Tens@diagonal

Nº 11 Enero-Junio 2021 - Montevideo, Uruguay



DOSSIER

Artes escénicas y Estado en Iberoamérica

Tens@diagonal **Nº 11 - Enero-Junio 2021** // Montevideo, Uruguay // ISSN: 2393-6754
Revista de teoría, crítica y creación sobre literaturas, culturas y comunidades fronterizas.
Publicación arbitrada y electrónica, de frecuencia semestral, y de consulta libre y gratuita.
Forma parte de los emprendimientos de Proyecto Tenso Diagonal.
https://www.tensodiagonal.org/ info@tensodiagonal.org revista@tensodiagonal.org

CC BY NC SA

Proyecto Tenso Diagonal.
Correo electrónico: proyecto@tensodiagonal.org
Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826 (Montevideo, Uruguay).
Teléfono: 00598 29243568.
Autoridades actuales: Marcelo Damonte (marcelo.damonte@tensodiagonal.org), Claudio Paolini (claudio.paolini@tensodiagonal.org), Virginia Frade (virginia.frade@tensodiagonal.org).

Imagen de tapa:
"Máscaras" (técnica mixta, 2021) de *Virginia Frade*.

Imágenes del interior:
F. Betancor, A. Gastán y M. Scocozza.

Los diseños de Federico Betancor, Agustín Gastán y Micaela Scocozza han sido realizados exclusivamente para *Tenso Diagonal*.

Diseño gráfico y diagramación:
Estudio C.P.V.

EQUIPO EDITOR

Marcelo Damonte (Director-editor)
Proyecto Tenso Diagonal
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
Claudio Paolini (Director-editor)
Proyecto Tenso Diagonal
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
Virginia Frade (Directora-editora)
Proyecto Tenso Diagonal
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
María Macarena Carrocio
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
Universidad de Montevideo, Uruguay
Valdir Aparecido de Souza
Universidade Federal de Rondônia, Brasil
Marco Vladimir Guerrero
Universidad Autónoma de Chihuahua, México
Javier Molea
Díaz Grey Editores, Estados Unidos
Germán Pitta
Consejo de Formación en Educación, Uruguay
Georgina Torello
Universidad de la República, Uruguay

COMITÉ ACADÉMICO

Hebert Benítez
Universidad de la República, Uruguay
Riccardo Boglione
Investigador independiente, Italia - Uruguay
Lindsey Cordery
Universidad de la República, Uruguay
María Cristina Dalmagro
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Cristina Elgue de Martini
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
Roberto Ferro
Universidad de Buenos Aires, Argentina
María de los Ángeles González
Universidad de la República, Uruguay
Elton Honores
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
Yanina Leonardi
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Eduardo Marks de Marques
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
Claudia Pérez
Universidad de la República, Uruguay
José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia, España
Elena Romiti
Consejo de Formación en Educación
Biblioteca Nacional, Uruguay
Susana Rostagnol
Universidad de la República, Uruguay
Heloisa Helena Siqueira
Universidade Federal de Rondônia, Brasil

LA REVISTA ES MIEMBRO Y ESTÁ INDIZADA EN:

Sumario

Manifiesto

✦ *Urbi et orbi, living theatre*: *Marcelo Damonte*.....[5 - 8]

Territorios Usurpados

Artes escénicas y Estado en Iberoamérica

✦ Introducción: *Yanina Andrea Leonardi & Maria Eugenia Cadús*.....[10 - 11]

✦ "Perpetuos pies" de Nieves Fresneda: la danza folklórica y la política cultural en Cuba, 1959-1979: *Elizabeth Schwall*.....[12 - 38]

✦ Institucionalización y profesionalización de las prácticas teatrales vocacionales: el Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955): *Yanina Andrea Leonardi*.....[39 - 52]

✦ Teatro independiente uruguayo y Estado: una formación en diálogo con el Siglo XXI: *Pilar de León*.....[53 - 63]

✦ La modernización de la danza en São Paulo: el papel de una coalición de expertos en danza en la política estatal entre 1972 y 1977: *Rafael Guarato*.....[64 - 85]

✦ Un encuentro político en el acontecer estético/teatral. Sobre el no olvido, la ausencia, lo ancestral y lo onírico de un gabinete: *Pablo Mancilla*.....[86 - 97]

✦ El arte de la coreografía: profesionalización y promoción de las danzas en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina (1947-1950)*: *Eugenia Cadús & Irene de la Puente*.....[98 - 113]

✦ "Una invitación a viajar por España": el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española: *Alejandro Coello Hernández*.....[114 - 136]

✦ Compañías y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949): *Marina Sikora*.....[137 - 148]

✦ Sobre "lo independiente" y "lo estatal" en las artes escénicas platenses (2011-2021). Demanda, tensión y participación: *Mariana del Mármol & Juliana Díaz*..... [149 - 178]

✦ El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955): *Laura Mogliani & Nicolás Ricatti*.....[179 - 193]

✦ Artes escénicas y formación profesional. Relatos comparados de tres instituciones precursoras en la provincia de Buenos Aires (segunda mitad del siglo XX): *Lucía Merlos*.....[194 - 214]

- Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX. Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990: *Aldana Yasmin Iglesias* & *Belen Arenas Arce*.....[215 - 229]
- La proyección de las artes escénicas mexicanas al exterior. El caso de la Feria Iberoamericana de Sevilla y las Misiones Culturales: *Claudia Carbajal Segura*..... [230 - 246]

Zona de Clivaje

- La imagen del Quijote en la vida del espectáculo durante la Guerra Grande: *Adriana Montado*.....[248 - 259]
- "Los vampiros no darán un paso más": narrativa fantástica e imaginario heroico militar en Maxente de Carlos E. Freyre: *Renzo Rivas Echarri*.....[260 - 279]
- Guillermo Cabrera Infante: reescribir un país: *Karla Calvino Carbajal*.....[280 - 292]

Entropías Liminares

- La gallera (cuento): *W. Darío Amaral*.....[294 - 297]

Notas Transversales

- *Croatoan* de Compañía Teatro Rex. Formulaciones poéticas: entre el convivio teatral y la insistencia [sobre la puesta en escena de *Croatoan* (2020), por la Compañía Teatro Rex]: *Camila Carbajal* .....[299 - 304]
- *Haiku mate*. Jugando al ajedrez sobre los hombros de gigantes [sobre *Haiku mate* (2020), de Miguel Avero y Leonardo de León]: *Agustín Gastán*.....[305 - 307]
- *Nadie está muerto mucho tiempo*, Sebastián Míguez Conde [sobre *Nadie está muerto mucho tiempo* (2019), de Sebastían Míguez Conde]: *Rodolfo Montes de Oca*.....[308 - 312]
- *No daré hijos, daré versos* de Marianella Morena [sobre *No daré hijos, daré versos* (2019), de Marianella Morena]: *Rocío Morales*.....[313 - 316]
- *Cadáver exquisito* de Agustina Bazterrica: viaje al centro de las distopías [sobre *Cadáver exquisito* (2020), de Agustina Bazterrica]: *Israel Yelovich*.....[317 - 321]

Sobre la Revista. Condiciones y Normas para la Presentación de Trabajos

- Sobre la revista.....[322]
- Condiciones generales.....[322 - 323]
- Normas para la presentación de trabajos.....[323 - 324]
- Normas éticas.....[324 - 325]
- Política antiplagio.....[325]
- Declaración de privacidad.....[326]
- Proyecto Tenso Diagonal.....[326]

Convocatorias para el Próximo Número

- Zona de Clivaje y Territorios Usurpados.....[327]

Anuncio de Libros Editados y/o Auspiciados por *Tenso Diagonal*

- *Configuraciones del desvío* (edición de C. Paolini, M. Damonte y V. Frade) y otros.....[328]

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

MANIFIESTO

Urbi et orbi, living theatre

La bendición papal dirigida a todo el mundo con que encabeza desde el título este manifiesto absorbe la metáfora que la continúa y la trasciende en la idea y la situación que atañe al mundo y a las personas que en él habitan al día de hoy. La peste cae sobre todos, y su accionar está por todas partes. Esta modelización, tan escueta y feroz como la realidad que involucra, está enraizada con las distintas perspectivas o formas de lectura de una existencia pandémica que, más allá de lo cruel, enfermiza, devastadora, incierta, desoladora y mortífera que sin duda es, viene acompañada de un procedimiento, una mecánica o un mecanismo (¿una máquina?) performativo que todo el tiempo la resignifica, la reinstala, la reordena, la regenera, reabsorbiéndose y degenerando, para que nadie se olvide que está allí y que va a tardar en desatarse su nudo. Nada hay más eficaz que un lobo para mantener a las ovejas juntas e indefensas (o a los niños atentos y expectantes), y en esta representación que aquí quisiera sugerir (y que es mucho más fuerte y grave porque es más que una representación) permítaseme, en primer lugar, referir hacia esa cuestión genérica que involucra al dossier de este número, que es el teatro, la representación, la performance, y por cierto a todo un asunto que mezcla e indistingue un mundo de lobos y corderos, llenando la plaza del pensamiento del espectador con una argamasa de datos estadísticos, sensaciones, sentimientos, peligros, amenazas, dolor y dependencia emotiva de la pantalla televisiva. El lobo y Caperucita, por ejemplo, el relato del lobo del cuento de hadas, los cuentos que en algunos sitios del mundo nos contaban a los niños, trae aparejada toda una relación de subjetividades, protagonismos y actuaciones relevantes que diferencian a los personajes y los tornan utilitarios para la constitución psíquica, mental, del ser humano, del niño, para ayudarlos a generar algunos modelos representativos que luego contribuyan a su formación moral e intelectual. Ahora bien, cuando los personajes no existen, o cuando el personaje es esa gran abstracción repleta de carne picada, terror, incertidumbre y desesperanza, no puede haber un final feliz para la salud de la psiquis, tanto de niños como de adultos. Bruno Bettelheim dice que:

> Los cuentos de hadas no pretenden describir el mundo tal como es, ni tampoco aconsejar lo que uno debería hacer. [...] El cuento es terapéutico porque el paciente encuentra sus propias soluciones mediante la contemplación de lo que la historia parece aludir sobre él mismo y sobre sus conflictos internos, en aquel momento de su vida. [...] La naturaleza irreal de estas historias (a la que ponen

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> objeciones los que tienden exageradamente al racionalismo) es un mecanismo importante, ya que pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo, sino en los procesos internos que tienen lugar en el individuo.[1] (1994 28)

Esta larga cita de Bettelheim revela, a mi modo de ver, algunos aspectos bastante siniestros de ese conato de "actuación", de *acting,* en que los medios de comunicación masivos nos implican a la hora de organizar, recrear y proporcionar estructura narrativas propias de la intriga en torno a la lectura del evento "pandemia". Tal vez deba excusarme, por presentarlo así, de una manera un tanto *naïf* y que pueda parecer banal, ligera, aunque no lo sea. Por lo tanto quisiera agregar que al dramatismo del evento pestífero y devastador de la salud humana que comporta esta pandemia y sus (in)variantes o mutaciones, a los mecanismos de vigilancia a la salubridad, leyes de control social, represión policial o militar del libre albedrío, encierro, aislamiento y cerco de los derechos naturales que desde los poderes del Estado y la nación se ejerce sobre las poblaciones del mundo, la acción mass mediática le ha adjuntado un globo de estrategias narrativas noticiosas, narrativa efectista, fórmulas para generar miedo, obsesión, paranoia, compulsión, depresión y otras patologías de la mente, todas igual de importantes y envueltas en esa actitud o accionar performático o performativo del cual venía hablando. Esto no es nuevo, pero parece necesario decirlo, dado que, por momentos, esta crisis que es de salud, económica, política, social, ética, filosófica, educativa, moral y mucho más semeja desbordar todo límite, para perderse en una explosión de datos que se solapan, se amontonan, muchas veces se contradicen, tornándose inoperantes o caprichosos; una telaraña universal que sume a las personas que están del otro lado de su encierro, frente al televisor, en un útero bastante siniestro que involucra temor, rareza, incertidumbre, suspenso y desinformación, un evento más propio del cine de Hitchcock que de cualquier otra cosa, y que no distingue entre lobos y corderos. En tal confusión e hiperproducción de datos se hace realmente difícil sumarle la lógica, el sentido común, la verdad científica al hecho real, al acontecimiento en sí mismo, seguirlo por las vías de la razón y no quedar enceguecido por un mundo reflectivo de novedades erráticas, de dudas suntuosas, con réplicas incesantes y rumores de metamorfosis y saturación que peca de excesivo, amenazante, patológico y carente. Como dice Guy Débord en *La sociedad del espectáculo*: "Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación. [...] El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente" (1977 8).[2] Por cierto, todo esto no tiene que ver con sospechas y leyendas locales, con que el virus se escapó de un laboratorio chino o de la sopa de murciélago, con que hay una guerra biológica que pretende polarizar al mundo en diferentes grupos o facciones, o que es un

1. Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Traducido por Silvia Furió. Crítica, Barcelona, 1994.

2. Débord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro. Naufragio, Santiago de Chile, 1977.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

procedimiento conspirativo para implantarnos microchips con algún motivo en especial. En ese sentido, la teoría de la "conspiranoia" y los "conspiranoicos" en sí mismos no son el asunto en sí mismo, y no aportan y más aún parecen consistir en un desvío "saludable" para algunos intereses, volcados a asociarlos burda y sustancialmente al problema. En ese sentido, la noción de "conspiranoia" que se arrastra con el rumor de su existencia, aplica a un término que alude en términos psíquico-patológicos o aberrantes a aquellas personas que creen que todo este asunto de la pandemia es un complot, una jugada de los poderosos para sembrar un sistema de control basado en la biotecnología y en la eugenesia, cargando con el demérito de partir en dos, de dividir a los seres humanos de esta gran maqueta del universo pandémico, separándolos en personas cuerdas, coherentes, sensatas (o como quiera llamarse a aquellos que confían en las soluciones que provienen del respeto al mandato protocolar de los regentes estatales y a la urgente creación de vacunas por parte de las grandes empresas laboratoristas mundiales, y que es menester decirlo con claridad, han incrementado su capital económico y financiero de manera explosiva con la misma magnitud con que se ha extendido la pandemia) y psicóticos, mentes enloquecidas que buscan un argumento terrorista para explicar el mundo de hoy. Que nadie se deje engañar por facilismos –que los lobos están, y siempre al acecho de nuestros sueños, como en los cuentos de hadas–; allí mismo hay una realidad anómala (anómica) que pareciera disolverse en la distancia, en la división, en la alienación, en la paranoia y el encerramiento, en un parcial olvido de la dignidad humana y su salud vital, psíquica, social, cultural, económica, física, que tiene que ver más con un tema de organización (o re-organización) cultural, que con cuestiones de represión, hacinamiento mental y prácticas coercitivas. No hay que olvidar que la pantalla de la computadora, el teléfono, la tableta o el artefacto que sea que nos permite comunicarnos en este archipiélago virtual en que se ha transformado y radicalizado el mundo, también nos fija, instalándonos en un mundo de dos dimensiones: plano. Plano, sí. El mundo parece haberse aplanado, y esto no tiene relación con las teorías del "terraplanismo", tan de moda en la actualidad, sino en términos de un aplastamiento de la tridimensionalidad, en términos más bien reales y funcionales. Volviendo al tema de la representación del que comenzamos hablando, un aplanamiento o aplastamiento que acontece en el contexto de esas divisiones, de esa partición del hombre, y también en el sentido de que toda representación incumbe a dos planos, el plano ausente y el plano presente, que es el que ausenta al real o lo suprime, mostrándose, o manifestándose en su lugar. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (2001), Erving Goffman habla de performance como "la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes" (27).[3] Por otra parte, y asociado de alguna manera a esta cuestión, Corinne Enaudeau, en "La presencia en la ausencia", en su libro *La paradoja de la representación* (1999), comenta que

> El teatro concentra en el escenario la paradoja de la representación. Representar es sustituir a un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia. Por una parte,

3. Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Traducido por Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro. Amorrortu, Buenos Aires, 2001.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> trasparencia de la representación: ella se borra ante lo que se muestra. Gozo de su eficacia. Es como si la cosa estuviera allí. Pero, por otra parte, opacidad: la representación solo se presenta a sí misma, se presenta representando a la cosa, la eclipsa y la suplanta, duplica su ausencia. Decepción de haber dejado la presa por la sombra, o incluso júbilo por haber ganado con el cambio: el arte supera a la naturaleza, la completa y la realiza.[4] (27)

Y más adelante, y excúseseme de la cita larga, agrega Enaudeau: "La representación, al reemplazar y suplementar a su modelo, pecaría a la vez, por defecto (es menos que ese modelo) y por exceso (su apariencia nos hace gozar y nos engaña)" (27). Los conceptos de performance que maneja Goffman y los aspectos de la teatralidad a los que alude Enaudeau no resultan ajenos a la cuestión que intento (re)presentar aquí, en la escritura de este manifiesto. Hay una cosa barroca de saturación, de exceso de maquillaje, de *trompe l'oeil,* de anamorfosis, de intríngulis que aturde, confunde y perturba la psiquis de aquellos que se ven sometidos al exabrupto performativo en el que insisten y se regodean los medios de comunicación masivos, es decir, la televisión, ya sean pequeñas, medianas o grandes cadenas. El juego es el mismo, para todo el mundo, como la bendición papal. Un mundo virtual, un mundo diferido que ha perdido el contacto, el roce con la piel humana, suplantados por una idea de rebaño y de comunidad que se muestra alejada de la esencia, del calor, del abrazo y sume todo pensamiento a la posibilidad inquietante de tener que despedirse del hijo, de la madre, del amigo y de este valle de lágrimas, en un hospital y boca abajo, como Lucifer en el infierno dantesco. Quizás alguien deberá responder, en algún momento, o argumentar de un modo convincente, respecto a las pérdidas que, con la enfermedad, la muerte y la desolación, implican el resto de las transformaciones, de las represiones, de la pérdida de libertades y derechos, del aplastamiento y la fijación de un modelo (o tal vez dos) que ha encontrado en el desastre el momento, la oportunidad, la ocasión para experimentar con metamorfosis educativas, plataformas virtuales, sistemas de gobierno macroeconómicos, organización de la eugenesia y manipulación biológica, entre otros ítems, siempre ilustrados por esa mecánica de la representación y la teatralidad que son los medios de comunicación masiva, ese *living theatre* que genera ausencia de la presencia, autoridad de la fantasmagoría, sustitución, eclipse, sombra, nada, o quizás, por qué no, especialmente, y como dice Enaudeau el "goce de una eficacia". Porque, en definitiva, algo que sí parece haberse extraviado, o tal vez desviado, es el cuerpo, que, un poco bajo la apariencia de un "resguardo", un "cuidado", una saludable "preservación", ha dejado de ser, de sentir(se) y parece haberse mudado a un universo plano, o aplastado, controlado, que mira por una pantalla su devenir aciago. *Urbi et orbi*.

Marcelo Damonte.

4. Eanudeau, Corinne. *La paradoja de la representación*. Traducido por Jorge Piatigorsky. Paidós, Buenos Aires, 1999.

Territorios Usurpados

Artes escénicas y Estado en Iberoamérica



Dossier coordinado por:
Dra. Yanina Andrea Leonardi
(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Dra. María Eugenia Cadús
(CONICET - Universidad de Buenos Aires
Universidad Nacional de las Artes, Argentina).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Introducción al dossier "Artes escénicas y Estado en Iberoamérica"

Yanina Andrea Leonardi
(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Eugenia Cadús
(CONICET - Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

En la primera mitad del siglo XX, y en particular, en los períodos de posguerra, en diversas sociedades europeas y latinoamericanas, se legitimó el rol del Estado y sus estrategias planificadoras en tanto vías adecuadas para la reconstrucción y reorganización de la sociedad. Este intervencionismo estatal, que respondía a un clima de época, también incursionó en el área de la cultura a partir de medidas como la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa, la fundación de agencias de promoción del arte y la cultura, el incremento del patrimonio cultural local y la democratización del consumo cultural –haciéndolo extensivo a otros sectores sociales–, entre otras.

