de pecado. Por lo cual nadie que esté libre de pecado podrá ser mortal. Nosotros somos gente sencilla.

MARA MICCIO:

¿Tenés sed?

MILJA, SU MUJER:

Caminé tanto.

MARA MICCIO:

Te traigo una gaseosa. *(MILJA, SU MUJER, va hacia el cajón. Revuelve y se queda con la medallita. MARA MICCIO la ve desde la puerta, pero no dice nada.)* Te veo desde la puerta, pero no digo nada. ¿Te gusta la Fanta?

Apagón.

**ESCENA 3 (ESCENA 17)
DIMATIS**

MILJA, SU MUJER, frente al televisor de MARA MICCIO.

MILJA, SU MUJER: ¿Es a color?

MARA MICCIO: No.

MILJA, SU MUJER: Mucho mejor. Recuerdo una secuencia en blanco y negro de una película que vi hace mucho. Cae la bolsa de Nueva York y un pastor pierde una de sus cabras, todo al mismo tiempo. El pastor tiene otras noventa y nueve cabras, pero igual las deja libradas a su suerte, y sale a buscar a la que se le ha extraviado. Conoce a una chica increíble, paran en un hotel, etcétera. Lo más curioso de la historia no era el suceso mismo, sino la situación de que yo era testigo de lo que pasaba, y lo que para mí pasaba no parecía importarles un rábano al director de la película, que se preocupaba sobre todo por mostrar el background de esta chica, mediante una serie de saltos en el tiempo. La secuencia podría haber sido otra, lo único que tenía sentido era que yo estaba mirándola, y que a mí me importaba un detalle que en la película no se mencionó nunca. Un detalle ínfimo. Algo de lo que no hablaban, y que tenía que ver con Dios. De un modo indirecto. No he vuelto a mirar televisión. ¿Tendrás un pedazo de pan?

MARA MICCIO: Salí para la cocina. Cuando volví, ya no estaba. Miré por la ventana y vi el cielo, más enorme que nunca, hinchado de tormenta. Se había llevado el televisor. Pude haberla corrido y no lo hice. Era blanco y negro.

Apagón.

ESCENA 4 (ESCENA 18)

FESAPO

MARA MICCIO: Se quedó un largo rato con el índice extendido hacia allá. Después se señaló el pecho.

EL MAYOR: Son tantas mis culpas que no alcanzan los dedos de tres manos para contarlas.

MARA MICCIO: Nadie tiene tres manos.

EL MAYOR: Empezamos a entendernos.

MARA MICCIO: ¿Qué quieren de mí?

EL MAYOR: Nada.

MILJA, SU HIJA: Yo sí. Yo quiero confesarme. Mi madre planeó asesinar a mi padre. Se infundió valor y eligió el arma. Pero falló. Mi padre la asesinó durante la noche y guardó el cuerpo dentro de la carpa. Yo envenené a mi padre con las raíces de la lausana. Lo vengo haciendo desde que paramos en el desierto. Se va a morir de un momento a otro.

MARA MICCIO: Eso es lo que vos decís.

MILJA, SU HIJA: Tengo pruebas.

EL MAYOR: Vámonos.

MILJA, SU HIJA: Abramos la carpa de una vez por todas.

EL MAYOR: Mejor que nos vayamos. El micro debe estar por salir.

Apagón.

ESCENA 5 (ESCENA 19 / EPÍLOGO)

FRESISON

MARA MICCIO:

(Sola, en el banco de la estación.) No dije nada en su momento para no crear falsas expectativas, pero yo también vi la película de la cabra. Y no tenía que ver con Dios, de ningún modo. No hablaba de eso. Era un cuadro costumbrista de la clase pastora norteamericana, y no había lugar por donde hacerla hablar de otra cosa. Y ya he sido demasiado generosa, y demasiado tolerante.

Corrí cuanto pude, pero se habían ido. El micro salía a las doce. Domingo 13 de agosto. General Pico es una ciudad demasiado grande como para encontrarlos. Además, ¿qué sentido tendría? Encontré la carpa en el baño de damas. La dejaron tirada. Estaba vacía. Y otro detalle: ellos llamaban lausana a la ruda macho. El desierto está plagado de ruda. Huele a ruda. Mezclada en el mate es un buen diurético. También recuperé el destapador. Lo encontré aquí, justamente. Qué suerte. Sobre este banco. *(Tiene Los Papeles en la mano.)* ¿Qué voy a hacer yo con esto? ¿Cuál va a ser mi veredicto?

Quizás hayan llegado a tiempo, después de todo. Hoy termina la semana, y todavía no ha descendido el fuego.

Esperemos que ocurra, mientras tanto. Algo tiene que pasar. Esperemos. *(Destapa una Fanta y la bebe a lentos sorbos. El viento del este es apocalíptico. Pero es viento.)*

Febrero de 1995.