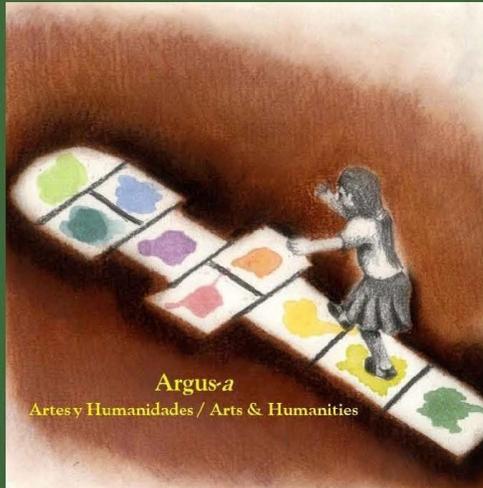

Artes y producción de conocimiento

Experiencias de integración de las artes
en la universidad



Argus-a
Artes y Humanidades / Arts & Humanities

Karina Mauro
compiladora

Artes y producción de conocimiento

*Experiencias de integración de las artes
en la universidad*

Karina Mauro
(Compiladora)

Artes y producción de conocimiento

*Experiencias de integración de las artes
en la universidad*



Argus-a
Artes & Humanidades
Arts & Humanities

Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA
2019

Artes y producción de conocimiento. *Experiencias de integración
de las artes en la universidad*

ISBN 978-1-7323474-9-6

Ilustración de tapa: “Engranajes”, gentileza de la artista Romina Barrionuevo. Técnica mixta, grafito, sanguina y acuarela

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2019 Karina Mauro

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

Editorial Argus-*a*

16944 Colchester Way,
Hacienda Heights, California 91745
U.S.A.

Calle 77 No. 1976 – Dto. C
1650 San Martín – Buenos Aires
ARGENTINA
argus.a.org@gmail.com

ÍNDICE

Presentación.

**Arte y Universidad: fragmentos de un diálogo
que apenas comienza**

Karina Mauro

1

**Construcción de la trayectoria formativa
de estudiantes de pregrado en la carrera
de teatro y sus transformaciones subjetivas.
Evaluando el papel de una comunidad
de prácticas**

Marcela Inzunza Díaz

5

**Arte y conocimiento. Cambios, sujeto
y entorno. La UNA, Universidad Nacional
de las Artes**

Susana Martelli

25

**A democracia ditatorial do Brasil
no “Escola sem Partido”**

Syntia Alves y Rubens de Souza

55

**Pedagogía y deseo: Praxis teatral
y creatividad en español en Estados Unidos**

Gustavo Geirola

75

**Investigación desde y por las artes
en el ambiente universitario peruano,
caso Junín**

Jorge Luis Yangali Vargas

111

El laboratorio de puesta en escena en la formación universitaria: ¿doxa o episteme? Hacia un laboratorio de puesta en escena situado <i>Gunnary Prado Coronado</i>	131
Perspectivas e percepções: um estudo exploratório no âmbito da percepção musical <i>Mário Aníbal Gonçalves Rego Cardoso, Maria Beatriz Licursi Conceição, Levi Leonido Fernandes da Silva y Elsa Maria Gabriel Morgado</i>	161
Formación para la Actuación en Buenos Aires. La posición de la Universidad en un escenario complejo <i>Karina Mauro</i>	173
Sobre los autores	187

**Formación para la Actuación en Buenos Aires.
La posición de la Universidad en un escenario complejo**

Karina Mauro

CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA

Resumen

Este artículo focaliza en la formación para la actuación, entendida como el conjunto de técnicas, metodologías, instituciones, discursos y agentes que se ponen en juego en el devenir de un sujeto en actor y que constituyen un campo en constante transformación y disputa. Nos proponemos analizar el derrotero de la formación para la actuación en Buenos Aires, desde el ejercicio del oficio en compañías hasta su introducción en la universidad. Nuestro fin último es aportar herramientas conceptuales e historiográficas para la construcción de programas de formación para la actuación y para la dirección de actores que se hallen fundamentados teóricamente.