En el caso concreto de las artes escénicas, como el teatro y la danza, observamos la creación y modernización de salas teatrales de envergadura, de formaciones artísticas de relevancia para estas disciplinas como elencos y ballets de alcance nacional, provincial y municipal, instituciones educativas artísticas como los conservatorios y seminarios, las agencias de fomento, o la promoción de celebraciones de magnitud en el espacio público donde las artes escénicas ocupaban un rol preponderante, la edición de libros y revistas especializadas, entre otras medidas. En todas ellas, el Estado se erige como organizador de la actividad cultural, alcanzando así significativas transformaciones en el desarrollo de las artes escénicas en cuestión, tales como, por ejemplo, los debates en torno a la profesionalización de los/as artistas.

Con el fin de iniciar el debate en torno a estos tópicos, que se resumen en la idea de "artes escénicas y Estado en Iberoamérica", es que compilamos el presente dossier. Desde hace más de diez años, indagamos en la temática en nuestras investigaciones personales y colectivas (Leonardi, 2015, 2009; Cadús, 2020). Actualmente, nos encontramos desarrollando un proyecto (FiloCyT) en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires titulado "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)". En este, nos proponemos reconstruir las distintas actividades, formaciones e instituciones que integraron la Comisión Nacional de Cultura –la primera experiencia de intervencionismo estatal en materia cultural en la Argentina–, con el fin de comprender: la trascendencia de la intervención del Estado en cultura en la primera mitad del siglo XX; las características de un modelo concreto de gestión cultural estatal; y la incidencia del Estado en el desarrollo de disciplinas artísticas como el teatro y la danza. Este proyecto generó la necesidad de intercambiar con otros/as investigadores de Iberoamérica alrededor de la temática del intervencionismo estatal, así como mostrar resultados parciales de dicha investigación, por lo que organizamos esta convocatoria en *Tenso Diagonal*.

El dossier tiene por objeto abordar desde diferentes perspectivas, territorios y épocas, el estudio de los procesos de intervencionismo estatal de las artes escénicas –la danza y el teatro– en Iberoamérica a lo largo del siglo XX, contemplando sus proyecciones en la actualidad. Nos interesa reflexionar sobre lo acontecido en el territorio latinoamericano en función de entender su especificidad; pero también sobre aquellas experiencias acontecidas en España en el período de la Segunda República y la Guerra Civil que debido a la estadía de sus creadores en América tuvieron un fuerte impacto sobre las culturas de América Latina.

El dossier incluye artículos centrados tanto en la danza como en el teatro, y abarca países como Cuba, Brasil, Argentina, Uruguay, México y España, en los siglos XX y XXI. Sus autores son representativos de la investigación creciente en artes escénicas y estado. En los artículos se pueden encontrar análisis de instituciones, agentes, repertorios, publicaciones y estéticas, en vínculo con políticas culturales de diferente índole. Por lo que propone dar un amplio panorama del campo de estudio en su situación actual en Iberoamérica.

Referencias

Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Biblos, Buenos Aires, 2020.

Leonardi, Yanina. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)*. Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2009. [Inédito]

---, dirección. *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires / Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene", La Plata, 2015.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"Perpetuos pies" de Nieves Fresneda: la danza folklórica y la política cultural en Cuba, 1959-1979[1]

Elizabeth Schwall
(Northern Arizona University, Estados Unidos)[2]

Resumen: Este artículo analiza la historia de la danza folklórica en Cuba, siguiendo los pasos de la bailarina estrella, Nieves Fresneda, desde 1959 hasta su jubilación en 1979. Fresneda fue un miembro fundador del Conjunto Folklórico Nacional (CFN), la compañía nacional de danza folklórica ubicada en la Habana. Otros estudios han analizado la historia temprana del CFN, pero estos tienden a describir la compañía como una iniciativa del estado, formada en su totalidad por líderes políticos. Por el contrario, este estudio afirma que la compañía fue imaginada y creada por artistas folklóricos y sus colaboradores, quienes lucharon por este género, innegablemente construido sobre los fundamentos de la desigualdad racial y la reforma paternalista. Al explicar esta historia, regreso con regularidad a Fresneda, basando el ensayo en un cuerpo y una vida que tuvieron particular importancia dentro del CFN. Fresneda y sus colegas fueron expertos de la producción cultural cubana, conocidos como "informantes", y proporcionaron la base y fuente para el *performance* folklórico en la Isla. Aunque se mencionan como informantes en la literatura existente, aquí subrayo la centralidad de estos para la política cubana y para formulaciones teóricas a través del *performance*. Siguiendo a José Esteban Muñoz (quien tomó prestado el concepto de Antonio Gramsci), afirmo que estos individuos eran "intelectuales orgánicos", que celebraban la afrocubanía y promovían objetivos de justicia racial a través de sus artes folklóricas.

Palabras clave: Nieves Fresneda, Conjunto Folklórico Nacional de Cuba, Política cultural, Informantes, Afrocubanía.

Abstract: This article examines the history of Cuban folkloric dance by following the footsteps of star dancer, Nieves Fresneda, from 1959 to her retirement in 1979. Fresneda was a founding member of the Havana-based national folkloric dance company, Conjunto Folklórico Nacional (CFN). Studies have charted the early history of the CFN, but tend to portray the

1. Artículo traducido por Fabiola Enríquez Flores.

2. Profesora asistente en el departamento de historia de Northern Arizona University y autora del libro, *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege in Cuba* (2021), sobre la relación entre bailarines y el gobierno cubano entre 1930 a 1990. En 2016, se graduó con un doctorado en historia de Columbia University y comenzó una beca postdoctoral en estudios de danza en Northwestern University. Entre 2018 y 2020, impartió clases de estudios de danza en Stanford University y en la historia de América Latina en University of California, Berkeley. En esa época, también ganó una beca de investigación del Centro de Ballet y Artes de New York University. Sus artículos han sido publicados en *Hispanic American Historical Review*, *Cuban Studies*, *Studies in Musical Theatre*, *Dance Chronicle* y *Gender & History*.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

company as a state-led enterprise that sprang fully formed from political leaders. By contrast, this study asserts that the company was imagined and created by folkloric performers and collaborators who fought for a genre, admittedly built on the fraught foundations of racial inequality and paternalistic reform. In recounting this history, I regularly return to Fresneda, grounding the essay in a specific body and life that had particular importance to the CFN. Fresneda and her colleagues were expert cultural producers, known as "informants," and provided the foundation and fount to folkloric performance. Though mentioned in previous literature, I seek to underscore informants' centrality to politics and theory-making through performance. Borrowing from José Esteban Muñoz (who himself borrowed from Antonio Gramsci), I argue that these individuals were "organic intellectuals," who celebrated Cuban blackness and promoted goals of racial justice through their folkloric arts.

Keywords: Nieves Fresneda, National Folkloric Ensemble of Cuba, Cultural policy, Informants, Blackness.

Recibido: 5 de abril. *Aceptado*: 7 de junio.

El galardonado documental *Historia de un ballet* (1982) captura para la posteridad los ligeros, pero determinados pasos de Nieves Fresneda. Una mujer de ascendencia africana, en sus sesenta al momento de la grabación, Fresneda baila en honor de la *orisha* o divinidad santera, Yemayá, acompañada por los exitosos músicos, Carlos Aldama, Lázaro Ros y Trinidad Torregrosa (Vaughan y Aldama, 2012 76).[3] El narrador del documental, Luis Carbonell, presenta a Fresneda con un guiño a su *expertise*: "Nadie baila mejor las danzas de Yemayá que la santera Nieves Fresneda" (Massip, 1962). En efecto, Fresneda ofrece un *performance* poderoso durante una secuencia que dura apenas dos minutos. Sus codos y rodillas se mantienen ligeramente doblados y su mirada, cabizbaja y para sus adentros, le proporciona de una firme delicadeza. Sus movimientos capturan vivamente la elegante fluidez de Yemayá, quien está asociada al mar en la cosmología yoruba. Observamos a Fresneda rodeada por sus espectadores mientras comparte toda una vida de conocimiento y habilidades con cada uno de sus pasos.

A pesar de ser tratada con reverencia en el documental, Fresneda presentó su baile en honor a Yemayá en medio de un contexto que de varias maneras se prestaba para socavar su distinción como artista. El documental, por ejemplo, dramatizaba el proceso creativo de los bailarines de danza moderna procedentes de La Habana que viajaban al pueblo de Regla para investigar los rituales cotidianos que aparecerían en *Suite Yoruba* (1960), una producción de 21 minutos que exploraba la cultura y los mitos de la santería ("Repertorio general ilustrado 7 dic 2011," 2011 5). Mientras que el equipo de producción como los bailarines de danza moderna que formaban parte del documental

3. La santería es una religión afrocubana que en gran parte deriva de tradiciones provenientes de África occidental, pero también de las tradiciones católicas españolas (Ayorinde, 2004 7-24).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

celebraban los rituales que estaban siendo investigados, a la vez sugerían la capacidad que tenían aquella clase de rituales cotidianos para proveerlos con "materia bruta" para sus producciones artísticas ilustradas, ambos demostraban ante el espectador un paternalismo latente (Massip, 1962).

Antes, como después de aparecer en el documental, Fresneda se destacó en un género de producciones que luego se denominaron como "folclóricas" –un término cargado de connotaciones peyorativas y clasistas que se usaba para hablar no solo de tradiciones ostensiblemente genuinas, sino también de la simpleza y el atavismo–.[4] En Cuba, donde la clase social se expresaba en términos raciales, la música y los bailes folclóricos que se originaron en los sectores populares de la sociedad pasaron a asociarse con lo negro. A pesar de que las contribuciones culturales afrocubanas adquirieron mayor reconocimiento a principios de la era revolucionaria, la clase de artistas folclóricos que incluía a Fresneda trabajó por años sin ser justamente compensada. Más aún, Fresneda y muchos de estos músicos y bailarines eran practicantes de las religiones afrocubanas y fueron discriminados tanto por sus creencias religiosas, como por su raza y su clase social.

Dichas contradicciones son análogas a las que existían en la élite política. Fidel Castro y los miembros del victorioso Movimiento 26 de Julio inicialmente exaltaron a cubanos negros como Fresneda como los más grandes exponentes de la Revolución. Esto iba de la mano con una temprana campaña revolucionaria que pretendía eliminar los vestigios de la segregación racial en la isla, y a través de la cual las autoridades celebraron las múltiples resistencias ante la esclavitud, el imperialismo y el racismo que los cubanos afrodescendientes habían encarado por décadas. No obstante, tan pronto como Castro declara la eliminación de la discriminación racial en 1962, las discusiones en torno a la raza pasan a ser consideradas tabú. En los años subsiguientes, el estado socialista vigiló y reprimió a los cubanos negros que continuaron practicando las distintas religiones afrocubanas (de la Fuente, 2001 259-296; Guerra, 2009 94-101; Guerra, 2012 256-96; Ayorinde, 2004 90-107; Benson, 2016). En este contexto, el discurso gubernamental representó los tipos de bailes que realizaba Fresneda, dentro del marco de espacios regulados, como pintorescos entretenimientos nacionales, y afuera de dichos espacios, como transgresiones contrarrevolucionarias.

Un gran número de estudios han descrito los prejuicios ante los que artistas negros como Fresneda debieron enfrentarse tras la Revolución de 1959. La mayoría incluye al menos una breve discusión en torno al Conjunto Folklórico Nacional (CFN), la compañía de danza folclórica nacional, radicada en La Habana y fundada

4. A pesar de los problemas que presenta la palabra, utilizo *folklórico* porque los protagonistas históricos, Fresneda incluida, la emplearon para describir una versión teatral de prácticas culturales cotidianas. Las connotaciones de la palabra *folk* son discutidas en Kraut (2008 17-24).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

en 1962 (Hagedorn, 2001; Moore, 2006; Berry, 2010; Daniel, 1995).[5] Sus autores han reconocido la importancia de la compañía como la primera en recibir fondos del estado, así como también han reconocido las problemáticas presunciones gubernamentales que acompañaban este apoyo. Los líderes culturales del estado creían que las prácticas de la diáspora africana representadas en las funciones del CFN desaparecerían a la par del progreso revolucionario. Como respuesta, sus creyentes se vieron obligados a encontrar maneras de practicar su fe, a la vez que participaban de instituciones folclóricas que buscaban reconfigurar lo sagrado para ponerlo en escena (de la Fuente, 2001 288-91; Hagedorn, 2001 65-69, 85-89; Berry, 2010; Moore, 2006). Los estudiosos del tema han argumentado de manera convincente que el gobierno promovía estas representaciones seculares de los rituales afrocubanos con el fin de disciplinar los cuerpos negros y desposeerlos de sus tradiciones culturales. De esta manera, el gobierno se apropiaba de lo negro para el invento de una tradición nacional que buscaba reafirmar el poder del estado. Los artistas de color que intentaron actuar fuera de los espacios oficiales o desafiar dichas políticas culturas racistas fueron duramente sancionados (Berry, 2010; Guerra, 2012 265-78). Cabe señalar que la promesa y los límites de las políticas culturales que guiaban el *performance* folclórico cubano resonaban con lo que estaba pasando en otros países, incluyendo Haití, Alemania del Este y Nicaragua (Ramsey, 2002; Giersdorf, 2013 26-48; Borland, 2002).

Sin embargo, los estudios existentes han tendido a presentar al CFN como una iniciativa gubernamental que fue organizada en su totalidad por líderes políticos. En cambio, este escrito asevera que la compañía fue pensada y creada por músicos y bailarines folclóricos, junto a sus colaboradores, quienes lucharon a favor de un género artístico que había sido construido sobre los problemáticos cimientos de la desigualdad racial y la reforma paternalista. Por ende, en vez de hacer de la elite política el foco de este artículo, aquí analizo las historias sociales de estos músicos y bailarines, y sus estrategias para convivir con el gobierno revolucionario. Esto significó innovar en la esfera pública, a pesar de las restricciones impuestas a la libre expresión, mientras que en lo privado adherían a creencias que eran oficialmente desfavorecidas (esta idea, sobre cómo convivían las personas bajo este tipo de gobernanza, se inspira en Bryant 2014). Tomando esto en cuenta, el presente estudio se basa en el destacado análisis de Katherine Hagedorn, el cual explora las maneras en que los integrantes creyentes del CFN lograron conservar la sacralidad de su fe en sus *performances* folclóricos y seculares a lo largo de la década del 90

5. En algunas publicaciones, la abreviatura del Conjunto Folklórico Nacional de Cuba es CFNC, pero aquí uso CFN porque así aparece en documentos de archivo y en escritos de sus miembros fundadores (por ejemplo, Martínez Furé, 1997 248).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

(Hagedorn, 2001). No obstante, al enfocarme exclusivamente en los primeros años de la compañía, examino un repertorio aún más amplio de acciones tomadas en y fuera de los escenarios por dichos integrantes, quienes no solo buscaban defender sus creencias religiosas, sino también gestar carreras profesionales en torno al *performance* y elaborar una forma artística que aspiraba a promover la justicia racial. La figura de Fresneda, cuyas acciones analizo a lo largo del ensayo, permite centrar el artículo sobre un cuerpo y una vida específica. Cabe notar que los detalles biográficos sobre la bailarina estrella son escasos, y los que tenemos disponibles entran y salen de la narrativa histórica. De todos modos, enfatizar lo conocido y desconocido de la vida artística de Fresneda sirve para contrarrestar tendencias que no solo apuntan a simplificar en exceso el rol de estado en los estudios existentes sobre el CFN, como describe Michael Bustamante, sino que también tienden a descontar el papel que jugaron los artistas en su desarrollo (Bustamante, 2019 14). Tanto centrando a Fresneda en el eje de la discusión, como analizando su esquiva sombra fuera de los escenarios, este artículo pretende explorar los contornos de quien fue una bailarina multidimensional.

El CFN, además, representa un excelente estudio de caso a través del cual examinar los límites de la acción cultural bajo la Revolución cubana, gracias a la existencia de fuentes que muestran cómo los artistas fueron proactivos tanto en avanzar, como en combatir las prioridades del estado. Materiales de archivo anteriormente no examinados ofrecen una mirada más clara sobre cómo funcionaba el CFN y cuál era su relación con las autoridades culturales de la nación. Documentos de archivo sobre el CFN y las instituciones culturales que le antecedieron revelan ambas negociaciones cotidianas y conflictos ocasionales. Las interacciones entre músicos y bailarines, investigadores, coreógrafos, administradores y burócratas iba de lo sinérgico a lo antagónico. El hecho de reconocer la diversidad de los trabajadores culturales involucrados en esta empresa, así como los distintos matices y resultados de sus interrelaciones, permite evitar caer en dicotomías que ven a los artistas como decididamente resistentes a una autoridad estatal omnipotente o como totalmente subordinados a esta. Más allá de alguno que otro enfrentamiento, las discusiones mundanas y las decisiones artísticas son lo que más comúnmente permiten observar las diferencias creativas entre los trabajadores culturales. Finalmente, los artistas maniobraron para influir sobre el desarrollo de las instituciones culturales revolucionarias desde adentro. Los músicos y bailarines folclóricos no eran meramente víctimas o conspiradores, sino creadores que sacaron el mayor provecho tanto de los recursos, como de los poderes limitados, que estaban a su alcance.

Las decisiones y acciones tácticas tomadas por Fresneda, al igual que por otros expertos productores culturales que trabajaron como "informantes" para el

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

CFN durante sus primeros años son particularmente reveladoras. Estos expertos, también conocidos como bibliotecas vivientes, proveyeron el fundamento y la fuente para sus producciones culturales (Martínez Furé, 1997 252). Aunque dichos colaboradores ya han sido mencionados en la literatura, este artículo busca enfatizar la centralidad que, a través de su *performance*, tuvieron en la política y en la elaboración teórica en torno a la cultura. Este artículo se inspira en el del académico en estudios performativos, José Esteban Muñoz (quien, a su vez, se basó en el trabajo de Antonio Gramsci), para argumentar que estos individuos eran "intelectuales orgánicos," y así como lo hace Muñoz, busca subrayar su rol en la elaboración de "políticas identitarias, evitando al mismo tiempo fetichizar la figura del intelectual" (Muñoz, 1999 110). Aquí, el adjetivo "orgánico" hace referencia a la naturaleza viva y performativa de su producción, mientras que el término "intelectual" reconoce el trabajo teorizante de bailes que celebraban lo negro y promovían la justicia racial, independiente de las ataduras "folclóricas" con las que se representaban. Al llamar a Fresneda y sus colegas informantes "intelectuales orgánicos", este artículo busca reconocer su liderazgo, estrategias políticas e influencia sobre otros artistas y sus audiencias.

Este artículo, por ende, se ocupa de las oscilaciones, tropiezos y pisadas de Fresneda y sus colegas, con la meta de esclarecer aquello que lograron crear, pese a los desafíos considerables a los que tuvieron que enfrentarse. De esta manera, el presente artículo contribuye a una literatura académica que va en aumento sobre el rol de las mujeres afrocubanas en la historia de Cuba (Rubiera Castillo y Mariatu Terry, 2011; Finch, 2010; Brunson, 2016; Blanco Borelli, 2016; Fernandez Selier, 2016; Rolando, 2015; Benson, 2018). En el caso del *performance* folclórico cubano, varios académicos se han encargado de recolectar las biografías de los músicos hombres dentro del CFN, pero han tendido a pasar por alto a las artistas mujeres dentro del conjunto (Rolando, 1991; Vélez, 2000; Vaughan y Aldama, 2012; Miller, 2003; Hagedorn, 2001 20-21, 90-97). Fresneda fue el modelo de artista y maestra, que ayudó a desarrollar un nuevo género de *performance* que sobrevive hasta nuestros días. Su centralidad para el género, capturado en un retrato donde su mirada refleja una mezcla de calma y autoridad (Imagen 1), amerita atención histórica. En este artículo, al seguir los pasos de Fresneda, también documento los logros y los tropiezos del *performance* folclórico, desde 1959 hasta el retiro de Fresneda en 1979.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

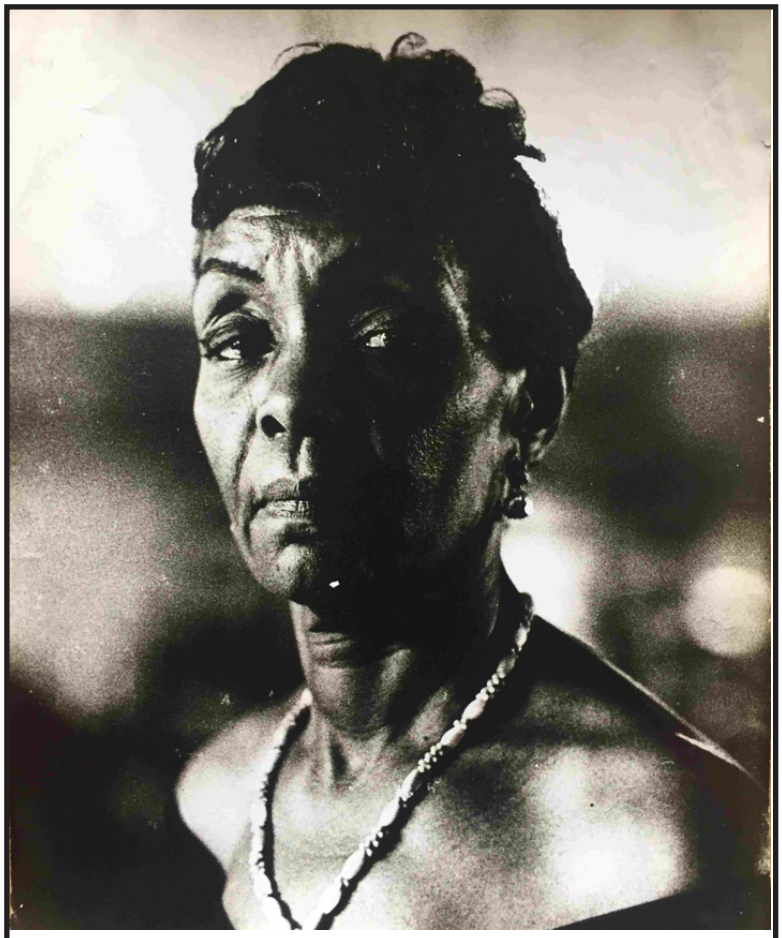


Imagen 1. Retrato de Nieves Fresneda, fecha y fotógrafo desconocidos. Cortesía de Danza Contemporánea de Cuba, La Habana, Cuba. Fuente: Teatro Nacional de Cuba, Archivo de Danza Contemporánea de Cuba (TNC-DCC), Fondo Fotográfico.

La lucha por la supervivencia, 1959-1969

Existe relativamente poca información sobre Fresneda, una mujer de origen humilde y ascendencia africana. Sabemos que nació en La Habana en el año 1900 y sabemos que tuvo una vida difícil (Fresneda mencionó a sus padres en Chió, 1979 47). Luego de que su madre muriera joven, tuvo que hacerse cargo de sus seis hermanos menores. Luego se casó, tuvo sus propios hijos, y se divorció, pasando a trabajar "en cualquier cosa honrada para subsistir" (citado en Chió, 1979 48). Posteriormente, se casó de nuevo, tuvo más hijos, y sufrió necesidad económica nuevamente tras la muerte de su segundo esposo. Sus pesares, sin embargo, no la detuvieron de frecuentar los bailes que auspiciaban las asociaciones cívicas de color ni de participar en carnavales todos los años (Chió, 1979 48). Fresneda también cantaba y bailaba como parte de su fe santera (Massip, 1962). Es solo después de la Revolución de 1959, en la década del 60, que comienza su carrera profesional sobre los escenarios. Esta primera década en el *performance* folclórico profesional, al igual que sus primeros años de su vida, consistió en una lucha por la supervivencia.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El Departamento de Folklore del Teatro Nacional de Cuba (TNC), bajo el liderazgo del musicólogo Argeliers León, tuvo un rol importante en los primeros años del *performance* folclórico post-1959. Junto con la publicación de una revista y la enseñanza de un seminario de investigación, León se dedicó a organizar espectáculos folclóricos. Fresneda comenzó a trabajar con León mientras se empleaba como planchadora (Chió, 1979 47). Luego ella aseguró que fue León quien la había buscado, "porque decían que yo tenía conocimientos. Explicaba cosas que nuestra juventud no había visto: cómo era el baile, las rumbas, las cosas antiguas. Contaba lo que se hacía en aquel tiempo, lo que eran los orichas, cómo era el danzón, cómo se bailaba antiguamente" (citado en Rivero, 1976 49).

En realidad, León tenía motivos menos sinceros para trabajar con informantes culturales como Fresneda. Frente a las autoridades culturales, León describió haber adoptado un acercamiento "científico" para eventualmente "romper el hilo de *practicantes u oficiantes de religiones* que, como tales, vengan a permitirnos ver sus bailes" (énfasis en el original, León, [1961?]), facilitando que los artistas del futuro no consideraran al folclor como algo religioso. De la misma manera, León se concentró en las creencias de sus informantes. Como declaró en 1961: "El trabajo con estos informadores…permitirá acercarlos a actitudes más materialistas y a apartarlos de las situaciones metafísicas que llevan implícitas sus creencias" (León, [1961?]). Con este fin, León recomendó agrupar a los artistas según sus habilidades, en vez de prácticas culturales comunes, y así exponerlos a "un cuidadoso trabajo de adoctrinamiento revolucionario" (León, [1961?]).

A pesar de sus intenciones, las producciones del CFN conservaban significados tanto personales como colectivos, que desafiaban su control. Recordando con orgullo su primer acto en un gran teatro, Fresneda manifestó: "Yo fui la demostradora de los bailes lucumíes, en un ciclo de conferencias que se llamó *Cantos y leyendas de Cuba*. Allí, en la pequeña sala Covarrubias, bailé por primera vez en un escenario las danzas afro" (citado en Fernández, 1981 52).[6] La producción había estrenado el 24 de febrero de 1960. Un mes más tarde, fue puesta nuevamente en escena, y nuevamente ese mismo otoño (Sánchez León, 2001 132, 135). Isabel Monal, la directora del TNC en ese entonces, aseguró que a la función llegaron más personas de las que podía acomodar el teatro, causando una conmoción considerable (Sánchez León, 2001 132). Que el teatro estuviera lleno para la primera presentación teatral de danzas y bailes folclóricos debió haber sido una experiencia estimulante para Fresneda y sus compañeros. Como mínimo, inspiró a Fresneda a continuar actuando sobre los escenarios. Bailó en *Bembé* (1960), cantó en el coro para los montajes de danza moderna en *Suite Yoruba* (1960) y *La rebambaramba* (1961), y apareció en el documental mencionado anteriormente, *Historia de un ballet* ("Danza Nacional

6. El título completo del programa era *Cantos, bailes y leyendas cubanas* (Sánchez León, 132).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de Teatro Nacional," 1960; "Danza Moderna en el natalicio de José Martí," 1961; "Danza Moderna," 1961).

Pese al considerable éxito de dichas producciones, Fresneda y sus compañeros fueron escasamente compensados. Por dos actuaciones en noviembre de 1960, Fresneda recibió 20 pesos (aproximadamente 20 dólares estadounidenses en ese entonces) en un rango salarial que oscilaba entre 16 y 30 pesos (León, sin fecha). Un presupuesto para los meses de julio a diciembre de 1960 señala que los músicos y bailarines folclóricos recibían entre 14 y 34 pesos al mes (Fresneda luego pasó a recibir esta última cantidad). Esto contrastaba con el salario de los bailarines de danza moderna en el TNC, quienes ganaban entre 100 y 225 pesos al mes (Sánchez León, 2001 366, 369). Aunque en diciembre de 1960 León recomendó subir los salarios a 130 pesos, el cambio nunca ocurrió (León, 1960).

En 1962, Fresneda se fue del TNC, para convertirse en solista e informante del recién fundado CFN (Fresneda, 1975). El grupo había surgido como consecuencia de cambios institucionales que a fines de 1961 removieron la investigación y los actos folclóricos del TNC. A raíz de esto, León, Monal y la teatrera Gilda Hernández tuvieron la "idea" de fundar una nueva compañía folclórica. León reclutó a Rogelio Martínez Furé, un joven folclorista que había sido su estudiante en el TCN, y al coreógrafo mexicano Rodolfo Reyes, para encabezar la nueva compañía (Rogelio Martínez Furé citado en Transcripción de una reunión sin título, [1964?] 8). Sus fundadores tenían la intención de crear una institución "capaz de recoger las manifestaciones danzarías de carácter nacional –desdeñadas por los pasados regímenes– e integrarlas en forma definitiva a la nueva cultura socialista" (Blanco, Martínez Furé y Reyes, 1962). Según el discurso antirracista del momento, el cual desestimaba las diferencias raciales en pro de la idea de unidad nacional (Benson, 2016), la filosofía con la que se fundó y que guiaba las decisiones de la compañía mantenía que "no hay folklor blanco o negro, sólo folklor cubano, con raíces africanas, en su mayoría, y luego españolas, haitianas, francesas, etc." ("Antecedentes", sin fecha).

En abril de 1962, entre 400 y 500 personas se presentaron para las audiciones del CFN. Entre ellas, Martínez Furé y Reyes escogieron como integrantes alrededor de 50 artistas, incluyendo 7 informantes (Martínez Furé, 1997 250-54). A pesar de las intenciones de crear una compañía racialmente diversa, luego de unos meses de fundado el CFN, uno de sus administradores tuvo que admitir que, dadas la finitud del tiempo para dictar clases y los fondos limitados con los que contaban, la compañía dependía de "una mayoría de personal negro", el cual ya poseía extensos conocimientos sobre la música y los bailes que serían puestos en escena (Satanowsky, 1962). Los líderes de la compañía ocasionalmente organizaban actos con música y bailes provenientes

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de otros orígenes étnicos y raciales, como puede ser corroborado en sus diseños de vestuario para la década del 60 (por ejemplo, Molinet, 1964). Dicho esto, a pesar del marco teórico multirracial—o más bien, sin ataduras de raza—con el que fue fundado, dado que la compañía estaba compuesta por artistas afrodescendientes, el "folclor", según representado por el CFN, pronto se hizo sinónimo de lo negro. Sin embargo, es importante notar que, con la excepción de su cofundador afrocubano y consultor folclórico, Rogelio Martínez Furé, los administradores, coreógrafos y diseñadores de vestuario del CFN eran todos blancos. Pese a las aspiraciones antirracistas del CFN, la organización por lo general reprodujo la desigualdad social, limitando el acceso a la toma de decisiones para su mayoría negra.

El hecho de que el CFN estuviera asociado con lo negro hizo de su futuro uno precario, ya que la persistencia de los prejuicios raciales llevó a que tanto burócratas, como administradores y coreógrafos cuestionaran sus méritos. Según lo que se asevera en un informe interno de la compañía, muchos oficiales de la cultura pensaban que el CFN "era una idea loca". En el mismo informe se lee lo siguiente: "Había un poco de miedo a tanto baile negro y de santeros y si se arriesgaba dinero y no resultaba, solo se lograba una exaltación de ritmos negros" ("Antecedentes", sin fecha). Mientras la compañía preparaba su primera producción, dichos oficiales se mantenían al tanto de su progreso y se aparecían en medio de las sesiones de ensayo. En una de estas ocasiones, una de las oficiales se mostró "particularmente disgustada", sugiriendo que el CFN debía "hacer más folklore blanco" ("Antecedentes", sin fecha). Prejuicios de índole racial, sobre todo en contra de las religiones afrocubanas que inspiraban la música y los bailes folclóricos, también estaban presentes dentro de la compañía. El coreógrafo Rodolfo Reyes fue crítico de los integrantes del conjunto, declarando: "Su mentalidad mágico-religiosa le[s] hace ser de naturaleza desconfiada, indisciplinados, anteponiendo en su mayoría, sus intereses religiosos a los del trabajo y la Revolución" (Reyes, 1967). Líderes como Rodolfo Reyes tenían la expectativa de que los integrantes creyentes del conjunto no solamente elaboraran tradiciones nacionales seculares en base a prácticas sagradas, sino que eventualmente abandonaran sus creencias religiosas por los nuevos credos revolucionarios. Como le manifestó uno de los administradores del CFN a las autoridades culturales, la compañía, aunque de manera paradójica, buscaba "destruir mitos religiosos" montando versiones teatralizadas de bailes "Congo, Yoruba, Abacua [*sic*], etc." (Satanowsky, 1962).

Dichos prejuicios derivaron en bajas remuneraciones. Los integrantes del CFN comenzaban sus labores recibiendo entre 40 y 50 pesos al mes, eventualmente llegando a los 80 pesos mensuales, suma que aún no representaba un sueldo con el que se pudiera vivir. Los integrantes ensayaban tarde en la noche, tras días de jornadas laborales a

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tiempo completo, ya que la mayoría, según el percusionista e informante Jesús Pérez, se empleaban como "albañiles, carpinteros, zapateros, estibadores, sirvientes, actores, estudiantes, profesionales, etc." (Pérez, 1965). No queda claro en qué momento abandona Fresneda su trabajo como planchadora. Algunas décadas más tarde, relató no haber sido la única planchadora dentro de la compañía, señalando que sus integrantes realizaban labores manuales como "una forma de ganarse la vida" (citado en Chió, 1979 47). A diferencia de los bailarines que entonces se empleaban en la danza moderna y en el ballet, los bailarines folclóricos no gozaban del privilegio de poder dedicarse a sus carreras sobre los escenarios a tiempo completo (discuto diferencias salariales más en Schwall, 2021 68-97).

En efecto, al menos durante sus primeros años de existencia, el porvenir del CFN parecía desesperanzador. Su fecha de estreno original, pensada para octubre de 1962, pronto pasó de largo. Un malentendido con la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) impulsó a algunos de los miembros del CFN a organizar un sindicato dentro del conjunto. La Sección Sindical, como se llamó, fue la manifestación institucional de tensiones que desde hace un tiempo venían en aumento. Varios informantes, incluyendo Jesús Pérez y Lázaro Ros, estuvieron entre sus dirigentes sindicales. Cabe notar que Fresneda nunca tuvo liderazgo en ella, probablemente a causa de las tradicionales normas de género en base a las cuales operaban las estructuras de poder dentro de las religiones afrocubanas (Beliso-De Jesús, 2015). Entre finales de 1962 y principios de 1963 circularon rumores sobre la adquisición de sueldos más altos para los integrantes de la compañía, pero la supuesta alza nunca se materializó. Esta desilusión devino en la conclusión de que el CFN terminaría por disolverse tras su estreno, que entonces estaba fijado para coincidir con las celebraciones del 26 de julio en 1963. Jesús Pérez luego manifestó que mientras se acercaba la fecha del estreno, "buscábamos soluciones para que el Conjunto siguiera" (Pérez, 1965).

Sin embargo, para ese entonces los comandantes Raúl Castro y Juan Almeida se presentan en uno de sus ensayos. Aunque los documentos disponibles no permiten esclarecer sus motivos para la visita, Castro y Almeida alabaron "la fuerza y vitalidad" del CFN y lo valoraron como "una cosa auténtica del pueblo" (Pérez, 1965). Los mismos concluyeron su visita informándole al grupo "que no nos preocupáramos, que nuestro Conjunto permanecería" (Pérez, 1965). El CFN debutó ante el aclamo del público en el Teatro Mella de La Habana el 25 de julio de 1963. Sus funciones inaugurales se extendieron hasta el 25 de agosto, con el grupo actuando frente a unas 17 mil personas aproximadamente ("Primer semestre", [1963?]). El programa del estreno incluye a Fresneda como informante y

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

bailarina en varios actos: Yemayá, pregones cubanos, rumba, y carnaval (Martínez Furé, 1963). Fidel Castro estuvo entre la audiencia en la última noche de sus actos inaugurales, de esta manera otorgándole al CFN el aval del estado ("Antecedentes", sin fecha). Los diseñadores de vestuario, Salvador Fernández e Isabel Monal, recordaron que luego del estreno de 1963 "se aumentan los sueldos de sus integrantes y los diseñadores son contratados, oficializándose su integración al grupo, lo cual consolida aún más la orgánica afinidad artística existente entre los creadores" (Fernández y Molinet, 1964).

Pero aun cuando algunos aspectos mejoraron, el conjunto se vio afectado por conflictos internos causados por choques de personalidad y disputas por el poder, los cuales se intensificaron a la vez que el CFN se preparaba para su primera gira internacional en 1964. No mucho después de que el CFN fuera fundado, Martínez Furé y Reyes tuvieron un encontronazo en torno a sus distintas visiones creativas. Gilda Hernández, Monal y León se vieron obligados a intervenir, contratando a la educadora y administradora cultural, Marta Blanco, para mediar en el conflicto y fungir como directora interina del conjunto. Blanco, quien ya contaba con otros dos empleos, aceptó a regañadientes su nuevo rol ("Antecedentes", sin fecha). Sin embargo, no era infrecuente que Blanco tuviera otros compromisos y brillaba por su ausencia en las operaciones cotidianas del CFN. Los integrantes del conjunto se dividieron entre los bandos de Reyes o Martínez Furé, mientras que la Sección Sindical parecía gobernar de manera informal (Transcripción de una reunión sin título, [1964?] 1, 3, 30). Tal vez en parte por el caos en el liderazgo, Pérez se convenció de que la compañía no estaba "preparada ni política ni culturalmente para salir del país" (Pérez, 1965). No obstante, las autoridades culturales escogieron desentenderse de dichas preocupaciones, podemos presumir, para evitar tener que rechazar las invitaciones de dignatarios extranjeros.

En un momento de incertidumbre sobre los detalles de la inminente gira internacional, Reyes denunció públicamente la dirección del conjunto, especialmente a Blanco (Blanco, "Informe" 1964). Esta crisis culminó en una asamblea de cuatro días que convocó a todos los integrantes, pero que mayormente se enfocó en el drama del liderazgo. En efecto, la minuta de la asamblea describe momentos de aburrimiento en los que "la masa" de los integrantes se dedicaba a comer y conversar, sin prestarle atención a las acusaciones apasionadas, quejas y llantos del resto de sus compañeros. En un momento dado, Lázaro Ros les imploró a sus colegas para que escucharan, por "la religión de casi todos los que están [aquí] y por la Revolución, que les permite manifestar todas las danzas folklóricas y populares". Su súplica tanto religiosa, como política funcionó (citado en Transcripción de una

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

reunión sin título, [1964?]). Pese a que la voz de Fresneda está ausente de los memorandos, informes y minutas del CFN, es probable que haya seguido la acción y que haya facilitado la supervivencia del conjunto de manera discreta. La fotografía de una reunión entre los intelectuales orgánicos, Fresneda y Torregrosa, y los líderes del CFN, Martínez Furé, Reyes y Molinet, corrobora esta afirmación (Imagen 2). Sentada en el medio, Fresneda escucha en silencio a Molinet, como si estuviese contemplando los temas del cuerpo, mente y espíritu, que eran esenciales para el trabajo del CFN.