Abstract

This article focuses on acting training, understood as the group of techniques, methodologies, institutions, discourses and agents participating in the development of the subject into an actor. Acting training constitutes a field in continuous transformation and dispute. We propose to analyze the course of acting training in Buenos Aires, from the exercise of the trade within troupes to its introduction in the University. Our objective is to provide analytical and historiographical tools for the development of theoretically-based programs of acting and direction training.

La actuación es un acontecimiento que reúne a un sujeto que se ofrece a la mirada de otro, en una relación que puede ser directa o mediada por algún tipo de dispositivo. Se trata de una forma de expresión presente a lo largo de la historia de la humanidad, hundiéndose sus raíces en los bordes del ritual y sobrepasando los límites de lo que la cultura occidental ha entendido por “teatro” a lo largo de su historia.

Lo perturbador y disruptivo que conlleva la relación entre un sujeto que exhibe públicamente su cuerpo y su accionar ante la mirada de otro, que ha decidido a su vez suspender su capacidad de acción y la mostración de su propio cuerpo,⁸⁹ se halla en la base de una cadena de reparos que pesan y han pesado sobre la actuación durante siglos. Desde la desvalorización y la marginalidad atribuida a quienes se desempeñan como actores y actrices, hasta el supuesto carácter “indecible” de la actuación con el que los estudios teatrales tradicionales justifican la carencia de elaboraciones teóricas específicas, pasando por la aparición de instancias que, esgrimiendo argumentos morales, religiosos, políticos, económicos o estéticos, se interponen entre el artista y la mirada del espectador; todos estos fenómenos constituyen una reacción de la cultura occidental frente al carácter disruptivo que plantea la actuación en tanto acontecimiento que desborda el lenguaje y el sentido.

Este artículo pone el foco en un territorio espacial y simbólico que podríamos ubicar en la encrucijada de las manifestaciones recién enumeradas: la formación para la actuación, entendida como el conjunto de técnicas, metodologías, instituciones, discursos y agentes que se ponen en juego en el devenir de un sujeto en actor y que constituyen un campo en constante transformación y disputa.

No obstante, la importancia que posee el vastísimo campo de la enseñanza de la actuación en la Ciudad de Buenos Aires (conformado por cursos, talleres, escuelas privadas y públicas, a los que se les suma la universidad), la instancia formativa se aborda desde un vacío conceptual y una carencia de sistematicidad. Entonces, ¿cuáles son los presupuestos que rigen la formación de un actor? ¿Cuál es la idea de sujeto que subyace en las diversas metodologías específicas de actuación que se transmiten en los diversos espacios y/o instituciones? ¿Cuál es la idea de teatro,

⁸⁹ En este sentido, acordamos con Jacques Rancière cuando desestima la idea de expectación como algo pasivo y culpable, y por lo tanto exime al espectador de la obligación de asumir algún tipo de acción emancipadora.

de cultura y de espectador que están circulando implícitamente por las mismas?

A continuación analizaremos el devenir histórico de la formación para la actuación en Buenos Aires, desde el aprendizaje del oficio en el seno de compañías teatrales hasta la creación de facultades y carreras universitarias dedicadas exclusivamente a la enseñanza de la actuación y de la dirección. Nuestro fin último es aportar herramientas conceptuales e historiográficas para la construcción de programas de formación para la actuación y para la dirección de actores que se hallen fundamentados teóricamente y que contemplen las dimensiones estética, ética, laboral, patrimonial, internacional y en tanto productora de conocimiento que posee la actuación.

El campo de la formación para la actuación en Buenos Aires

El análisis y la sistematización del vastísimo campo de la formación para la actuación en la Ciudad de Buenos Aires, que incluye ofertas tanto formales como informales, individuales e institucionales, es un desafío pendiente y que necesita de la generación de indicadores específicos que exceden los objetivos de este trabajo. Nos proponemos aquí, en cambio, dar cuenta de algunos lineamientos generales sobre la problemática, basados en las historias del teatro existentes (Pellettieri, 2002, 2003 y 2001a), y que posee aún muchos puntos oscuros sobre los que es necesario continuar indagando.