Las dificultades continuaron en los años subsiguientes. La gira de 138 días por Europa le consiguió al conjunto tanto ovaciones como problemas, habiendo comprendido defecciones, algunos incidentes de robo y la separación permanente de Blanco del CFN (Pérez, 1965; Blanco, Carta 1964). La bailarina mexicana de danza moderna, Elena Noriega, pasó a ocupar el cargo de directora interina, siendo sustituida en abril de 1965 por la musicóloga María Teresa Linares, esposa de León ("Relación de directores", sin fecha). Linares abogó por salarios más altos y respeto para los integrantes del CFN, escribiendo que debían considerarse "igual que el artista de las altas culturas en su calidad estética y debe[n] ser remunerado[s] económicamente de acuerdo con su calidad y productividad" (Linares, 1965). Con esta declaración, sin embargo, también dejaba en evidencia un prejuicio implícito sobre el *performance* folclórico, al distinguirlo de otros géneros artísticos supuestamente más sofisticados. Adicional a esto, Linares criticó al conjunto al decir que estaba "mal preparado políticamente", urgiendo el desarrollo de un folclor que fuera más allá de las "danzas de origen africano, localizadas en las cercanías de la gran Habana" e introduciendo tres rangos salariales que terminaron por exacerbar las tensiones pre-existentes en el conjunto al punto de la violencia (Linares, 1965). El 13 de febrero de 1966, luego de una acalorada discusión en torno al tema de los salarios, el integrante Miguel Ángel Valdés Bello sacó una pistola y disparó, hiriendo a Reyes, a Linares y a la cantante Silvina Fabars (Reyes, 1967; Hagedorn, 2001 159-65). En una entrevista otorgada en el 2016, Reyes aseguró que Valdés Bello había sido miembro de la sociedad Abakuá, una sociedad masculina afrocubana rodeada por mitos, y que estaba molesto con él por el rol que Reyes había desempeñado en publicitar los ritos Abakuá a través del espectáculo folclórico (Reyes, 2016). Pero independientemente de lo que haya actuado como catalizador, el incidente ocurrió tras años de sueldos crónicamente bajos y de prejuicios en contra de los integrantes afrodescendientes dentro del CFN.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

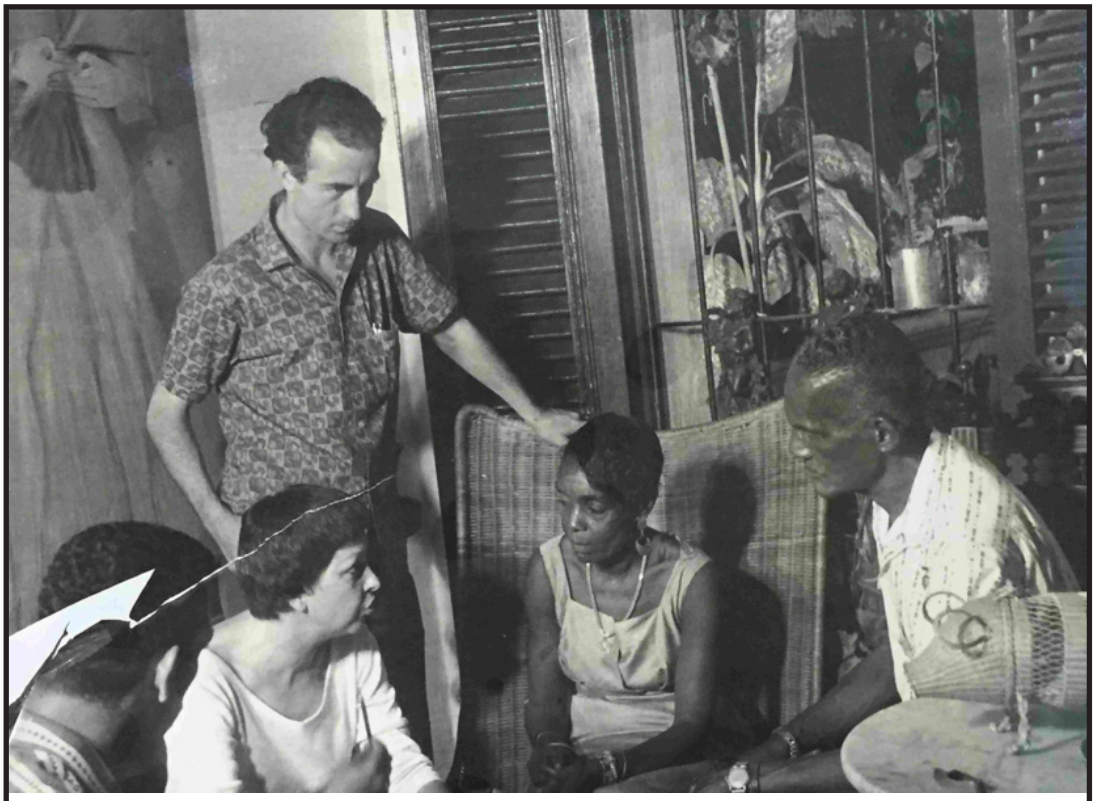


IMAGEN 2. De izquierda a derecha, Rogelio Martínez Furé (parte posterior de su cabeza), María Elena Molinet, Rodolfo Reyes (de pie), Nieves Fresneda y Trinidad Torregrosa, c. 1964. Fotografiados por "Studio Korda". Cortesía de la Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura. Fuente: Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura, Fondo Consejo Nacional de Cultura, Cajuela 302, Legajo Gira Internacional 1964.

Aunque los disparos de Valdés Bello llevaron a que Reyes y Linares disolvieran su vínculo con el grupo, el CFN continuó. En efecto, pese a las tensiones en cuanto al liderato y la apropiación cultural, los integrantes del conjunto permanecieron comprometidos con el proyecto, montando funciones a lo largo del país y trabajando en producciones que usaban el folclor como lente a través del cual examinar las ideologías raciales en Cuba. En 1967, el CFN estuvo en Pinar del Río, Matanzas, Oriente, Camagüey, Las Villas, Isla de Pinos, Varadero, Cienfuegos y La Habana. Sus integrantes también participaron de la popular, aunque controversial producción con un elenco enteramente negro, de la obra *María Antonia* ("Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde enero al 12 de diciembre de 1967", [1967?]; "Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde noviembre de 1967 a 9 de enero de 1968", 1968). Según lo establecido en el programa de mano de 1967, aunque con matices paternalistas, la obra exploraba el "mundo de miseria", caracterizado por "la violencia, la crueldad [y] la brutalidad" que habían atormentado a los afrocubanos en los tiempos de la República. Sin embargo, la obra era, a su vez, una franca y osada reivindicación de la consciencia cultural afrocubana, que se desprendía de las normas de una Cuba sin razas que en ese momento estaban vigentes. La misma representaba a la santería, no como un

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

atavismo ignorante que necesitaba ser superado, sino como un importante mecanismo de supervivencia que imbuía de dignidad incluso a los miembros más marginales de la sociedad. Entre los integrantes del CFN nombrados en el programa de la obra, Martínez Furé aparecía como consultor en "estudios etnológicos", mientras que Molinet aparecía acreditada bajo "vestuarios" y otros integrantes del CFN, incluyendo a Fresneda, aparecían en el coro ("María Antonia", 1967). Adicionalmente, aunque la obra presumía representar tiempos pasados, el texto del programa estimulaba a los espectadores a reflexionar "[sobre] nuestros problemas de una manera profunda", sugiriendo así que su mensaje tenía resonancia para el presente ("María Antonia", 1967). Esto, sin embargo, fue pasarse de la raya. Pese al alto número de espectadores que alcanzó *María Antonia*, el Consejo Nacional de Cultura suspendió las funciones restantes, porque era supuestamente "deformadora", como explicó en 1968 (Otero, 1968 7; discutido en Guerra, 2012 273). No obstante, documentos del CFN nos dejan saber que la obra fue puesta nuevamente en escena a finales de 1969, junto a la compañía de teatro Grupo Ocuje, con la cual montaron 17 funciones (Hung Vargas, 1969; "Grupo 'Conjunto Folklórico Nacional'", 1970).

Las negociaciones en cuanto al contenido religioso en las obras del CFN raramente salían a la luz pública y por lo general fueron mucho menos dramáticas que el incidente de los balazos de Valdés Bello o la controversia alrededor de *María Antonia*. El percusionista Carlos Aldama más tarde declaró haber puesto en escena elementos rituales afrocubanos, como la música y el baile, pero no su fe (Vaughan y Aldama, 2012 78). El también percusionista Felipe García Villamil reflexionó sobre su papel en el conjunto, en el cual no solamente compartía su conocimiento de las religiones afrocubanas, sino que también velaba por los secretos de su fe. También mencionó que su trabajo en el CFN le proveía de un sueldo y, por ende, de "una manera de sobrevivir" (Vélez, 2000 81). Otro percusionista, Alberto Villareal, habló del poder que podían llegar a ejercer los creyentes dentro del conjunto, por ejemplo, cuando un coreógrafo trataba de manipular ciertos movimientos de modo que esto contribuyera a una representación errónea de las prácticas afrocubanas. Cuando esto pasaba, los músicos se rehusaban a tocar: "Al final de día, el coreógrafo, o quien sea, tiene que llegar a un acuerdo con los deseos de los percusionistas sobre los asuntos religiosos" (Villarreal citado en Hagedorn, 2001 98). De la misma manera, Fresneda hizo uso de su capital religioso para influir sobre el contenido escénico del conjunto. Una anécdota la recuerda rehusándose a permitir que la compañía pusiera en escena la ceremonia sagrada de iniciación en la santería. Con miras a deshacerse de lo que consideraba una propuesta ofensiva, amenazó con abandonar la compañía y llevarse con ella a sus ahijados (en la santería) dentro del CFN. Manteniéndose firme en su decisión, logró su objetivo (Hagedorn, 2001 160).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Como lo demuestran estas negociaciones, los primeros años del CFN conllevaron no solo una lucha por la supervivencia, sino también un esfuerzo por definir lo que era un género artístico naciente. Fresneda y otros intelectuales orgánicos dentro del CFN le dieron forma a estos desarrollos, en diálogo con una amplia variedad de administradores y burócratas. Aunque ausente de muchos de los documentos existentes sobre conflictos en el CFN, Fresneda, no obstante, figuraba como una presencia poderosa en reuniones, ensayos y actos, ayudando en el proceso a reservar un espacio para la autodefinición cultural y religiosa afrocubana. De esta manera, Fresneda y sus colegas ejercieron su voluntad en cuanto a las representaciones seculares inspiradas en sus prácticas sagradas, a su vez, tomando las riendas de sus carreras profesionales y tomando posesión de una Revolución que de manera titubeante y con cierta reticencia les ofrecía un escenario.

Talento indisputable, 1970-1979

En la década del 70, los esfuerzos por establecer el folclor como parte de la cultura revolucionaria fueron recompensados con mayor reconocimiento gubernamental. Claro está, los impedimentos estructurales y el racismo no desaparecieron. La primera mitad de la década fue un período particularmente intenso de secularismo de estado y represión cultural (Fornet, 2007; Crahan, 1989). Adicionalmente, no obstante que algunas de las ceremonias afrocubanas que habían sido prohibidas a finales de los 60 fueron nuevamente permitidas, la policía aún se preocupaba por regular las prácticas de fe y sus practicantes (de la Fuente, 2001 294-96). A pesar de las circunstancias, Fresneda y sus compañeros en el *performance* folclórico comenzaron a ser reconocidos como talentos indisputables a lo largo de la misma década (Chió, 1979 49). Los salarios incrementaron, por ejemplo. Un presupuesto de 1970 revela que Fresneda ganaba 207,05 pesos al mes, el sueldo más alto entre los informantes y bailarines del CFN, cuyo rango salarial estaba entre los 132,15 a los 207,05 pesos ("Resumen Grupo de Danza Folklórica", [1970?]). Ciertos factores externos contribuyeron a este cambio. En los 70, Cuba estuvo hondamente involucrada en el conflicto por la independencia en Angola, y tanto el gobierno, como los artistas cubanos, expandieron el movimiento de aficionados en el cual los bailes folclóricos tenían gran presencia. Como lo comentó Lorna Burdsall, una bailarina cubana de danza moderna nacida en los Estados Unidos, en 1972: "Fidel últimamente anda obsesionado con el folclor" (Burdsall, 1972). Fresneda y sus colegas, sin embargo, igualmente desempeñaron un rol crucial en asegurar para sí mismos y su trabajo un estatus más elevado, a través de su aclamado *performance* y devota enseñanza.

Mientras que el CFN deleitaba a los espectadores en casa y en el extranjero con sus producciones de alto calibre, parte del liderato del conjunto comenzó a percibir la fe religiosa y la revolucionaria no como planteamientos mutuamente excluyentes, sino

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

como ideas que eran capaces de coexistir. En 1970, el entonces director del CFN, Gilberto González Castillo habló del asunto en un informe. En él, les puso un asterisco a los nombres de once integrantes, incluyendo a Fresneda, explicando:

> Los compañeros señalados son los que nosotros entendemos son creyentes de las distintas manifestaciones religiosas (Yoruba, Congo y Abakuá). Aunque es bueno aclarar que esas creencias no se reflejan en el trabajo en la inmensa mayoría de los mismos y no chocan en su actitud en el trabajo. [...] La formación del conjunto en su mayor parte es de origen humilde y de creyentes o practicantes a las diversas manifestaciones folklóricas existentes en el país, aunque ya en estos momentos muchos han logrado romper con el medio en que se desarrollan gracias al trabajo en el grupo y al desarrollo político que han alcanzado, es por eso que aunque muchos sean creyentes mantienen una actitud ante el trabajo e ideas revolucionarias tales que lo llegan a situar como ejemplo de sacrificio y trabajo dentro de nuestro centro (González Castillo, 1970).

Dicha declaración caracterizaba de manera problemática los orígenes humildes y la religión de los integrantes del CFN como estorbos a ser derribados. La política revolucionaria, según lo sugiere el informe de su director, supuestamente había iluminado a algunos miembros del CFN lo suficiente como para que se deshicieran de sus viejas mentalidades. Es igualmente notorio que el director esperaba que sus "informantes", quienes proveían al CFN de autenticidad cultural, abandonaran el significado religioso tras sus bailes y consideraran sus labores puramente como trabajo revolucionario. De todos modos, el informe también indica que los dirigentes del CFN reconocían a sus músicos y bailarines creyentes como diligentes productores culturales que mantenían "ideas revolucionarias" sin renunciar a su fe (González Castillo, 1970). Dado el contexto de dogmatismo cultural e ideológico que afectaba en particular a otros géneros artísticos, como la literatura, este equilibrar de lo político y lo retórico resulta aún más notorio.

También en 1970, el CFN participó de su segunda gira internacional, precediendo lo que se convertiría en una agenda ajetreada por el resto de la década. La gira de 1970 consistió de 48 funciones en Alemania del Este, Hungría, Checoslovaquia, Bulgaria, Polonia y la Unión Soviética, frente a aproximadamente 47 mil personas ("Una criatura de solo doce años de edad", sin fecha). Tras su retorno exitoso, el CFN realizó giras en el extranjero todos los años desde 1972 a 1979 ("Conjunto Folklórico Nacional", 1990). Las obras más notables igualmente fueron representadas en Cuba frente a diversas audiencias. Por ejemplo, el CFN actuó frente a Consuelo González de Velasco Alvarado, la esposa del presidente de Perú, el 21 de febrero de 1973. El 7 de marzo de ese mismo año actuó frente a 200 trabajadores industriales cubanos (Hung Vargas, 1973). Aun cuando las frecuentes oportunidades para representar sus obras en casa y en el extranjero eran indicativas de mejoras en el estatus del CFN, el conjunto todavía debía enfrentarse a los malos tratos de la burocracia. Mientras que el CFN se preparaba para su gira de 1976, por ejemplo, el director general suplicó que le dieran mayor información

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

en cuanto a las fechas y el número de bailarines autorizados para viajar (Portal, 1976). El conjunto finalmente recibió los detalles a las 10:30 pm, horas antes de su partida la mañana siguiente. Un representante de la Sección Sindical envió una carta quejándose sobre la intolerable situación, argumentando que demostraba "una falta de respeto a nuestro colectivo" (Vázquez Moreno, 1976). Pese a la desorganización burocrática, la negligencia o las faltas de respeto, el CFN gozó de mayores oportunidades para representar sus obras ante el público durante los 70.

Junto a sus obras, los integrantes del conjunto, sobre todo Fresneda, tocaron muchas vidas a través de su enseñanza. Fresneda no solamente trabajó con los profesionales del CFN, sino también con los bailarines de danza moderna y ballet, y los estudiantes de la principal escuela de arte nacional, la Escuela Nacional de Arte (ENA) (Fernández, 1981 53). En 1970, la bailarina estadounidense nacida en México, Alma Guillermoprieto, observó a Fresneda representar a Yemayá en una clase de baile folclórico en la ENA, describiéndola como una presentación inolvidable:

> Ahora, nos enseñaría los pasos de la diosa-sirena Nieves Fresneda, una vieja larga y flaca, informante también.
>
> Nieves vestía una falda circular de algodón azul de mucho vuelo, rematada con unos cuatro o cinco olanes bordeados en blanco. Debajo de la falda se había dejado puestos los pantalones de mezclilla, y traía también una camisa arremangada y un paliacate amarrado en la cabeza, como si la hubiéramos interrumpido trapeando el piso. Arrastrando el ritmo con sus chancletas de goma, avanzó hasta colocarse frente a los tambores…
>
> Al principio sus movimientos fueron acompasados y precisos: sus brazos huesudos recortaban el aire como tijeras, mientras que con los pies marcaba el mismo ritmo que el tambor intermedio, moviéndose suavemente y con el gesto adusto. Pero al tiempo que los tocadores empezaron a enredar sus voces en unas armonías… pareció que a ella se le arremolinaba en el plexo solar una ola gigantesca: agachada hacia el piso como si una fuerza subterránea la tuviera agarrada de los tobillos, comenzó a ondular el torso, movió los brazos como si fueran de agua, y con las manos empezó a agitar la falda azul en ondas cada vez más amplias, hasta que de repente quedó convertida en mar (Guillermoprieto, 2018 66).

En ropas casuales y en su séptima década de vida, Fresneda logró convertirse en sirena. Su influencia fue amplia. En sus palabras: "Fueron muchos los que aprendieron de mí, a veces me da pena porque me saludan en la calle, '¡adiós, Nievecita!' y no los recuerdo bien" (citado en Chió, 1979 49). Fresneda ayudó a asegurar el futuro del *performance* folclórico en Cuba, inspirando a innumerables estudiantes que la saludaban mientras pasaba.

El 21 de mayo de 1979, el CFN presentó un programa especial en honor al retiro de los escenarios de Fresneda y el aniversario número 17 de la compañía. Los resultados demostraron una combinación del aclamo oficial y el trato paternalista al que músicos y

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

bailarines folclóricos continuaron sujetos. El Ministro de Cultura, Armando Hart, presidió la función, cuya audiencia incluía a León e integrantes del Comité Central del Partido Comunista. Fresneda representó a Yemayá ("Nieves Fresneda", 1979 33). El escritor y antropólogo, Miguel Barnet, aprovechó la oportunidad para rendirle un homenaje a Fresneda. En su escrito, Barnet declaró: "Por medio de su pequeño cuerpo esta septuagenaria mujer, signo antropológico de nuestra cultura, es dueña de la unicidad, de la síntesis" (Barnet, 1979 35).

Fresneda, finalizó, podía proclamar con certeza: "El folklore soy yo" (Barnet, 1979 35). Sus palabras, sin embargo, tienen aspectos problemáticos. Barnet, un hombre blanco, se vale del cuerpo de Fresneda como recipiente para una idea reductiva y estereotipada de la cultura y nación cubana. El folclor se vuelve femenino y Fresneda lo personifica. Esta clase de representación discursiva ya podía encontrarse en los primeros años del conjunto, según lo deja en evidencia un afiche en el que la figura de una mujer, posiblemente inspirada en Fresneda, se usó para promover el CFN en Madrid (Imagen 3). Sin embargo, a la vez que el afiche nos sugiere la importancia de Fresneda para el CFN, el texto de Barnet ignora su persona y labor, reconfigurando al arte y a la artista (al igual que a las prácticas religiosas afrocubanas) en un símbolo de la nación.

Sin embargo, Fresneda se resistió a ser definida por estereotipos. Reflexionando sobre su vida, dijo "siento lo que hago, lo he vivido, necesito seguir. Yo siento el arte porque hay que sentirlo" (citado en Rivero, 1976 49). Con pasión y empeño, hizo de las presentaciones folclóricas una profesión. En 1979, reflexionó sobre cómo, en el transcurso de 20 años, tanto ella, como sus colegas, habían dejado de ser simples peones para convertirse en artistas reconocidos internacionalmente. En palabras de Fresneda: "Habíamos aprendido a bailar en las fiestas de los solares o por tradición de familia… ¡Y mire ahora lo que ha llegado a ser el Folclórico!" (citado en Chió, 1979 47). Cabe notar que su declaración fue impresa en la prensa controlada por el estado. Sin embargo, es también un reflejo fiel de aquello que Fresneda y sus compañeros aseguraban haber logrado. Sus labores ayudaron a profesionalizar el *performance* folclórico y ratificar su valor, pese a los duros prejuicios a los que se enfrentaron. Como resultado de su persistencia, Fresneda también llevó a muchos (incluyéndome) a pensar la historia del baile folclórico, las contradicciones de la política cultural revolucionaria, y las vivencias de los artistas bajo estas realidades incongruentes. Consciente de su entonces presente y futura importancia, Fresneda declaró: "Por lo menos sé, y esto es lo que vale, que no he vivido en vano. Que algo de mi quedará en la danza y en los libros" (citado en Fernández, 1981 53).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



IMAGEN 3. Afiche del CFN en el Teatro Calderón de Madrid, 1964. Fotógrafo desconocido. Cortesía de la Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura. Fuente: Biblioteca Juan Marinello, Archivo General del Ministerio de Cultura, Fondo Consejo Nacional de Cultura, Cajuela 302, Legajo Gira Internacional 1964.

En efecto, tanto antiguos colegas como estudiantes con frecuencia han acreditado la profunda influencia que ejerció Fresneda sobre sus vidas. La académica de la danza, Yvonne Daniel, quien trabajó con el CFN en los 80, recuerda a sus integrantes invocando a Fresneda y sus bailes en honor a Yemayá. La idea era que, aunque ausente del plano terrenal, Fresneda continuaba animando los pasos y movimientos de sus sucesores, como lo hizo con Margarita Ugarte (Daniel, 2017). ¿Qué hizo que los pasos de Fresneda fueran tan persuasivos? Aunque es imposible responder la pregunta con certeza absoluta, volver a concentrarnos en su secuencia dentro de *Historia de un ballet* nos proporciona de algunas pistas. Mientras Fresneda toma su falda, se pliega desde la cintura, y le da una vuelta a su perímetro, no baila de manera exuberante, sino que invita al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de lo divino. Fluyendo con el ritmo de la música, Fresneda se mece de lado a lado, moviendo su falda de arriba a abajo, creando así una marea gentil, pero cautivadora. La cámara a menudo pierde el foco de su cuerpo, capturando solo su brazo, su torso, o su cabeza, de esta manera distorsionando la verdadera trayectoria de su acto. Sin embargo, tomas de primer plano nos ofrecen la oportunidad de observar el esplendor de su acto, por ejemplo, cuando la cámara se acerca a sus pies a la vez que Fresneda da dos pasos hacia la izquierda, mueve su pie derecho hacia atrás y arrastra sus

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

talones antes de repetir el movimiento en dirección contraria. Sus pies desaparecen tan rápido como habían llenado la pantalla. Aunque fuera de escena, la mantienen de pie y en movimiento hasta el final del baile (Massip, 1962). De la misma manera, sus pasos sin duda fueron una presencia ausente –inspirando a colegas, estudiantes y audiencias mucho tiempo después de que los vieran en acción.

Fresneda y sus pasos se convirtieron en agentes de cambio. La poetisa afrocubana, Nancy Morejón, le rindió tributo a ella y sus poderosos pasos en una elegía:

> Como un pez volador: Nieves Fresneda.
>
> Olas de mar, galeotes,
> Azules pétalos de algas
> Cubren sus días y sus horas,
> renaciendo a sus pies.
> …
>
> Sus pies marítimos,
> al fin,
> troncos de sal,
> perpetuos pies de Nieves,
> alzados como lunas para Yemayá (Morejón, 2003 170)

Morejón subraya el poder transformador de los pies de Fresneda. La bailarina e intelectual orgánica utilizó su cuerpo para teorizar y dar a luz un nuevo género –uno que excedía las políticas nacionalistas de la revolución con sus matices de la diáspora africana.

Los pasos de Fresneda a lo largo de las primeras décadas del *performance* folclórico resonaban con esfuerzo, esperanza y frustración. Más allá de indagar sobre el éxito o el fallo de estas empresas, concluyo siguiendo el ejemplo de Morejón, al reconocer que los pasos de Fresneda tuvieron hondas repercusiones. A pesar de las restricciones de las políticas culturales, o de la cultura política, bajo las que operaba, sus "perpetuos pies" retumban en los bailes y en las instituciones culturales que ayudó a formar.

Bibliografía citada

"Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde enero al 12 de diciembre de 1967." [1967?]. Legajo CFN Informes 1967, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"Actividades realizadas por el Conjunto Folklórico Nacional desde noviembre de 1967 a 9 de enero de 1968." 6 Febrero 1968. Legajo CFN Informes 1968, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"Antecedentes." [Sin fecha]. Legajo CFN Informes 1961, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. University Press of Florida, Gainesville, 2004.

Barnet, Miguel. "Nieves Fresneda: Los pies en la tierra." *Cuba en el Ballet* 10, no. 3, Septiembre- Diciembre 1979, pp. 34-35.

Beliso-De Jesús, Aisha M. "Contentious Diasporas: Gender, Sexuality, and Heteronationalisms in the Cuban Iyanifa Debate." *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 40, no. 4, June 2015, pp. 817-40. doi:10.1086/680327.

Benson, Devyn Spence. *Antiracism in Cuba: The Unfinished Revolution*. The University of North Carolina Press, 2016.

---. "Sara Gómez: Afrocubana (Afro-Cuban Women's) Activism after 1961." *Cuban Studies*, vol. 46, 2018, pp. 134-58. *Project MUSE*, doi:10.1353/cub.2018.0008.

Berry, Maya J. "From 'Ritual' to 'Repertory': Dancing to the Time of the Nation." *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 1, 2010, pp. 55–76.

Blanco, Marta. Carta sin título a Secretaria de Actividades Culturales. 22 Julio 1964. Legajo CFN Relaciones Internacionales Giras 1964, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

---. "Informe a la Secretaria de Actividades sobre la situación actual del Conjunto Folklórico Nacional." 23 Marzo 1964. Legajo CFN Informes 1964, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Blanco, Marta, Rogelio Martínez Furé y Rodolfo Reyes. "Informe del Conjunto Folklórico Nacional a la Comisión Nacional de Teatro." 28 Septiembre 1962. Legajo CFN Informes 1962, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Blanco Borelli, Melissa. *She Is Cuba: A Genealogy of the Mulata Body*. Oxford University Press, New York, 2016.

Borland, Katherine. "Marimba: Dance of the Revolutionaries, Dance of the Folk." *Radical History Review*, vol. 84, no. 1, 2002, pp. 77-107.

Brunson, Takkara. "'Writing' Black Womanhood in the Early Cuban Republic, 1904-16." *Gender & History*, vol. 28, no. 2, 2016, pp. 480-500.

Bryant, Sherwin K. *Rivers of Gold, Lives of Bondage: Governing through Slavery in Colonial Quito*. University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2014.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Burdsall, Lorna. Carta sin título a E. S. Burdsall. 10 Junio 1972. Legajo 3, Caja 3, Burdsall Family Papers. Cuban Heritage Collection, University of Miami Libraries, Miami, USA.

Bustamante, Michael J. "Cultural Politics and Political Cultures of the Cuban Revolution: New Directions in Scholarship." *Cuban Studies*, vol. 47, 2019, pp. 3-18.

Chió, Evangelina. "Nieves o el mito de la danza." *Revolución y Cultura*, Septiembre 1979, pp. 47-49.

"Conjunto Folklórico Nacional." Programa de mano. 1990. Archivo del Conjunto Folklórico Nacional, Habana, Cuba.

Crahan, Margaret. "Catholicism in Cuba." *Cuban Studies*, vol. 19, University of Pittsburgh Press, 1989, pp. 3-24.

"Danza Moderna." Programa de mano. 17 Febrero 1961. Legajo Ballet-Danza 1961. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.

"Danza Moderna en el natalicio de José Martí." Programa de Mano. 28 y 29 Enero 1961. Legajo Ballet-Danza 1961. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.

"Danza Nacional de Teatro Nacional." Programa de Mano. Septiembre 1960. Legajo 1959-1961, Fondo Programas. Archivo de Danza Contemporánea de Cuba, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.

Daniel, Yvonne. "Entrevista con Elizabeth Schwall." Castro Valley, California, 13 Noviembre 2017.

---. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Indiana University Press, Bloomington, 1995.

de la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.

Fernández, Olga. "Cara a cara con Nieves Fresneda." *Cuba Internacional* 13, no. 139, Junio 1981, pp. 52-53.

Fernández, Salvador y María Elena Molinet. Carta sin título a Joaquin Torres. 16 Abril 1964. Legajo Presidencia Conjunto Folklórico Nacional, 1960/76, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Fernandez Selier, Yesenia. "Ayabbas: Memory, Sacred Performance and the Restoration of Afro Cuban Women's Subjectivity to the Cuban Trans/Nation." *Black Diaspora Review*, vol. 5, no. 2, Spring 2016, pp. 55-80.

Finch, Aisha. "Scandalous Scarcities: Black Slave Women, Plantation Domesticity, and Travel Writing in Nineteenth-Century Cuba." *Journal of Historical Sociology*, vol. 23, no. 1, 2010, pp. 101-43.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Fornet, Ambrosio. "El quinquenio gris, revisando el término." 30 Enero 2007. Conferencia en el Ciclo "La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión." Casa de las Américas, Habana, Cuba. www.rebelion.org/noticia.php?id=45857.

Fresneda, Nieves. "Autobiografía." 19 Mayo 1975. Legajo CFN Personal, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Giersdorf, Jens Richard. *The Body of the People: East German Dance since 1945*. University of Wisconsin Press, Madison, 2013.

González Castillo, Gilberto. Carta sin título a Emilio. 6 Agosto 1970. Legajo CFN Relaciones Internacionales Jiras [*sic*] 1970, Cajuela 305. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"Grupo 'Conjunto Folklórico Nacional' resumen actividades 1969." 11 Marzo 1970. Legajo CFN Informes 1969, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Guerra, Lillian. "'To Condemn the Revolution Is to Condemn Christ': Radicalization, Moral Redemption, and the Sacrifice of Civil Society in Cuba, 1960." *Hispanic American Historical Review*, vol. 89, no. 1, Feb. 2009, pp. 73–109. doi:10.1215/00182168-2008-045.

---. *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption, and Resistance, 1959-1971*. University of North Carolina Press, 2012.

Guillermoprieto, Alma. *La Habana en un espejo*. Literatura Random House, Barcelona, 2018.

Hagedorn, Katherine J. *Divine Utterances: The Performance of Afro-Cuban Santería*. Smithsonian Institution Press, Washington D.C., 2001.

Hung Vargas, Georgina. Carta sin título a Manolo Fernández. 29 Marzo 1973. Legajo CFN Informes 1973, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

---. "De administrador del Conjunto Folklórico Nacional a Departamento de Estadística: Relación de funciones que ha tenido el Conjunto Folklórico Nacional en el trimestre de julio a septiembre 69." 11 Noviembre 1969. Legajo Conjunto Folklórico Nacional Mensuales de Actividades 1969, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Kraut, Anthea. *Choreographing the Folk: The Dance Stagings of Zora Neale Hurston*. University of Minnesota Press, 2008.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

León, Argeliers. Carta sin título a la Dirección. 21 Diciembre 1960. Legajo CFN Personal 1964, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

---. "Certifico." [Sin fecha]. Legajo Cantos, Bailes y Leyendas Cubanas, Cajuela 306. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

---. "La danza folklórica cubana dentro de un proceso de estudio de la misma, informe presentado a Isabel Monal y a Mirta Aguirre." [1961?]. Legajo CFN Informes 1961, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Linares, María Teresa. "Informe a la Dirección de Teatro y Danza." 13 Octubre 1965. Legajo CFN Informes 1965, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"María Antonia." Programa de Mano. 1967. Legajo 1967A. Centro de Documentación y Archivo Teatral, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.

Martínez Furé, Rogelio A. *Conjunto Folklórico Nacional*. Consejo Nacional de Cultura, Habana, 1963.

---. *Diálogos imaginarios*. Editorial Letras Cubanas, Habana, 1997.

Massip, José, dir. *Historia De Un Ballet*. ICAIC, Habana, 1962, www.youtube.com/watch?v=SeJD4X6x3QI.

Miller, Ivor. "Jesús Pérez and the Transculturation of the Cuban Batá Drum." *Diálogo*, vol. 7, no. 1, 2003, pp. 70–74.

Molinet, María Elena. Diseños de vestuario por *Ciclo de la música popular*. 1964. Cuban Theater Digital Archive, University of Miami Libraries, Miami, FL. cubantheater.org/digitalobject/16847.

Moore, Robin D. "Black Music in a Raceless Society: Afrocuban Folklore and Socialism." *Cuban Studies*, vol. 37, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006, pp. 1-32.

Morejón, Nancy. *Looking Within/ Mirar adentro: Selected Poems/ Poemas escogidos, 1954-2000*. Juanamaría Cordones-Cook, ed. Gabriel Abudu, et. al., trad. Wayne State University Press, Detroit, 2003.

Muñoz, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. University of Minnesota Press, 2015.

"Nieves Fresneda." *Cuba en el Ballet* 10, no. 3, Septiembre-Diciembre 1979, p. 33.

Otero, Lisandro. "Del otro lado del Atlántico: Una actitud." *El Caimán Barbudo* 21, Junio 1968, pp. 6-8.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Pérez, Jesús. Informe sin título a la Dirección de Teatro y Danza. 14 Diciembre 1965. Legajo CFN Informes 1965, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Portal, Marcos. Carta sin título a Armando Aguiar. 1 Julio 1976. Legajo CFN Relaciones Internacionales Giras 1976, Cajuela 302. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"Primer semestre." [1963?]. Legajo CFN Informes 1963, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"Relación de directores que ha tenido el Conjunto Folklórico Nacional desde su fundación." [Sin fecha]. Legajo CFN Historiografía, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Ramsey, Kate. "Without One Ritual Note: Folklore Performance and the Haitian State, 1935-1946." *Radical History Review*, vol. 84, no. 1, 2002, pp. 7-42.

"Repertorio general ilustrado 7 dic 2011." *DCCuba Histórico*. Archivo de Danza Contemporánea de Cuba, Teatro Nacional de Cuba, Habana, Cuba.

"Resumen Grupo de Danza Folklórica." [1970?]. Legajo CFN Personal 1970, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Reyes, Rodolfo. "Entrevista con Elizabeth Schwall." Ciudad de México, México, 12 Julio 2016.

---. Informe sin título a José Llanusa Gobel. Febrero 1967. Legajo Presidencia Conjunto Folklórico Nacional, 1960/76, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Rivero, Angel. "Conjunto Folclórico Nacional." *Revolución y Cultura,* Abril 1976, pp. 47-53.

Rolando, Gloria, directora. *Diálogo con mi abuela*. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica, Habana, 2016.

---. *Forever present, Oggún*. Videoamérica S.A., Habana, 1991.

Rubiera Castillo, Daisy, y Inés María Martiatu. *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Editorial de Ciencias Sociales, Habana, 2011.

Sánchez León, Miguel. *Esa huella olvidada: el Teatro Nacional de Cuba (1959-1961)*. Editorial Letras Cubanas, Habana, 2001.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Satanowsky, Tamara. Memorándum sin título a la Dirección del Teatro Nacional de Cuba. 1 Agosto 1962. Legajo CFN Informes 1962, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Schwall, Elizabeth. *Dancing with the Revolution: Power, Politics, and Privilege*. University of North Carolina, Chapel Hill, 2021.

Transcripción de una reunión sin título. [1964?]. Legajo CFN Informes 1964, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

"Una criatura de solo doce años de edad, 'Conjunto Folklórico Nacional de Cuba.'" [Sin fecha]. Legajo CFN Historiografía, Cajuela 303. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Vaughan, Umi, y Carlos Aldama. *Carlos Aldama's Life in Batá: Cuba, Diaspora, and the Drum*. Indiana University Press, Bloomington, 2012.

Vázquez Moreno, Humberto. Carta sin título a Miranda. 1 Julio 1976. Legajo CFN Informes 1976, Cajuela 300. Fondo Consejo Nacional de Cultura. Archivo General del Ministerio de Cultura, Biblioteca Juan Marinello, Habana, Cuba.

Vélez, María Teresa. *Drumming for the Gods: The Life and Times of Felipe García Villamil, Santero, Palero, and Abakuá*. Temple University Press, Philadelphia, 2000.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Institucionalización y profesionalización de las prácticas teatrales vocacionales: el Seminario Dramático del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (1947-1955)[1]

Yanina Andrea Leonardi
(CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina)[2]

Resumen: A mediados de la década del treinta en la Argentina, comenzó a gestarse un intervencionismo estatal en materia cultural, que se intensificó notablemente durante los gobiernos siguientes. La comisión Nacional de Cultura creada en 1933 es prueba de ello. Se trató de una agencia estatal destinada a la promoción del arte y la cultura a través del fomento y la creación de entidades artísticas, que pervivió durante el primer peronismo, incorporándose a sus políticas culturales. Este artículo se centra en el estudio del Seminario Dramático dirigido por Juan Oscar Ponferrada, dependiente de la CNC, en tanto entidad educativa de carácter artístico destinada a formar artistas provenientes del teatro vocacional durante el período 1947-1955.

Palabras clave: Educación artística, Políticas culturales, Peronismo, Artes escénicas.

Abstract: In the mid-1930s in Argentina, a state interventionism in cultural matters began to take shape, which intensified significantly during the following governments. The National Commission for Culture set up in 1933 is proof of this. It was a state agency dedicated to art and culture through the promotion and creation of artistic entities, which continued during the first Peronism, becoming part of its cultural policies. This article focuses on the study of the Dramatic Seminar conducted by Juan Oscar Ponferrada, a member of the CNC, as an artistic educational training aimed at training artists from vocational theatre during the period 1947-1955.

1. Este artículo corresponde al proyecto FILOCYT radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, cuyo título es "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)"; FC19-087, período 2019-2021.

2. Investigadora de Carrera de CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA). Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Sus investigaciones se centran en el estudio de la historia del teatro argentino, en los aspectos culturales del peronismo, la cultura popular, el Estado y sus modelos de gestión cultural, y las vinculaciones entre arte y política en América Latina. Participó en diversos congresos y publicaciones, a nivel nacional e internacional. Es docente de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (UBA). Asimismo, fue invitada a dictar seminarios de posgrado en la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) y en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN). Es directora del volumen *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires* (2015, La Plata, Archivo Histórico de la Provincia de Bs. As.). Dirige la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Keywords: Artistic education, Cultural policies, Peronism, Performing arts.

Recibido: 19 de abril. *Aceptado*: 13 de junio.

I. Introducción

A mediados de la década del treinta en la Argentina, comenzó a gestarse un intervencionismo estatal en materia cultural, que se iría complejizando en los años posteriores. En la práctica significó la definición de una especificidad del área y la concreción de determinados procesos de organización, institucionalización y burocratización de las actividades artísticas y culturales a partir de la intervención del Estado. Estas acciones respondían a un clima de época a nivel internacional donde los estados modernos establecían –en particular en los períodos de crisis y posguerra– distintas estrategias en función de incidir en la reorganización de la vida social, política, económica y cultural de un país.

En el caso argentino, el período en el que el Estado desarrolló un aparato burocrático concreto para incidir en la cultura, tuvo dos momentos de organización y concreción. El primero fue la creación de la Comisión Nacional de Cultura[3] en 1933; el segundo, cuando se experimentó la incrementación y complejización de ese intervencionismo estatal a través de la definición y ejecución de políticas culturales oficiales durante los primeros gobiernos de Juan Perón (1946-1955).

La CNC –que fue puesta en funcionamiento recién en 1935– consistió en una agencia oficial que llevó a cabo un proyecto cultural de trascendencia para la promoción de las artes en general en la Argentina. En tanto entidad destinada al desarrollo y fomento del arte y la cultura, la CNC planificó y puso en práctica una serie de actividades y medidas, entre las que podemos mencionar: la entrega de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento literario, artístico y científico; la publicación de revistas especializadas y colecciones de libros; el dictado de conferencias, recitales y la creación de formaciones artísticas, entre otras. Si bien la CNC promocionó diversas artes –como la literatura, la música y la danza–, observamos que resulta significativa su intervención en el área teatral, donde hizo efectivo sus lineamientos a partir de la fundación de entidades desarrolladas bajo el área de su dependencia. Las mismas cobraron trascendencia a la hora de pensar la institucionalidad de esas disciplinas artísticas, ya sea desde la formación como desde la construcción de su tradición.