Desde finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX la actividad teatral se hallaba organizada en compañías, reunión estable de actores que no sólo generaba espectáculos, sino que también funcionaba como espacio para la incorporación y formación de nuevos artistas. La actuación era un oficio que el aprendiz adquiría ingresando a una compañía en el escalafón más bajo, observando a los actores más experimentados, aceptando los desafíos cuando se los daban, cometiendo errores y saliendo victorioso en igual o desigual proporción, lo cual determinaba el devenir de su carrera. El actor pasaba por todos los roles, muchas veces asignados por motivos involuntarios y ajenos a su capacidad o talento, ya que estos tenían que ver con la edad o la apariencia física. El miembro de mayor trayectoria funcionaba como “cabeza de compañía”, haciendo las veces de maestro y/o director del resto. De este modo, la formación se hallaba completamente imbricada con el trabajo, cuyas condiciones, por otra parte, eran de una precariedad e informalidad extremas. Es en este contexto que los actores adquirirían los rudimen-

Artes y producción de conocimiento

tos de las metodologías específicas⁹⁰ de actuación más utilizadas en las propuestas teatrales de la época: la Dicción Interpretativa o Declamación⁹¹ y la denominada Actuación Popular Nacional (Pellettieri: 2001b).⁹²

Con el ingreso a la Modernidad, las nuevas concepciones acerca de la transmisión del conocimiento desestimaron esta forma de traspaso del saber (considerada la razón por la que los vicios del divismo y la búsqueda del efecto se reproducían entre los actores), promoviendo la apertura de escuelas oficiales de actuación. Se aplicó el concepto de “carrera de actuación”, que supone un plan diseñado y racional de estudio organizado en etapas, de varios años de duración, y con diversas disciplinas o materias, pero fundamentalmente, la creación de un espacio de aprendizaje “higiénicamente” separado del de la producción. La premisa es que el alumno de actuación no debe actuar ante el público, lo cual difiere drásticamente de la necesaria salida al ruedo que suponía el aprendizaje dentro de una compañía.

Sin embargo, las instituciones de formación para actores en Buenos Aires lograron organizarse tardíamente y surgieron subordinadas a otras disciplinas artísticas, como la música académica, lo cual demuestra la posición periférica del teatro en el campo cultural porteño. Mientras que la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires fue fundada en 1896 y la Academia de Bellas Artes en 1905, habrá que esperar recién hasta 1925 para la apertura del Conservatorio Nacional de Música y Declamación⁹³. El mismo es creado como un desprendimiento

⁹⁰ Entendemos por “metodología específica” al conjunto de procedimientos concretos que se ponen en práctica para lograr una actuación según un tipo de poética o estética histórica. Posee, por lo tanto, un carácter prescriptivo. (Para profundizar, ver Mauro 2014)

⁹¹ La metodología de la Dicción Interpretativa o Declamación se propone como objetivo exclusivo la optimización de la comunicación del texto dramático al público. Por lo tanto, la tarea del actor se limita a realizar una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiera con la claridad del texto. Para ello, debe someterse a una codificación previa y externa de los movimientos, que tiende a la máxima visibilidad frontal de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico. (Para profundizar, ver Mansilla y Pellettieri 2001b).

⁹² Osvaldo Pellettieri (2001b) caracteriza a la Actuación Popular Nacional como aquella surgida de la combinación de la influencia del cómico italiano, el payaso del circo criollo y el naturalismo. Sus procedimientos principales son la mueca y la maquieta, que se utilizan en forma sucesiva o yuxtapuesta, y los secundarios, la parodia, la morcilla, el balbuceo y el equilibrio precario del cuerpo, entre otros. (Para profundizar, ver Mauro 2013).