3. En adelante CNC.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En el presente artículo nos proponemos analizar una de las formaciones de relevancia que funcionaban bajo el área de la CNC. Se trata del Seminario Dramático creado y dirigido por Juan Oscar Ponferrada, que funcionó en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro[4] entre 1947 y 1955, cuyo propósito era brindarles a los integrantes de los elencos vocacionales una formación artística centrada en distintos aspectos de la actividad teatral. Consideramos que el presente estudio nos permite reflexionar sobre la institucionalización de la formación artística teatral durante el período y la promoción de la profesionalización de los teatristas. Además, conocer las características de un modelo concreto de gestión cultural estatal y la incidencia del Estado en el desarrollo del teatro, y, situándonos en un plano más amplio, en la trascendencia de la intervención del Estado en la cultura en la primera mitad del siglo XX.

Con el fin de abordar el estudio sobre el Seminario Dramático, en primera instancia nos referiremos a la fundación y puesta en funcionamiento de la CNC, distinguiendo etapas en su trayectoria; y luego, nos centraremos en las políticas culturales oficiales en material teatral implementadas durante el primer peronismo. Consideramos que resulta necesario conocer ambas cuestiones con el fin de comprender las características y fundamentos de la formación creada por Juan Oscar Ponferrada.

II. La CNC y las artes escénicas

En 1933, se aprobó la Ley nº 11723 del Registro Nacional de Propiedad Intelectual en un contexto en el que los debates parlamentarios pretendían actualizar la ley de derecho de autor que databa de 1910. Asimismo, ese proyecto de ley comprendió la creación de dos entidades: una de ellas fue la del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; y la otra, fue la Comisión Nacional de Cultura, entidad que estaba encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales.

La CNC[5] inicialmente estuvo bajo la órbita del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, y fue puesta en funcionamiento recién en 1935 a instancias de la intervención de los intelectuales nacionalistas Gustavo Martínez Zuviría y Manuel Gálvez. Podemos distinguir dos etapas en la trayectoria de la CNC. La primera desde su puesta en funcionamiento en 1935 hasta 1945, comprendiendo la gestión conservadora y el gobierno surgido del golpe militar del 4 de junio de 1943; y la segunda, desde 1946 –momento de

4. En adelante INET.

5. Estaba integrada por doce miembros de diversos organismos culturales como: la Universidad de Buenos Aires, el Consejo Nacional de Educación, la Biblioteca Nacional, la Academia Argentina de Letras, la Comisión Nacional de Bellas Artes, la Sociedad Científica Argentina, el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual, la Sociedad de Escritores. También se sumaban representantes de las sociedades de autores teatrales, de compositores de música popular y de cámara, y representantes del Congreso Nacional.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

inicio del primer gobierno de Juan Perón– hasta septiembre de 1955, con su destitución por parte del golpe de estado realizado por la autodenominada Revolución libertadora, cuando la institución se disolvió.

El proyecto de la CNC en materia teatral tuvo como propósito central la organización institucional de la actividad a la vez que impulsar la preservación patrimonial, que se concretó con la creación de una serie de entidades de relevancia para el campo teatral de la época, todas ellas bajo su administración. Por ejemplo, en 1936, se fundó el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) –sito en la calle Libertad 807, junto al Teatro Nacional de Comedia– que tuvo como finalidad cuidar y fomentar el patrimonio escénico nacional por medio de la Biblioteca especializada, los ciclos de conferencias y cursos de especialización y la conformación del Archivo Teatral Argentino. A esto se sumó, el Museo Nacional del Teatro, creado el 19 de setiembre de 1938, que respondía a estos propósitos de preservación del pasado y la revisión de la tradición teatral.

A esta serie de instituciones, se incorporó la publicación de revistas especializadas como los *Cuadernos de Cultura Teatral* y el *Boletín de Estudios de Teatro,* y la edición de libros centrados en la historia del teatro argentino. Además, bajo la gestión de la CNC funcionó el Teatro Nacional de Comedia –comúnmente conocido como la "Comedia Nacional"–, que se albergó en la sede del Teatro Nacional[6] ubicado en la intersección de la calle Libertad y la avenida Córdoba, en pleno centro porteño, y que consistió en un elenco estable financiado por el Estado, a fin de contribuir al desarrollo y difusión del teatro nacional. Para desempeñar esta última tarea fue convocado el director catalán Antonio Cunill Cabanellas.

El desarrollo de todas estas entidades, publicaciones y formaciones estuvo orientado por la preservación y difusión del "teatro nacional", respondiendo programáticamente a la ideología nacionalista fundacional de la institución y de sus integrantes, y a la vez, a las características y configuración del campo teatral de la época, donde el movimiento del teatro independiente, fundado en un ideario de izquierda, estaba en pleno desarrollo contando con una numerosa cantidad de formaciones en Buenos Aires y recibiendo la legitimación de la centralidad del campo teatral. La valoración de textualidades extranjeras y el desprecio hacia el repertorio nacional y popular que el teatro independiente pronunciaba, despertaba la atención de las entidades oficiales teatrales, quienes continuaron trabajando en el mismo sentido que venían haciéndolo desde su fundación a mediados de la década del treinta.

Tal como dijimos anteriormente, la labor de la CNC durante el primer peronismo conformó una segunda etapa en la reciente historia de la institución, donde se integró

6. El Teatro Nacional de Comedia durante el primer peronismo pasaría a llamarse Teatro Nacional Cervantes.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

programáticamente a la gestión de gobierno sin perder las formaciones y actividades que la integraban. La centralidad del rol del Estado y contundencia de sus políticas públicas por estos años serían algunos de los puntos clave para habilitar esta coincidencia. En efecto, el período comprendido entre 1946 y 1955 estuvo signado por un fuerte accionar del Estado que incluyó el área de la cultura. Esta impronta debemos entenderla en sintonía con el contexto internacional, donde –tal como señala la historiadora Patricia Berrotarán– las estrategias planificadoras instaladas con fuerza una vez culminada la Segunda Guerra Mundial, respondían a la necesidad de refundar un nuevo pacto social con la ciudadanía y a la convicción de que el Estado era capaz de modificar el rumbo de los fenómenos económicos y sociales. Sectores ideológicos diversos coincidían en la necesidad de asegurar la legitimidad del Estado, de sus estructuras y sus intervenciones, constituyéndose así aparatos estatales fuertes capaces de controlar el territorio, las actividades y la sociedad (2004 15-16).

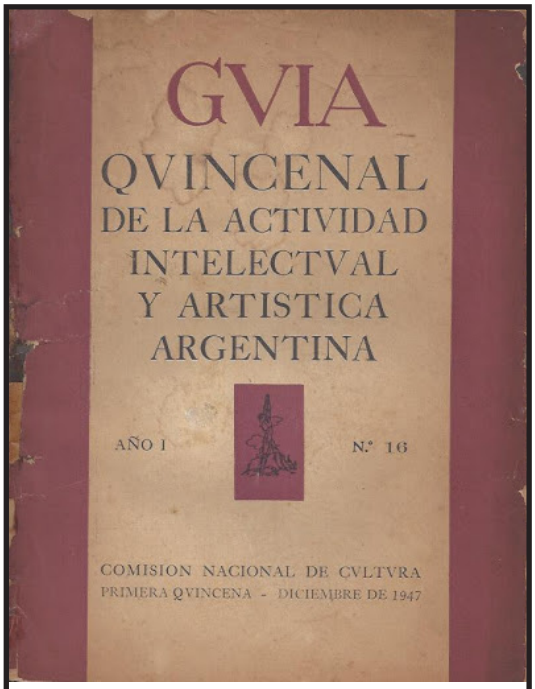
Este intervencionismo estatal dado en los dos mandatos de gobierno de Perón, en materia cultural puede sintetizarse en las siguientes medidas que resultaron sus rasgos dominantes y a la vez consideramos que resultan las claves para leer la política cultural en materia teatral del primer peronismo. Estas fueron: la democratización del patrimonio cultural existente, la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural; y la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa; y como consecuencia de esta última, la promoción de la profesionalización del artista. Conocer estos rasgos resulta imprescindible para comprender las características y funcionamiento del Seminario Dramático.

En esta segunda etapa de la labor de la CNC las instituciones y formaciones que la integraban desde sus inicios aumentaron y complejizaron su actividad. Todas ellas ahora respondían a una planificación cultural oficial que había definido sus fundamentos y objetivos, y contaba con un personal técnico específico encargado de diseñarlas y llevarlas a cabo. En ella se privilegiaban aquellos contenidos representativos de una cultural popular nacional, en particular, aquellos que se inscribían en una tradición grecolatina en su vertiente hispánica[7] (Leonardi, 2015). Entre aquellos agentes encargados del diseño e implementación de la planificación teatral oficial, el catamarqueño Juan Oscar Ponferrada era un nombre recurrente.

Por estos años, la CNC sumó una nueva publicación afín a la intensa labor artística propagada desde el Estado. Se trató de la *Guía Quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, que contó con 76 números publicados entre 1947 y 1950, y si bien, difundía actividades artísticas en general, se les otorgaba un espacio considerable a las artes escénicas.

7. También se incluía un repertorio perteneciente al teatro universal en las instituciones oficiales.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Tapa de la *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina*, editada por la Comisión Nacional de Cultura. Año I, n° 16, primera quincena, diciembre de 1947.

Tal como ya señalamos, algunos de los rasgos dominantes de la política cultural oficial teatral del primer peronismo fueron la democratización del patrimonio cultural existente y la inclusión de nuevos sectores sociales en el consumo cultural. En ese sentido, observamos la creación de actividades y de formaciones destinadas a los sectores populares que pueden calificarse como prácticas de índole amateur o vocacional. Esto acontecía tanto en el orden estatal, como en el partidario, en el sindical y el comunitario. Todos estos elencos vocacionales o aficionados tenían como punto en común la intervención del Estado a partir del uso de los escenarios oficiales. Era frecuente que tanto las formaciones obreras como las muestras de los cursos artísticos de las Unidades Básicas realizasen funciones en el Teatro Colón, el Teatro Nacional Cervantes u otras salas provinciales o municipales oficiales en un claro gesto de democratización del patrimonio cultural –haciendo extensivo el uso y apropiación de estos espacios oficiales por parte de los sectores populares–, a la vez que de legitimación de las prácticas de la cultura popular (Leonardi, 2019 73-74).

Esta tendencia a la promoción del arte vocacional, que habilitaba la inclusión de los sectores populares en tanto consumidores y productores culturales, se vehiculizó en varias medidas, una de ellas fue la realización del Concurso Nacional de Teatro Vocacional convocado por la Comisión Nacional de Cultura y organizado por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro hacia fines de 1946. Se trataba de una convocatoria extensiva

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

a las agrupaciones teatrales de todo el país, que habían realizado funciones durante 1946 y que no fuesen profesionales. Las representaciones de los elencos se realizaban en el Teatro Nacional de Comedia –que próximamente pasaría a llamarse Cervantes–, a un precio económico, y la recaudación era compartida con el elenco en cuestión. Además, dicha sala estatal proporcionaba las condiciones de producción de las puestas; y la CNC costeaba los traslados de los elencos de provincias. El concurso convocó, en sus sucesivas ediciones entre 1946 y 1955, a numerosos elencos de diversos lugares del país, tanto de tipo gremial, barrial, filodrámatico, militante, incluyendo a algunos que incluían la palabra "independiente" en su denominación. La primera convocatoria del evento reunió a más de ochenta elencos procedentes de todo el país; el jurado realizó una selección previa quedando en el certamen treinta y tres grupos.[8]

La intervención del estado en materia cultural con una planificación que le otorgaba centralidad a la cultura popular, en el campo teatral –a través de estos certámenes– significó la promoción y legitimación de prácticas teatrales no profesionales que existían en nuestro país desde décadas previas. El Concurso Nacional de Teatro Vocacional le dio un aval estatal a la actividad artística amateur de todo el país, permitiéndole experimentar condiciones de producción de carácter profesional oficial.

III. Formación y profesionalización: la creación del Seminario Dramático.

Otro de los rasgos dominantes de las políticas públicas en material teatral del primer peronismo fueron la creación y modernización de las instituciones culturales tanto de índole artística como educativa, y también de aquellas destinadas a la educación artística. En efecto, la promoción de la educación artística oficial se hizo evidente en la fundación de innumerables escuelas y conservatorios (teatro, danza, artes plásticas, música) cuyo fin era formar artistas profesionales. Esto significaba el inicio de un proceso de institucionalización de las artes en cuestión que habilitaba el comienzo de hondas transformaciones en el campo concreto de cada disciplina artística. Cabe señalar que el Estado se posicionaba como entidad legitimadora a la hora de formar a los artistas, y, en consecuencia, pretendía disputar dicha enseñanza a las academias privadas con propuestas accesibles a toda la comunidad. Asimismo, posicionaba a la "profesionalidad" como un objeto central en la carrera de un artista. En el campo teatral porteño de aquellos años, esto implicaba una tensión con las numerosas formaciones del teatro independiente que postulaban un artista amateur que entendía al arte como militancia.

Los propósitos de formación y profesionalidad también comprendieron al teatro vocacional. Precisamente, en este cruce entre la promoción de las experiencias artísticas

8. Un análisis sobre el Concurso Nacional de Teatro Vocacional puede consultarse en: Leonardi, 2019.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

vocacionales y la institucionalización de la formación artística, nos interesa leer la aparición del Seminario dramático, creado en 1947 por Juan Oscar Ponferrada.



Juan Oscar Ponferrada junto a un grupo de docentes del Seminario Dramático, 1947.

A raíz de la experiencia de los certámenes nacionales de teatro vocacional organizados por la CNC desde 1946, que tenía como uno de sus reconocimientos la inclusión de actores y actrices premiados/as en la Comedia Nacional, surgió en las autoridades oficiales la inquietud de la formación de los y las artistas amateurs provenientes de esos elencos. Además, existía en esos integrantes la demanda de una educación artística que se había manifestado a los organizadores de los concursos. Ante este panorama, Juan Oscar Ponferrada,[9] que se encontraba al frente de la dirección del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro) fundó el Seminario Dramático, que se puso en funcionamiento en mayo de 1947, en las instalaciones de esa institución.

Proveniente de un nacionalismo católico tradicionalista, Ponferrada fue uno de los intelectuales que adhirieron al peronismo desde el comienzo, y que participó en la planificación cultural, ejerciendo cargos en la gestión, redactando documentos, además de su labor artística como escritor. Fue una de las voces dominantes en la cultura oficial del período, tanto a través de su pensamiento como de su dramaturgia o su rol de adaptador de clásicos universales. Obtuvo notoriedad por sus conferencias y labor docente en la Escuela Nacional de Bellas Artes y en la Universidad de Buenos Aires, donde dictó cursos de Historia del Teatro Argentino.

9. Nació en San Fernando del Valle de Catamarca, el 11 de mayo de 1907; falleció en Buenos Aires, el 5 de septiembre de 1990.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Estudiantes del Seminario Dramático durante la lectura de una obra.

En marzo de 1947, Ponferrada –desde su rol de director del INET– elevó a la Presidencia de la CNC el proyecto inicial del Seminario Dramático planteando la necesidad de formar artistas desde la práctica escénica, pedido que no se limitaba a actores y actrices, sino que también comprendía a directores/as, escenógrafos/as, y técnicos. En abril del mismo año, desde la Presidencia de la CNC –en ese momento ocupada por Ernesto Palacio– se aprobó y celebró la creación del Seminario, considerándola como un fomento para la producción dramática en el país. Se le otorgaron los recursos económicos, y el INET como lugar de funcionamiento diario, mientras que para las representaciones se les cedía el Teatro Nacional de Comedia en aquellos momentos en los cuales no funcionase la Comedia Nacional. Las autoridades de la CNC reconocían en el Seminario Dramático la posibilidad de darle curso a un proyecto similar que había quedado inconcluso en 1945 por falta de presupuesto, al que definían como un teatro de tipo experimental.

El equipo docente del Seminario estuvo integrado por Juan Francisco Giacobbe (musicólogo y regisseur), Gregorio López Naguil (escenógrafo), Agustín Remón (director), Olimpio Bobbio (actor), Emilia Rabuffetti (coreógrafa) y Julia Cassini Rizzotto (actriz), siempre bajo la dirección de Ponferrada. Además, se designó un cuerpo de instructores que cubrían el área práctica de la labor del Seminario. Estos eran un maestro de escena, varios maestros de curso, un maestro de taller, un lector y un apuntador; todos ellos responsables de las puestas en escena y ensayos realizados por el elenco de estudiantes.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Estudiantes del Seminario Dramático en clase de Juego escénico.

A principios de marzo de 1947, se dio inicio formal al Seminario Dramático con la presentación oficial en un acto donde se entregaban los premios del Concurso Nacional de Teatro Vocacional; también se redactó la reglamentación para su funcionamiento. Por otra parte, se abrió la convocatoria de aspirantes al mismo. Con respecto a estos últimos, dicha convocatoria contemplaba dos categorías: una de Becarios y otra para Aspirantes. Los Becarios constituían la base del elenco del Seminario y recibían una remuneración en calidad de viáticos por el lapso de dos años. Los Aspirantes eran aquellos que cursaban las asignaturas y actuaban junto a los anteriores en las representaciones programadas por el Seminario. Una vez que egresaban, podían aspirar a ser Becarios.

Para postularse a ambas categorías se debía cumplir con determinadas condiciones. En principio, debían ser de nacionalidad argentina o extranjeros con una residencia de diez años como mínimo en el país; tener 16 años de edad en adelante y haber cumplido con sus estudios primarios; no padecer enfermedades contagiosas y contar con un comprobante policial de buena conducta. En lo concerniente a las aptitudes artísticas, las mismas podían acreditarse por distintas vías: con la certificación de egresado del Conservatorio de Arte Escénico o de la Escuela de Bellas Artes; por medio de una mención o premio obtenido en el Concurso Nacional de Teatro Vocacional organizado por la CNC; o mediante la rendición de una prueba práctica ante el director y docentes del Seminario Dramático. Estos requerimientos para el ingreso daban cuentan de una gran amplitud a la hora de admitir a los/las futuros/as estudiantes. En algunos casos podía tratarse del primer acercamiento a una formación artística, y en otros, un perfeccionamiento de estudios previos.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Estudiantes del Seminario Dramático en el Taller de escenografía

En lo que respecta a la formación dada por el Seminario, esta comprendía tres áreas: una de Instrucción, otra de Ejercitación, y otra de Taller. Las tres se desarrollaban a lo largo de un ciclo lectivo que tenía comienzo a principios de marzo y culminaba a mediados de diciembre. Asimismo, se sumaban las áreas vinculadas a la práctica escénica, integradas por los ensayos y las representaciones. En el caso de los cursos de Instrucción Cultural, se trataba de asignaturas teóricas como Historia del Teatro –desde una concepción universalista, que abordada el teatro griego, el teatro europeo y americano–, Literatura Dramática, Lectura Analítica, Psicología y Nomenclatura teatral. El área de Ejercitación comprendía clases de entrenamiento donde se practicaban ejercicios de vocalización, gimnasia expresiva, recitado, imposición de la voz, gimnasia rítmica, mímica y gesto, manejo de títeres.

El repertorio estudiado y representado por el elenco del Seminario Dramático era definido por el director, Juan Oscar Ponferrada. Debían ensayar cuatro obras cada año: una perteneciente al teatro clásico universal, otra al teatro extranjero moderno, y dos títulos representativos del repertorio nacional.

Finalmente, el inicio de las actividades del primer grupo del Seminario fue el 2 de mayo de 1947, y estuvo integrado por treinta actores y actrices, traspuntes y directores; ocho escenógrafos –luminotécnicos y cuatro maquilladores. Se adjudicaron quince becas subsidios a los quince mejores practicantes, entre los que se comprendía a dos escenógrafos y trece intérpretes. En los años posteriores, estas becas se incrementaron.