⁹³ No obstante, se registran algunos antecedentes, como el efímero Conservatorio Lavardén fundado en 1908, y el Teatro Municipal Infantil (denominado Instituto de Teatro Infantil Lavardén a partir de 1928 y después de 1958, Instituto Vocacional de Arte) y el Teatro Infantil de Angelina Pagano, fundados en 1913. Es notorio que la iniciativa municipal se oriente a la formación para la actuación de niños como clara manifestación de la educación *por* el arte, antes que la educación *para* el arte, es decir, a la formación de adultos con vistas a su profesionalización.

de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón. Recién en 1957 se crea una Escuela Nacional de Arte Dramático, como desprendimiento del Conservatorio, cuya dirección y plan de estudios fue diseñado por Antonio Cunill Cabanellas (1894–1969), figura cuya omnipresencia en la constitución de los lineamientos del teatro y la formación para la actuación oficiales⁹⁴ requiere de una investigación profunda y aún pendiente. La creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, por su parte, deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte integrante del Instituto Lavardén, la misma alcanzará su autonomía recién en 1974.

Es significativo que estas instituciones hayan optado de manera unánime por la transmisión de la metodología de la Dicción Interpretativa (y luego de su ingreso al país, por el “sistema” Stanislavski), ignorando la metodología propia de la Actuación Popular Nacional. Esto es notorio dado que, incluso cuando se lo considerara técnica y estéticamente deficiente, el actor popular poseía una rica experiencia profesional para transmitir. No obstante, la eliminación de su referencia (excepto en tanto polo negativo) señala que aun los conocimientos adquiridos en su ejercicio del oficio se consideraban perniciosos para el actor en ciernes, al punto que se trataba de mantenerlo alejado de aquéllos. De hecho, se consideraba en estos espacios que el actor debía componer su personaje a partir de la observación y de las indicaciones del autor y del director, evitando imitar servilmente a sus colegas, en clara oposición a la forma de adquisición del oficio actoral en el seno de las compañías.

Esta desvalorización, que expresó y contribuyó a perpetuar un confuso y rígido entramado de cuestiones éticas, estéticas, ideológicas y políticas, y condujo a la eliminación de la metodología de la actuación popular nacional de la formación actoral, lo que con el tiempo redundó en una auténtica pérdida de patrimonio cultural intangible común.

Se reforzó así una singular configuración del hecho escénico en nuestro medio, según la cual el componente ético, identificado con una función social, educativa o política directa del teatro en el público, prevalece por sobre los componentes estéticos, cuya opacidad es percibida como una superficialidad que actúa en detrimento del enunciado y que es, por lo tanto, gratuita o prescindible.

⁹⁴ Cunill Cabanellas se desempeñó como Director de la Comedia Nacional entre 1935 y 1941, Director del Teatro Municipal General San Martín, entre 1953 y 1955, y Director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, entre 1957 y 1961.

Artes y producción de conocimiento

Sin embargo, esta preponderancia de la dimensión ética del espectáculo, largamente reclamada por la intelectualidad, sólo sería reafirmada por el teatro independiente, surgido en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo. El teatro independiente planteó la concreción de un teatro culto de corte mensajista, desligado del afán comercial y con una función exclusivamente didáctico-política. Todos los componentes del hecho escénico, fundamentalmente el actor, debían subordinarse a estos objetivos, lo cual se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, que luego sería replicada en las agrupaciones independientes surgidas en todo el país. Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La condición del artista en el seno del Teatro del Pueblo era extremadamente precaria, dado que les estaba prohibido percibir dinero por su actuación y que no se consideraba necesaria su formación técnica. Metodológicamente, se utilizaba la Declamación, aunque sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados.

Luego del derrocamiento del primer peronismo, el movimiento independiente y principalmente, el Teatro del Pueblo, perdió la función política opositora que lo había sostenido durante los años precedentes, precipitando también cambios en su ubicación en el campo teatral, que pasó a ser marginal, aunque no sucedió lo mismo con las formaciones independientes que aparecieron posteriormente. En efecto, en los años 50 surgió una segunda generación de grupos (como La Máscara, Nuevo Teatro, Fray Mocho, entre otros) que emprendió la renovación estética a partir de la formación de sus actores en metodologías de actuación realistas, como el “sistema” Stanislavski, que promovió a su vez, el surgimiento de una nueva dramaturgia denominada “realismo reflexivo”.

La modalidad que adoptó la incorporación y posterior difusión del “sistema” Stanislavski fue singular: en 1958 un grupo de actores jóvenes que ingresó a la agrupación La Máscara decidió iniciar su experimentación con los libros del director ruso motivados por la admiración hacia los actores de cine norteamericano. Con este fin, buscaron infructuosamente a alguien que pudiera transmitirles el “sistema” Stanislavski, por lo que recurrieron a Heddy Crilla, una actriz de origen austríaco que lo experimentó a la par de ellos. Luego de un año de trabajo a puertas cerradas, el éxito de los espectáculos que estrenaron fue tal, que la metodología de actuación realista se difundió por todo el país, convirtiéndose en hegemónica hasta la última postdictadura argentina.

El prestigio y legitimidad de este modo de hacer teatro se extendió a todo el campo cultural promoviendo que los actores y directores surgidos en el teatro independiente se profesionalizaran y emigraran a otros circuitos teatrales, a los medios de comunicación (como la televisión y el cine), y ocuparan posiciones dirigentes en las instituciones oficiales de formación para la actuación, en los teatros oficiales e incluso en el gremio de actores. Pero además, muchas de estas figuras abrieron sus propias escuelas o talleres de carácter privado, que pasaron a suplantar a la agrupación independiente como ámbito privilegiado para la transmisión de la metodología de actuación realista.

El panorama en los años posteriores a la última dictadura cambió ostensiblemente. Surgió, sobre todo entre los actores jóvenes, una fuerte oposición al realismo y la consiguiente búsqueda de estéticas novedosas. De este modo, se desarrollaron o ingresaron al país metodologías específicas de actuación que comenzaron a enseñarse en nuevos ámbitos privados, entre las que podemos mencionar al Teatro de Estados o de Intensidades (creado por Alberto Ure y difundido en sus talleres, así como en el Sportivo Teatral fundado por Ricardo Bartís), la metodología francesa sistematizada por Jacques Lecoq (introducida a partir de los talleres dictados por Cristina Moreira y Raquel Socolowicz) e incluso una variante novedosa del propio realismo, el Método de las Acciones Físicas (introducido por Raúl Serrano a partir de la fundación de ETBA, Escuela de Teatro de Buenos Aires).

Consideramos que, por un lado, la formulación o incorporación de estas nuevas metodologías han correspondido a maestros y/o directores como resultado de experiencias individuales, generalmente realizadas o motivadas en el extranjero: Ure en los Estados Unidos, Moreira en Francia, Serrano en Rumania. De este modo, la dinamización del campo teatral en su conjunto no ha provenido de programas o políticas de formación de carácter público, sino de la expresa voluntad de los artistas de transmitir estos “viajes personales”. No obstante, estas propuestas tuvieron eco entre los estudiantes debido a que los mismos se hallaban ávidos de las novedades estéticas y metodológicas que el campo de la formación oficial y del teatro consagrado que, volcado al realismo, no les brindaba.

Por otra parte, si bien se mantenía la estructura del taller privado, los jóvenes que iniciaron su formación en los últimos años de la dictadura, en los años de la transición democrática, e incluso en los primeros 90, comenzaron a evidenciar un cambio notorio en su vínculo con estos espacios: si antes la adscripción a una metodología de actuación implicaba la adhesión a una forma de hacer teatro y la adopción de una posición

Artes y producción de conocimiento

ética, por lo que los cambios o los tránsitos de una metodología a otra eran inusuales, los nuevos alumnos comenzaron a privilegiar el eclecticismo en su formación. En este sentido, el pasaje por la mayor cantidad de metodologías posibles, aun contradictorias e incluso de manera yuxtapuesta, comenzó a percibirse como la única vía para adquirir ductilidad, para experimentar e incluso para conformar, a partir de las diversas influencias, un modo de trabajo personal, que con el tiempo, comenzaron a transmitir en sus propias clases.