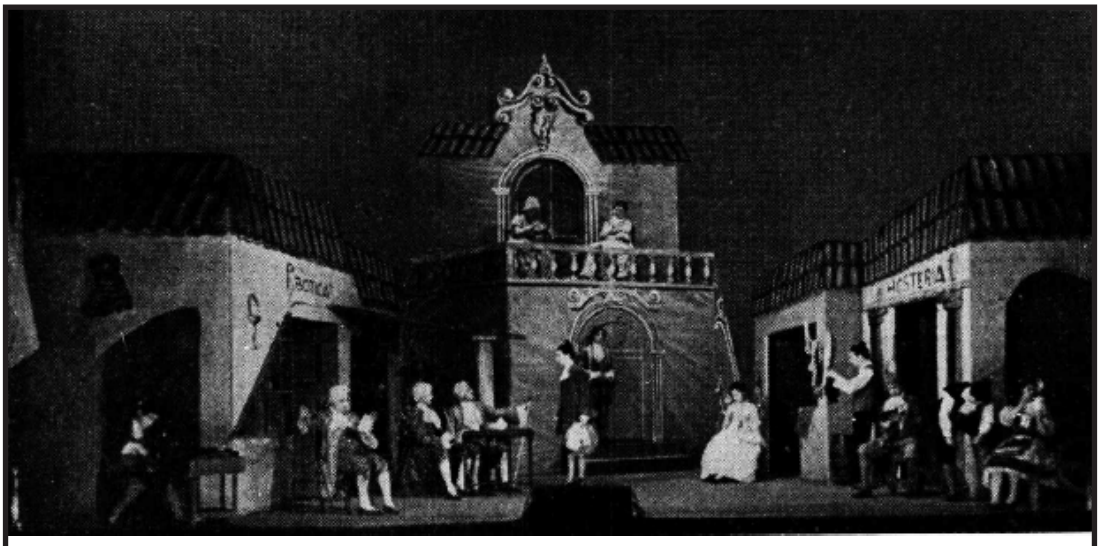
En agosto de este primer año lectivo del Seminario, sus asistentes comenzaron a ensayar las piezas dramáticas que integraron un evento de renombre para la actividad cultural oficial, la conmemoración del IV Centenario de Miguel de Cervantes Saavedra. En dicha oportunidad, se recuperaría el nombre de Teatro Nacional de Cervantes a la emblemática sala, en un acto oficial realizado en octubre, que contó con la asistencia del Presidente de la Nación.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

A los entremeses de Cervantes, que el Seminario había estrenado en el evento de la conmemoración del Centenario del autor español, bajo la dirección de Ponferrada y Juan F. Giacobbe, se sumaron títulos como *Los invisibles*, de Gregorio de Laferrere, *El abanico*, de Goldoni, *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina, *Las aceitunas*, de Lope de Rueda, *Noche de luna* y *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, y el autosacramental *La compasión de Nuestra Señora*, de Chancerel en versión de Ponferrada, entre otros. Los estrenos se llevaban a cabo en la sala central del Teatro Cervantes, en diferentes horarios y con entradas accesibles, con la pretensión de alcanzar a un público más amplio. Asimismo, en un claro propósito de democratización cultural frecuente en las políticas culturales oficiales del período, el elenco brindó funciones gratuitas en otros espacios, y realizó giras por localidades provinciales. Por ejemplo, llevaron su repertorio a la Casa del Teatro, a las cárceles y participaron en 1949 de las Fiestas Patronales en San Carlos de Bariloche. Además, en ese mismo año, sumaron un ciclo teatral en Radio Excelsior, entre los meses de abril y noviembre.

La actividad del Seminario Dramático adoptó la dinámica de los elencos profesionales pertenecientes al Teatro Nacional Cervantes, que realizaban numerosas representaciones tanto en la sala céntrica como en los teatros barriales, y giras por los teatros provinciales. Junto a ello, las reiteradas funciones gratuitas a escuelas y obreros, que respondía al carácter social que el Segundo Plan Quinquenal le daba al teatro. Es así que tempranamente los asistentes al Seminario adoptaban rutinas propias de la actividad escénica profesional. En algunos casos, algunos consecutivamente integraron el elenco del Teatro Cervantes.

A lo largo de casi nueve años de funcionamiento, el Seminario Dramático formó a numerosos teatristas, muchos de ellos posteriormente desarrollaron carreras profesionales reconocidas por el gran público, tales como Osvaldo Terranova, Luis Tasca, Lita Soriano, Guillermo Bredeston, Rodolfo Graziano, Lilian Riera, Luis Medina Castro, Eugenio Filippelli, entre otros.



Puesta en escena de *Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina (1948), con dirección de Ponferrada.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Filippelli, quien participó del Seminario en prácticamente toda su existencia, en una entrevista brindada a la investigadora Beatriz Seibel, observaba que:

> "La metodología del Seminario era pragmática, en oposición –se decía– al academicismo del Conservatorio Nacional", y el programa de estudios se completaba con la asistencia gratuita a espectáculos en otros teatros. Afirma que el Seminario le permitió el acceso y conocimiento de textos clásicos, del repertorio argentino y de europeos contemporáneos. "Allí oí hablar, por primera vez, de Stanislavski; también a la gimnasia diaria del teatro se sumó la posibilidad de hacer numerosas giras y gozar del beneficio de una beca que facilitaba una consagración casi total al teatro". (Seibel, 2011 56)

IV. Algunas conclusiones

El Seminario Dramático creado por Ponferrada y dependiente de la CNC fue una formación artístico-educativa de intensa actividad durante sus 9 años de duración, que generalmente pasa desapercibida a la hora de estudiar la actividad teatral oficial del primer peronismo. Sin embargo, se trató de una entidad que respondía programáticamente a los rasgos dominantes de las políticas oficiales del primer peronismo, tomando centralidad la promoción de la profesionalización de los artistas, que en el Seminario Dramática no se limitaba a la formación sino también a la práctica concreta en escenarios oficiales, que le otorgaban una experiencia enriquecedora para su carrera. Además, observamos el rol tutor de la entidad estatal a la hora de contener a los estudiantes por medio de las becas, habilitando así la continuidad de la formación; y, obviamente, la pronta salida laboral de los/las egresados/as en las salas oficiales.

En suma, el Seminario dramático, desarrollado en la segunda etapa de la historial de la CNC, nos ofrece un claro modelo de intervencionismo estatal en función de la promoción de formación de teatristas profesionales.

Bibliografía citada

Berrotarán, Patricia. "La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)." *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina. Estado y políticas públicas durante el peronismo 1946/1955.* Edición de P. Berrotarán, A. Jáuregui y M. Rougier. Imago Mundi, Buenos Aires, 2004, pp. 15-45.

Leonardi, Yanina. "De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo." *Teatro XXI*, Nº 35, 2019, pp. 71-84.

---. "Teatro y políticas públicas durante el primer peronismo." *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y política del pueblo*. Coordinado por Carina González. Final Abierto, Buenos Aires, 2015, pp. 159-179.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Mogliani, Laura. "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)." *Teatro XXI*, Nº 33, 2013, pp. 60-72.

---. "Antonio Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino." *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Edición de Osvaldo Pellettieri. Galerna, Buenos Aires, 2006, pp. 169-186.

Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes. 1921-2010*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2011.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Teatro Independiente uruguayo y Estado: una formación en diálogo con el siglo XXI

Pilar de León
(Universidad de la República, Uruguay
GETEA, Universidad de Buenos Aires, Argentina)[1]

Resumen: El artículo estudia las relaciones entre el Teatro Independiente uruguayo y el Estado, poniendo la mirada en la evolución desde sus orígenes a la actualidad. Defino el "teatro de arte" como ingrediente fundamental y describo los principios que rigieron la conformación de esta organización, tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Analizo la causa por la cual afirmo que la historia del teatro independiente en Uruguay se forja en paralelismo con la vecina orilla y también mirando al continente europeo. Brindo un panorama de los rasgos generales del Teatro Independiente durante la dictadura militar (1973- 1985) y la llegada de la democracia. Analizo lo que sucede con la llegada del Frente Amplio al gobierno de la Intendencia de Montevideo y al gobierno nacional para culminar describiendo y reflexionando con las políticas del gobierno nacional actual y sus consecuencias.

Palabras clave: F.U.T.I., Teatro independiente y Estado, Teatro independiente uruguayo, Teatro de arte.

Abstract: The article studies the relationships between Uruguayan Independent theatre and the State making emphasis on its evolution since its origins until today. I define the ´theatre of art´ as the fundamental ingredient and describe de principles that govern this organization in Montevideo and Buenos Aires. I analyze the reason why the history of Independent Theatre in Uruguay grows at the same time with the one in Buenos Aires also looking up to Europe. I show a general view of the main aspects of Independent Theatre during the military dictatorship (1973/ 1985) and the return to democracy. I analyze the effects that the arrival of the Frente Amplio to the government of Montevideo and of the country, describing and making a thought about the politics of the actual government and its consequences.

Keywords: F.U.T.I., Independent theatre and Uruguayan State, Independent theatre, Theatre of art.

Recibido: 4 de abril. *Aceptado*: 12 de mayo.

1. Actriz, directora de teatro, dramaturga, investigadora de género, ex-docente universitaria en UdelaR. Magíster en Ciencias Humanas (Opción Teoría e historia del teatro) por la UdelaR-Montevideo. Miembro de GETEA (Grupo de Estudios de Teatro) de la Universidad de Buenos Aires. Miembro del grupo Estudios Transmediales del CIDDAE (Centro de Investigación y Documentación y Difusión de las Artes Escénicas) del teatro Solís y la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación. Fundadora del Centro de Investigación Teatral "Prometeus" (grupo teatral profesional). Autora del libro *Metáfora y género* (2018) y de artículos en libros y revistas arbitradas.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Cuando se juntan tradiciones diferentes al
principio existen barreras. Luego, gracias a un
duro trabajo, se descubre un objetivo común y
las barreras desaparecen.
Peter Brook.

Introducción sobre el teatro independiente en el Uruguay

El teatro uruguayo ha sido un teatro que ha forjado su historia, por un lado, en forma paralela y similar con la vecina orilla, por otro lado, mirando hacia Europa, confiando en sus principios y en sus tradiciones y por último, guardando especial cuidado en las instituciones.

En esa tríada de aspectos voy a hacer el análisis de un hito en nuestro país que es el llamado Teatro Independiente y que federado desde hace más de setenta años ha debido dialogar con sus tiempos y con sus hombres en pos de un ideal: el Teatro de Arte.

Y cuando digo Arte pienso en la frase de Roberto Cossa citada por Jorge Pignataro Calero en su libro *La aventura del teatro independiente uruguayo:* "No puede haber arte sin riesgo, sin búsqueda, sin experimentación" (1997 7).

Pero esa búsqueda y experimentación van de la mano con las necesidades de su tiempo, con las voces que se escuchan desde la vida de los hombres en su contexto, y con una significación y una sustancia acordes a los movimientos y los avatares político-sociales y también a los ideales que se viven en el momento como esenciales, como motores de la experiencia humana. Por eso me detendré en analizar la situación del Teatro Independiente durante el siglo XXI, cuando en el contexto de la gestión del Frente Amplio, estas formaciones entablaron vínculos fluidos con el Estado.

Importa señalar que la expresión "Teatro Independiente" nació en los programas del Teatro del Pueblo porteño, fundado por Leónidas Barletta en 1930, que se subtitulaba "Primer Teatro Independiente en Buenos Aires". Y ese nuevo movimiento se concreta en nuestro país con la fundación del Teatro del Pueblo del Uruguay, en Montevideo, en febrero de 1937. Este grupo aprueba en mayo de 1941 los estatutos que conformarán el carácter popular y la prescindencia de algunas corrientes de pensamiento, poniendo énfasis en la problemática cultural, ética y estética.

> Reformado sucesivamente el 3 de febrero de 1954 y el 5 de abril de 1956, su artículo 2 despojado de hojarascas declarativas vio reducidos sus seis incisos originales a solamente tres directivas fundamentales: A) Fomentar y difundir la cultura usando como medio principal la actividad teatral; b) Contribuir a iniciativas que propendan al fin indicado: c) Prescindir de toda posición tendenciosa en lo filosófico, político y religioso.[…] d) Realizar las operaciones jurídicas conducentes a cumplir los fines expresados. (Pignataro Calero, 1997 17)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En esa proclama de principios se afirmó: la *independencia* de toda sujeción comercial, de toda injerencia estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculizara la difusión de la cultura entendida ésta como ingrediente de la liberación individual y colectiva; el *teatro de arte,* buscando por medio de la continua experimentación, la elevación cultural, técnica e institucional manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte; el *teatro nacional* actuando de modo fermental sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoyara en esas bases y, en especial, el de autores nacionales que las cumplieran; el *teatro popular* en el entendido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto patrimonio de su pueblo; la *organización democrática* que debía ser manifestada por el sistema de Institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales; el *intercambio cultural* como un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, y por último la *militancia,* basada en el concepto de que los Teatros Independientes son organismos que atienden y militan en la comunidad creando conciencias de hombres de su país y de su tiempo.[2]

Analizaré a continuación por qué afirmo que nuestro teatro ha forjado su historia, por un lado, en paralelismo con la vecina orilla.

En el año 1945, se funda la Federación Argentina de Teatros Independientes (FATI) y, luego de algunos intentos, en marzo de 1947 se funda la Federación de Teatros Independientes del Uruguay (FUTI). La integraban en su comienzo dieciocho Instituciones. Se aprobaron las primeras bases en las que se establecía que los teatros habían convenido en que, hallándose sujetos a las mismas necesidades y abocados a los mismos problemas, se hacía necesaria una agremiación en la que, por medio de la ayuda mutua y la unión de fuerzas e ideales, se consiguiera un mejor porvenir para el Movimiento de Teatro Independiente en nuestro país. En el Estatuto definitivo de la Federación se estableció que se entendería por Teatro Independiente a aquel que tuviera acreditada o se dedujera en el momento de su afiliación, una calidad artística general suficiente, reuniendo imprescindiblemente y en su totalidad elementos tales como la realización de una gestión artística con sujeción a una estricta categoría de buen teatro y manteniendo una línea elevada de arte, que el teatro no fuera una empresa lucrativa, que realizara una obra de educación y cultura por medio de las artes dramáticas y que a pesar de que la Federación

2. "Se trata de erigir el teatro por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un mundo nuevo" Romain Rolland (1953). *El teatro del pueblo.* Buenos Aires: Quetzal. En Pignataro Calero (1997 17).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

debía permanecer ajena a toda tendencia política, religiosa y filosófica, debería luchar por la libertad, la justicia y la cultura.

Pellettieri en su libro *Una historia interrumpida* plantea:

> El Teatro Independiente en la Argentina- fundado a partir de la creación del Teatro del Pueblo- se alzó contra el microsistema teatral del sainete y el grotesco criollos y el realismo finisecular, el nativismo-costumbrista pero también contra los residuos del realismo finisecular como en el resto de Hispanoamérica, provocando una profunda modernización [...] Los caracteres de la propuesta teatral del grupo de Barletta se pueden sintetizar de la siguiente manera: adhesión a la idea de movimiento- una formación en lucha por la obtención del centro de la actividad cultural y con alto grado de auto-conciencia que abogaba por la realización de un teatro de arte y con mayor contenido social e incluía la abolición del concepto de escuela activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de grupo, con sus comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc.; antagonismo hacia la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes: la primera figura (el capocómico), el empresario, el pago por las actuaciones. Esta mística, esta militancia implicaba también en muchos casos, un nihilismo que negaba radicalmente el teatro anterior. (1997 41-42)

Por otro lado, he dicho que se ha forjado mirando Europa. Es que en sus antecedentes observamos que es a partir del libro de Romain Rolland que aparece en 1903 subtitulado "Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo", que se habla del Teatro del Pueblo asegurando que es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento y la máquina de guerra contra una sociedad envejecida Se postula erigir teatros nuevos para un hombre nuevo. Este ideario hará que nuestros teatristas fundadores construyan salas, funden grupos y difundan el pensamiento rollandiano. Eran épocas de partidas, de nacimientos, de sistematizaciones. En Argentina el teatro independiente también siguió los postulados de Romain Rolland. Y también siguió su estética de temas universales, asumiendo lo europeo como modelo absoluto, instaurando el "teatro de arte". Dice Pellettieri: "postulaba la instauración de un sistema culto que pudiera afirmar al que se consideraba todavía no consolidado. Esto está muy claro en el Teatro del Pueblo y en su fundador, Leónidas Barletta, que consideraba su cruzada como una suerte de «restauración del teatro de arte» en el país" (1997 41).

Existe una polémica que aún no se ha terminado de abolir si con el cierre del Nuevo Teatro en 1969, la construcción del teatro independiente en Argentina ha desaparecido o permanece con otras formas de construcción, diversas, que de algún modo dialogan con las manifestaciones artísticas de Uruguay. Lo que sí afirmo es que en Uruguay la Federación de Teatros Independientes, aún en época de dictadura militar, continuó existiendo, aunque sea en la clandestinidad. Y esta permanencia de fuertes grupos teatrales en la federación constituyó un armado de pilares fundacionales que han permitido generar relaciones de flexibilidad sin rupturas con los poderes estatales.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En la actualidad, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (F.U.T.I.) tiene veintinueve integrantes,[3] y el grupo El Tinglado, por ejemplo, está desde su fundación, así como otros: Teatro Circular y El Galpón permanecen desde sus albores.

La Federación Uruguaya de Teatros Independientes afirma en sus anales que si bien en el transcurso de estos años los grupos han tenido movilidad, también es cierto que se ha mantenido fiel al principio independiente en el sentido de que los grupos realizan teatro con seria proyección artística según el rubro que caracterice a cada uno y participando de eventos que tienen como fin último la difusión de la cultura. Por ejemplo, la Institución Teatral El Galpón fue el primer grupo que dio a conocer a Bertoldt Brecht dentro de la cultura nacional y los grupos, a través de Convenios con la Intendencia Municipal de Montevideo han ido por los barrios, desde el restablecimiento de la democracia durante veinte años, a difundir cultura.

Es intención permanente de los grupos federados generar espectáculos que estén en un buen nivel artístico y de hecho los grupos trabajan para ello. Por ello organizan Talleres y buscan Proyectos de elevación de los niveles artísticos. De ahí la inmediata aceptación al pedido del ex Director de ¡A ESCENA! Alberto Rivero, de presentar un Proyecto de Formación y Perfeccionamiento de Actores con la finalidad de continuar trabajando sobre la elevación cultural, técnica e institucional en los albores del siglo XXI.

Es necesidad de la Federación en el momento presente, actuar de modo fermental sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases, y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.

Estos principios en nuestro país fueron llevados adelante por Instituciones que se construyeron militando por ellos y que en los años sesenta proclamaron seis fundamentos que han sido una línea de unidad y de ejemplo para los grupos que transitaron en estos setenta años de historia por la Federación Uruguaya de Teatros Independientes.

Por eso afirmo que la historia del teatro uruguayo es una historia de instituciones y en este punto quizás se separe de la historia del Teatro Independiente Argentino.

---

3. Institución Teatral El Galpón, Mimonarcas, El Circular, Teatro del Museo, Monteamérica, El Tinglado, Arteatro, Teatro Victoria, La gaviota, Paratodos, A proscenio, La gringa, Pequeño teatro de Morondanga, La escena, El picadero, Entropìa, La loca compañía, Texas, Infaustos, Teatro sobre ruedas, Trinidad Guevara, BacoTeatro, Espacio teatro, La Candela, Títeres de Cachiporra, El camarín, Aventura, La logia teatro, Centro Cultural Bosch.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Rasgos generales del teatro independiente durante la dictadura y la llegada de la democracia

Dice Peter Brook en *La Puerta Abierta:* "El arte teatral ha de tener una faceta cotidiana; las historias, situaciones y temas deben ser reconocibles, porque el ser humano se interesa ante todo por la vida que conoce" (2006 111).

No es, por tanto, casualidad que se haya visto el arte teatral como trinchera, como peligrosa actividad que motivó en tiempos de dictadura que los grupos de teatro independiente o hayan marchado al exilio, o hayan desaparecido o hayan sostenido en forma resistente un lugar de combate en sus salas, trabajando en forma sostenida y valiente, arriesgándose a ser disueltos o prisioneros. Porque la actividad teatral ha sido en nuestro país un paciente y laborioso trabajo, desinteresado y generoso que "[convirtió] al teatro nacional en un reducto de lo mejor y más fértil de nuestra cultura, independiente y cuestionadora, insertándose en las circunstancias históricas sin desmedro de la estatura estética" (Pignataro Calero, 2006 52).