Por último, cabe destacar que por estos años varias escuelas de actuación comenzaron a propugnar que la mejor forma de aprender era producir, por lo que el alumno fue perdiendo paulatinamente su categoría excluyente de tal, actuando en puestas en escena que terminaron generando y alimentando profusamente un circuito denominado *off* o alternativo (en contraposición a los circuitos oficial y comercial, pero también al teatro independiente que lo precedió). El circuito alternativo posee sus propias salas, agentes de prensa, equipos técnicos, etc., y ha sido considerablemente dinamizado a partir de la política de subsidios llevada adelante por el Instituto Nacional de Teatro (INT) y PROTEATRO. Esto ha producido un borramiento de las fronteras entre alumno y profesional, promoviendo un gran número de actores nuevos, prolongando la condición de asistente crónico a talleres y aumentando a su vez la cantidad de actores que no consiguen otra inserción profesional más que la enseñanza. De este modo, se registra un aumento en la heterogeneidad de la composición etaria y del grado de compromiso de los alumnos (Godgel Carballo), al punto que estudiar actuación llegó a convertirse en una actividad terapéutica, de esparcimiento o como un fin en sí mismo.

Hacia una formación (universitaria) para la actuación

Hacia finales de la década del 90 se produjo un nuevo cambio significativo en el panorama de la formación para la actuación (y para las artes en general) en la Ciudad de Buenos Aires. En 1996 se crea el Instituto Universitario Nacional del Arte (a partir de 2014, Universidad Nacional de las Artes), mediante la reunión de los antiguos Conservatorios y Escuelas Superiores existentes en la Ciudad: Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, Instituto Nacional Superior de Cerámica, Instituto Nacional Superior de Danzas, Instituto Nacional Superior de Folklore y Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio

Cunill Cabanellas”. Estos espacios pasaron a conformar Departamentos de la nueva institución universitaria, a los que se les sumó la creación del Departamento de Artes Audiovisuales y de las Áreas Transdepartamentales de Formación Docente y Artes Multimediales. Si bien existían en el país universidades que contaban con estudios de actuación (como la Universidad Nacional de Tucumán y la Universidad Nacional de Cuyo), la creación de la UNA constituyó un hito en la jerarquización de la educación artística, al ser la primera universidad del país íntegramente dedicada a la enseñanza superior de diversas disciplinas artísticas, mediante carreras de grado y posgrado, y actividades de investigación, extensión y producción artística.

El programa para la Licenciatura en Actuación se conformó casi exclusivamente de cara al desempeño teatral (casi sin referencias al cine, la radio, el doblaje, la publicidad y/o a la televisión, así como tampoco a la instancia de selección o *casting*) y retomando el imaginario construido durante la década anterior. A una formación mayormente planteada a partir de la metodología de actuación realista de base stanislavskiana se le sumaron entonces diferentes propuestas prescriptivas, muchas veces contradictorias, asociadas a géneros y poéticas diversos, con la idea de que la diversidad metodológica es suficiente por sí misma para garantizar la constitución del alumno como actor. De este modo, se incorporó una nueva generación de docentes jóvenes que, si bien podían tener una formación oficial como base, habían adquirido estos rudimentos metodológicos en el ámbito privado, tránsito que habían combinado en su formación.

A esta diversidad estética, se le sumó la incorporación de asignaturas históricas y teóricas obligatorias, que incrementaron notablemente la carga horaria y que abonaron preponderantemente en el paradigma de la semiótica estructural. De este modo, estos programas privilegiaron la concepción de la actuación como productora de signos y priorizaron el énfasis en la preparación previa de la puesta en escena, exacerbando lo que Michel De Certeau identifica como una lógica de acción estratégica⁹⁵

⁹⁵ Michel De Certeau define a la lógica de acción estratégica como el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un <<ambiente>>” (XLIX). Así, la estrategia circunscribe un lugar propio, a través de un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de co-existencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, de distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador. Consideramos que en el caso del teatro, el texto dramático y la dirección escénica constituyen por antonomasia el lugar de la estrategia. (Para profundizar, ver Mauro Ver Mauro 2014, 2011 y 2010).

y reforzando, de este modo, la dependencia de la actuación de las instancias autoral y directorial. Esto se produjo en detrimento de la concepción de la actuación como acción en el aquí y ahora del encuentro con el espectador, es decir, como acontecimiento, desvalorizando así la lógica de acción táctica⁹⁶ inherente a la actuación como una de las “artes del hacer” y, por consiguiente, restándole importancia a la situación de actuación⁹⁷ como esencia del arte actoral.

Sin duda, este recorrido de la formación para la actuación en la Ciudad de Buenos Aires, desde el aprendizaje del oficio en el seno de compañías teatrales hasta la incorporación de la enseñanza de la actuación en el ámbito universitario, da cuenta del paulatino acercamiento del ámbito educativo al ejercicio de las artes, lo cual implicó la percepción, por parte de un campo cultural eminentemente logocéntrico, de que de este modo la práctica artística resultaba jerarquizada. Esto redundó también en la necesaria transformación de los saberes inherentes a las artes, que debieron encarar una justificación de sus fundamentos de carácter racional y articulado de modo discursivo. Sin embargo, la incorporación de las artes en el esquema de la universidad se presenta aún como la síntesis no acabada de saberes prácticos en simple anexión a teorías provenientes mayoritariamente del ámbito de la lingüística estructural y la historia del arte tradicional.

Si bien en el contexto actual es necesario reafirmar que la dimensión histórica de toda práctica contribuye al enriquecimiento de la misma, se torna necesario el desarrollo de una historiografía propia de la actuación y su inclusión en la currícula en pos de complementar o sustituir a las asignaturas que se imparten actualmente y que refieren sólo a la historia del arte o del teatro (en los que prevalece un enfoque que prioriza los textos dramáticos y las puestas en escena). Incorporar una historia del teatro construida desde y hacia la actuación (para lo cual sería neces-

⁹⁶ A diferencia de la estrategia, la táctica se define como la lógica de acción de un agente que, imposibilitado de aislarse o establecer un lugar de distancia, no puede circunscribir un lugar propio, por lo que no tiene más lugar que el del otro. De este modo, depende enteramente de las circunstancias en que “el instante preciso de una intervención transforma [una situación] en situación favorable” (De Certeau 45). La táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o previsión. (Para profundizar en la lógica de acción táctica como característica inherente a la actuación, ver Mauro 2014, 2011 y 2010).

⁹⁷ Denominamos “situación de actuación” al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena, que no necesariamente son distintas a las de la vida cotidiana, hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas. (Para profundizar, ver Mauro 2010 y 2014)

rio previamente que los investigadores de la disciplina se abocaran a su elaboración), subsanaría los hiatos y contradicciones que se presentan entre lo que propone la historiografía teatral tradicional y el conocimiento que se produce en las disciplinas de formación práctica, como consecuencia de una historia elaborada estrictamente desde la posición de la dramaturgia y de la dirección, ignorando por completo la perspectiva estrictamente diferente de la actuación respecto del fenómeno teatral.

Por su parte, el paradigma de la semiótica estructural que ha colonizado el análisis de las artes, tanto de tipo académico como crítico, aún no ha desarrollado teóricamente los principios en los que se fundamenta esta intromisión. Proveniente del mundo de las letras, la imposición de este paradigma parece ser simplemente el resultado del pasaje de docentes e investigadores de dicho ámbito al estudio de las artes, trayendo consigo las herramientas conceptuales con las que contaban. Al implementarlo en el estudio del arte, este paradigma redujo la tarea del investigador a un análisis de tipo semiótico y hermenéutico de las obras, evidenciando un gran silencio respecto de las prácticas artísticas, que por su propia condición escapan a este modelo explicativo y, en definitiva, sumieron a las artes en una condición heterónoma. Si esto se registra en disciplinas artísticas como las artes visuales y las letras, que cuentan con mayor legitimidad y producen obras tangibles y/o que pueden conservarse, el panorama en el arte actoral, cuyo carácter acontecimental y efímero ha contribuido a su marginalidad y desvalorización social, es mucho más desfavorable.

Consideramos, por tanto, que el próximo desafío radica en la elaboración de herramientas conceptuales específicas que permitan diseñar programas de formación para la actuación y para la dirección de actores fundamentados teóricamente y capaces de diferenciar el trabajo formativo de aquel inherente a la preparación de un espectáculo, esto es, distinguiendo claramente el trabajo del profesor del de director y la categoría de alumno de la de actor profesional. Para ello es necesario detectar la dimensión técnica en las metodologías específicas utilizadas para la formación y para la producción de espectáculos. Con dimensión técnica nos referimos a los aspectos vinculados al posicionamiento del sujeto como actor frente a la mirada del otro, es decir, a los procedimientos que se ponen en práctica durante la formación o el ejercicio de la actuación, con el objeto de que el sujeto asuma su identidad como actor con el fin de proponer y sostener la situación de actuación. Estas herramientas difieren de aquellas que hacen a la dimensión metodológica, esto es, a las que transmiten el conjunto de procedimientos concretos para lograr

Artes y producción de conocimiento

una actuación según un tipo de poética o estética histórica (tales como la Actuación Popular, el “sistema” Stanislavski, el “Método” Strasberg, el “Método de las Acciones Físicas”, el Teatro de Intensidades, la Escuela Francesa, etc.).

Dado que ambas dimensiones coexisten en las diversas metodologías específicas de actuación, no siendo posible aislar los aspectos técnicos de los metodológicos para poder así transmitirlos o ponerlos en práctica de manera autónoma, será necesario elaborar herramientas conceptuales para detectar las metodologías que posean una dimensión técnica fuerte con el fin de ubicarlas al inicio de la formación (como podrían ser el Método de las Acciones Físicas, la Escuela Francesa o la Actuación Popular). Y ubicar en etapas más avanzadas de la formación a aquellas metodologías específicas que posean una dimensión técnica débil, en tanto requieren para su transmisión de un sujeto cuya identidad como actor ya se encuentre relativamente afianzada, debido a que su trabajo consiste en desarrollar procedimientos metodológicos de cara a producir actuaciones vinculadas con poéticas de carácter experimental (como aquellas vinculadas al Nuevo Teatro norteamericano y europeo o al Teatro Posdramático) o aquellas que basan su trabajo en el juego con la desestabilización de la posición del actor (como el Teatro de Intensidades). Consideramos que esa elaboración de carácter conceptual constituye el desafío para una investigación que plantee como su objetivo específico la planificación de la formación para la actuación en el ámbito universitario, pero también en el privado formal e informal.

Bibliografía

- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007.
- Godgel Carballo, Víctor. “La enseñanza de la actuación en Buenos Aires”. Pellettieri O. (Dir.), *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*. Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 253-279.
- Mansilla, Camila. “El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje”. AAVV, *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*. Buenos Aires, Colihue, 2008, pp. 101-116.
- Mauro, Karina. “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. *Telóndefondo.org. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, no 19, 2014, pp.137-156.
- . “La Actuación Popular en el Teatro Occidental”. *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais*, no. 5, 2013, pp. 15-31.
- . “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”. Larios Ruiz, Shaday et al. *Escenarios post-catástrofe. 1º Premio de Ensayo Teatral*. México, Artezblai, 2011.---. “Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación”. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, vol. V, no IX, 2010.

Artes y producción de conocimiento

- Pellettieri, Osvaldo (Dir.). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV, La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires, Galerna, 2003.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo II, La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires, Galerna, 2002.
- . *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*. Buenos Aires, Galerna, 2001a.
- . *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires, Galerna, 2001b.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.