Estos principios proclamados a los que he hecho alusión fueron interrumpidos por la intervención de la Dictadura que destruyó, persiguió y dividió. Y cuando en 1985 se reinstaura la legalidad de la FUTI la desaparición silenciosa había hecho mella en las instituciones pero no en el espíritu solidario de la Federación.

La especial necesidad de consolidarse como nación americana en la década del sesenta tuvo, por lo tanto, una evolución con heridas, exilios,[4] resistencias, cárceles y silencios, el regreso de representantes como la Institución Teatral El Galpón, la resistencia del Teatro Circular y de El Tinglado, la frescura de los Títeres de Cachiporra después de haber sufrido los terribles años de la Dictadura, son algunos ejemplos de la supervivencia y el especial desarrollo de los valores humanos que se persiguen institucionalmente. De algún modo el regreso de la democracia en 1985, y la resistencia en los años de la dictadura no hicieron mella en el sostén y la intencionalidad de los grupos que tenía claro interés de permanecer y continuar su labor.

El Teatro Independiente debía ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el Exterior, de los auténticos valores de nuestra cultura.

El exilio del Teatro El Galpón sirvió para llevar adelante ese intercambio cultural con el pueblo mexicano, la participación del grupo Prometeus en los Congresos

4. "Al exilio de los integrantes de El Galpón se suma el secuestro de sus salas y bienes, el cierre de su escuela de teatro, su taller de dramaturgia y la destrucción de sus archivos, que eran unos de los más completos del teatro uruguayo contemporáneo. Es también el año del cierre del Teatro Victoria [1975], de donde es desalojado en enero Club de Teatro, lo que provocará su desaparición poco después. A partir de 1975 también disminuyen notoriamente sus actividades varios grupos independientes como Teatro del Pueblo, La Máscara y El Tinglado, sin contar a los numerosos actores, directores y dramaturgos presos o inhabilitados" (Mirza, 2007 122-123).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

internacionales de la Universidad de Buenos Aires, así como el trabajo constante con dramaturgas de la vecina orilla tales como Cristina Escofet, Adriana Tursi y Andrea Garrote, la participación en Festivales de Cádiz de El Galpón y El Circular, los viajes del Teatro de La Gaviota, las presentaciones internacionales de Mimonarcas y de la Compañía Italia Fausta, entre otros tantos eventos, confirmaban la relación permanente con este principio.

En el año 1991, María Azambuya, directora y actriz de El Galpón en su puesta en escena de *El silencio fue casi una virtud* aclara con la metáfora final del espectáculo que se avienen nuevos tiempos y que es necesario rever la realidad y escucharse. En este espectáculo, en medio de una historia de opresión y silencio vemos surgir del público a una joven con audífonos que escuchando una música estridente baila mirando hacia el piso y una voz en off comenta: "Hoy es tiempo de Lucía".

Es en "tiempos de Lucía" que se hacen convenios con la Intendencia Municipal de Montevideo, que se realizan obras en los barrios, talleres teatrales, Concursos de dramaturgos y se crea la Comisión del Fondo de Teatro Nacional (COFONTE). Y es en "tiempos de Lucía" que surgen grupos emergentes, algunos federados y otros asociados a otras instituciones con menos historia o a agremiaciones que agrupan en forma individual como la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA). E insisto en los "tiempos de Lucía" porque en esos audífonos se manifiesta la individualidad y la sordera que caracterizó la década del noventa.

El teatro independiente y la llegada del Frente Amplio al gobierno de la Intendencia de Montevideo y al Gobierno Nacional

La llegada del partido de izquierda al poder motivó cambios en las relaciones entre el Estado y los teatristas. Y se pudieron desarrollar de un modo más flexible y dialogado los procesos internos de los grupos federados y solidificar el interés por ser colaborativos y solidarios.

Como los Teatros Independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad y de la comunidad misma, en tal sentido tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

Estos principios rigen permanentemente las acciones de sus integrantes que abogan por la comunidad y por la federación. La Mesa Directiva trabaja en forma militante y participa activamente en la renovación constante de acciones que lleven a los grupos a afrontar sus gastos, apoya a los compañeros que pueden tener algún inconveniente,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

escucha sus problemáticas y trata de solucionar dentro de lo que está a su alcance los asuntos que afronta, alquila sus salas a los grupos federados Sin Sala, en general, cooperando para que los costos resulten accesibles, cobrando mínimos porcentajes de boletería, o no cobrando ensayos, busca permanentemente acompañar a la comunidad haciendo Convenios con organizaciones como SUAT (Servicio de Emergencia Médica), por ejemplo, o trabajando con SUA (Sociedad Uruguaya de Actores) y ATI (Asociación de Teatros del Interior), para la elaboración de la Ley del Artista, buscando instancias de diálogo con el Gobierno.

La popularización del Teatro, en el entendido de que es un instrumento de cultura, de que es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo, es un trabajo que la Federación gestó primero en la clandestinidad[5] y luego desarrolló durante el gobierno del Frente Amplio.

Las salidas a los barrios, el trabajo en Memorias de mi Ciudad, la búsqueda permanente de acercamiento a las organizaciones populares, la Extensión Cultural que realizaba el Grupo Paratodos en las escuelas, el Centro de Investigación Teatral Prometeus en los liceos, los centros de Formación Docente, y la Facultad de Psicología, el trabajo en tres Salas del Teatro El Galpón, con su labor de Extensión Cultural, todas acciones que habían generado que miles de espectadores vieran el trabajo de los grupos federados, normalmente con eventos culturales tales como discusiones, debates y conferencias de los involucrados. Esas acciones representan meramente algunas de las acciones que se realizan con la mediación del Estado. Incluso algunos grupos han llevado a cabo salidas al interior del país y en la historia de la Federación, antes de que se formara la Asociación de Teatros del Interior (ATI) había intercambio y representantes de algunas localidades en el Consejo.

En este período en el cual el gobierno estatal era popular se afianzaron ciertos principios que continúan siendo parte fundamental de la organización institucional entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.

Este aspecto se mantiene en el funcionamiento anual, con elecciones de miembros de la Mesa Directiva que son presentados por los grupos y por los Delegados de cada grupo que intervienen con voz y voto, en régimen riguroso de asistencias a los Consejos quincenales donde se toman decisiones sobre las acciones inmediatas y donde se discuten los principios que gobiernan la federación, con espíritu autocrítico y defensa de quehaceres colectivos. Los grupos jóvenes y recientemente federados participan de los Consejos, aportando a la federación visiones renovadas. Es característica de los grupos federados la movilidad y la participación en los Coloquios organizados por la Universidad de la

5. En época de la dictadura existía la Pro-Futi que tenía como Presidenta a Nené Rodríguez Correa.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

República, así como la estrechez en los vínculos con los organismos estatales que vienen democratizando la Cultura desde hace varias décadas, como la Intendencia Municipal de Montevideo, con su Proyecto Esquinas, el Proyecto de Salidas a los Centros Comunales y los Encuentros de Teatro, Murga y Danza Joven y el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) con su programa ¡A ESCENA!, ya nombrado anteriormente.

Políticas del gobierno nacional que atañen al teatro independiente, comportamiento de este último, consecuencias

El primer subsidio de la FUTI: la famosa carpa que permitía al teatro independiente ir por los barrios, fue en la década del sesenta, durante la Intendencia del político blanco, presidente del Consejo Departamental de Montevideo: Daniel Fernández Crespo. Esa carpa fue destruida por un temporal pero se transformó en ícono de la Federación.

Cuando se recupera la democracia, el gobierno colorado con la Dirección de Thomas Lowy[6] en la Cultura, el diálogo de la FUTI fue muy abierto y con acciones que favorecieron la restauración social del teatro independiente.[7] Con él se logró un convenio de venta de entradas: la Intendencia se encargaba de pagar lugares para actuar y los funcionarios de la Intendencia entraban gratis.

El Convenio de Salidas a los barrios fue con Gonzalo Carámbula.[8] Ese convenio duró veinte años. Y fue un trabajo de popularización del teatro de arte muy importe para el Uruguay. Ese Convenio fue sustituido por el Programa de Fortalecimiento de las Artes que incluye Música, Danza, Artes Visuales, Escritores y Artes Escénicas. Esto fue durante la Dirección de Héctor Guido.[9] Se llama a presentación de obras a socios de SUA (Sociedad Uruguaya de Actores), FUTI y la Intendencia. Por primera vez se toma al actor y al técnico como trabajador. El dinero que se asigna en este programa puede ser para grupos estables pero también para grupos coyunturales que se juntan para una obra puntual.

Otra acción importante del Estado es que en 2019 se aprobó por unanimidad en el Parlamento la Ley Nacional de Teatro Independiente que beneficia a FUTI, SUA y ATI.

---

6. En el período de 1985 a 1990, luego de la Dictadura fue el primer director del Departamento de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo y aún hoy se llevan adelante programas que él instauró. Licenciado en Bellas Artes en la Universidad de la República, diplomado en el Instituto de Administración Pública en París, docente, diseñador gráfico, publicista y gestor cultural. También fue Director Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (1995-2000).

7. Dato proporcionado por Álvaro Martínez Larrechea (Mimonarcas), actual Secretario de la FUTI en una entrevista realizada el 30 de marzo de 2021.

8. Director de Cultura en la Intendencia de Montevideo entre 1995 y 2005. Histórico militante del Frente Amplio que fue director de Comunicación durante el gobierno de José Mujica, fallecido en mayo de 2015. Abogado con posgrado en Administración de Empresas por la Universidad de la República, desarrolló una intensa actividad pública como periodista, político, docente y gestor cultural.

9. Actor y dirigente de Teatro El Galpón que ocupó desde 2010 hasta 2015 la Dirección de Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Esta ley no está ni reglamentada ni financiada porque fue en los últimos momentos del gobierno del Frente Amplio y existe por parte del presente gobierno de Luis Lacalle Pou un desacuerdo al respecto. Pablo Da Silveira, el actual Ministro de Educación y Cultura recibió a la FUTI por única vez en agosto de 2020 y pidió que le dieran seis meses para estudiar la Ley. En febrero, cumplidos los seis meses, se le envió una carta explicando la actual situación del teatro independiente con cierres de salas y realidades difíciles por la Pandemia pero no se ha obtenido respuesta.

La FUTI, durante el gobierno frenteamplista recibió un subsidio aprobado por el Parlamento, que en el actual gobierno blanco fue reducido a la mitad aduciendo a la Pandemia. Quizás haya sido para crear nuevos Institutos pero no hay pruebas de ello. En estos momentos, se está reclamando la recuperación del subsidio.

En la actualidad, Héctor Guido, Secretario general de El Galpón denunció en una entrevista en un periódico local que "a su entender, al teatro independiente «lo mandaron a degüello antes de la pandemia» que «les vino al dedillo»" (2021 10-11). El 13 de marzo de 2020 se decretó el cierre de las salas, más tarde se abren algunas con aforos reducidos y de diciembre a enero de 2021 volvieron a cerrarse por decreto. "Son muy claras las señales de no apoyar a los colectivos, a los que estamos organizados, como la FUTI o la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA). Y hay una clara intención de utilizar políticas que se apliquen al individuo por sobre todo", agregó.

Por ello, la actitud solidaria de El Galpón, fue permitir que los grupos de teatro independiente utilizaran su sala gratuitamente, pero las condiciones sanitarias y la actitud del Estado ha puesto el panorama oscuro y han debido cerrar sus puertas nuevamente.

Los artistas de teatro en general están pasando un momento muy difícil que de algún modo sintetiza Marianella Morena:

> ¿Por qué no se unen las direcciones de Cultura, instituciones públicas y privadas, gestores, representantes en cargos públicos y privados del sector? ¿Por qué, en vez de pelearse en los medios, no se arma un proyecto colectivo que nos incluya y en el que el desafío sea trabajar por soluciones sin tiendas políticas partidarias? He escuchado y seguido con atención las intervenciones de Lea Bensasson[10] en los medios como líder del grupo Uruguay es Música, y agradezco cada una de sus participaciones por su lucidez, valentía y claridad. Necesitamos honestidad intelectual para salir adelante. No hay otra. Cuando el médico recibe a una persona accidentada, no se preocupa o se obsesiona con encontrar el culpable o con determinar si la víctima tuvo responsabilidad en el hecho, sino en solucionar las heridas, en salvarla. Propongo esa mirada clínica. Es hora de trabajar juntos/as, sin eufemismos ni discursos vacuos, sin miradas rancias ni emociones programadas. Si te importa, demostralo. Las acciones son antorchas en la oscuridad. Seamos activos y reactivos. Seamos. (2021 17)

10. Cantante y compositora.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Conclusiones: pensar el teatro independiente y sus proyecciones ¿Nueva etapa?

Desoír los cambios que se produjeron en nuestro sistema de producción y de conceptualización cultural a partir de la década del noventa, a la cual se suman dos décadas del siglo XXI con pandemia incluida no haría más que demostrar la sordera cultural de la que habla la obra de María Azambuya antes citada (metáfora de Lucía con audífonos).

Hoy hay cruces entre las memorias colectivas y las individuales, entre el cambio y la tradición, la permanencia de las instituciones independientes no es un tema menor en nuestro teatro uruguayo. Quizás sea necesario sentarnos a escucharnos los unos a los otros como plantea inteligentemente Marianella Morena pero también quizás sea necesario abrir la puerta y desde esa puerta abierta mirar y transitar. Porque una puerta abierta invita a salir pero también a entrar. Y desde afuera y desde adentro la realidad se observa de otro modo. Estamos en un momento crucial de la escena uruguaya desde una diversidad múltiple que replantea principios y con instituciones que continúan existiendo. Entonces, como teatristas, preguntémonos en qué lugar queremos estar y hacia dónde queremos salir o por dónde queremos transitar. La puerta está abierta.

Bibliografía citada

Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro.* Proeme, Buenos Aires, 2006.

Guido, Héctor. "No sabemos cómo abrir sin un Estado que responda." *La Diaria Cultura*, Montevideo, 8 febrero 2021, pp. 10-11.

Mirza, Roger. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay.* Banda Oriental, Montevideo, 2007.

Morena, Marianella. "La precarización de la cultura." *La Diaria*, Montevideo, 31 marzo 2021, pp. 16-17.

Pellettieri, Osvaldo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976).* Galerna, Buenos Aires, 1997.

Pignataro Calero, Jorge. *La aventura del teatro independiente uruguayo.* Cal y Canto, Montevideo, 1997.

---. *Memorias de un crítico teatral.* Ediciones de la Plaza, Montevideo, 2006.

Entrevista a Álvaro Martínez Larrechea, actual Secretario de FUTI el 30 de marzo de 2021.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La modernización de la danza en São Paulo: el papel de una coalición de expertos en danza en la política estatal entre 1972 y 1977

Rafael Guarato
(Universidad Federal de Goiás, Brasil)[1]

Resumen: Este artículo examina cómo el proceso de modernización estética en la ciudad de São Paulo estuvo estrechamente vinculado al aparato estatal a nivel municipal y provinciano. El objetivo es dilucidar las prácticas culturales de individuos e instituciones en las que se entrelazaron procesos de transformación estética, transición entre élites culturales y procedimientos de legitimación artística. Como punto de partida y lema de esta discusión presentaré una descripción de los aspectos generales que caracterizaron una parte importante de la producción de danza escénica en la ciudad de São Paulo en la década de 1970, haciendo hincapié en las experiencias del Ballet Stagium, el Corpo de Baile Municipal y el Teatro Galpão; en un segundo momento, las relaciones entre el segmento artístico paulista y el poder estatal que posibilitó la formación de una élite cultural en la danza que adquirió las características de una *coalición de expertos*.

Palabras clave: Danza moderna, Coalición de expertos, Políticas públicas.

Abstract: This article aims to demonstrate how the process of aesthetic modernization of dance in the city of São Paulo kept close links with the state apparatus at the Municipal and State levels. The objective is to elucidate cultural practices of people and institutions, which intertwined processes of aesthetic transformations, transition between cultural elites and procedures of artistic legitimacy. As a starting point and motto of this discussion, I will present a description of the general aspects that characterized a significant part of the scenic dance productions in the city of São Paulo throughout the 1970s, emphasizing the experiences of Ballet Stagium, Municipal Ballet and Teatro Galpão , in a second moment, to deal with the relations between the São Paulo artistic segment and the state power that made possible the formation of a cultural dance elite that assumed the characteristics of a *coalition of experts*.

Keywords: Modern dance, Coalition of experts, Public policy.

Recibido: 5 de abril. *Aceptado*: 7 de junio.

1. Historiador de la danza y profesor del grado en danza y de posgrado en Artes escénicas (PPGAC) en la Universidad Federal de Goiás (UFG). Doctorado en Historia por la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC). Autor de los libros *Dança de rua: corpos para além do movimento* (Edufu, 2008) y *Ballet Stagium e a fabricação de um mito* (Crv, 2019). También fue editor de las obras *Dança e política: estudos e práticas* (Kairós, 2015), *Historiografía de la danza: teorías y métodos* (Annablume, 2018) y *Memórias e histórias da dança por vir* (2020).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Nuestro escenario es la ciudad de São Paulo, en la década de 1970. En los primeros años de esta década, la práctica de la danza como forma de arte y su reconocimiento por parte de una élite económica se centró en la estética del ballet en su tradición clásica, especialmente en la puesta en escena de los llamados espectáculos de "repertorio"[2] o en el esfuerzo por hacer que esta tradición clásica "hable de Brasil". La hegemonía de los ballets en el ámbito de la danza también se observa en la forma en que los organismos públicos de financiación asignan sus recursos. En 1968, el Ayuntamiento de São Paulo creó un grupo para atender esta demanda, el Corpo de Baile Municipal. Además, había un considerable programa de empresas extranjeras que circulaban por la ciudad, guiadas por la misma concepción estética, contando muchas veces con subvenciones de fondos públicos. En concomitancia con este proceso, existieron iniciativas dedicadas a otras formas estéticas de la danza, pero no gozaron de la inserción del poder estatal y tuvieron dificultades para mantener sus actividades en el tiempo.[3]

Este predominio del ballet en su tradición clásica frente a otras formas de danza consideradas arte culminó en una escasez de diversidad estética que, sumada a la ausencia de iniciativas artísticas que pudieran mantener la regularidad en el tiempo, fue descrita alegóricamente en 1971 por el entonces crítico de danza Lineu Dias como "el mundo catacumba en el que la danza vive entre nosotros".[4] A la luz de este diagnóstico se inició un complejo proceso de articulación y acción política en el que participaron artistas de la danza moderna y críticos especializados entre 1972 y 1977. Estos agentes culturales asumieron el papel de heraldos del modernismo en la danza, trataron de estimular y dar visibilidad a las producciones de danza escénica que presentaban una estética diferente a la del ballet y sus temas, mediante una acción sistemática ante las autoridades públicas.

Sin embargo, el inicio de este proceso contó con el compromiso y la movilización de profesionales que habían recibido formación y estaban activos en otro campo artístico mejor organizado y más activo políticamente que la danza, el teatro.[5] Entre ellos, críticos como Regina Helena de Paiva Ramos, Fausto Fuser, Casimiro Xavier de Mendonça, Sábato Magaldi y Lineu Dias desempeñaron un papel ejemplar en este proceso. Los textos publicados por estos críticos durante el periodo analizado se dedicaron con frecuencia a

2. Los ballets de repertorio son coreografías que han recibido protagonismo por sus innovaciones estéticas en la historia específica del ballet, siendo constantemente reestrenados por compañías estables de diferentes países. Los repertorios funcionan como cánones elegidos en el proceso de constitución de una tradición escénica del ballet, como por ejemplo: "La Sylfhide", "Giselle", "El lago de los cisnes" y "Don Quijote".

3. Ballet do Teatro Cultura Artística (1957), Ballet Experimental de São Paulo (1962) y el Sociedade Ballet de São Paulo (1969), son ejemplos de este processo.

4. Dias, Lineu. "Um grande espetáculo de dança." *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 19 dez. 1971, p. 23.

5. En su autobiografía, la coreógrafa y bailarina Marilena Ansaldi - que estaba casada con el crítico de teatro Saturday Magaldi - calificó el campo de la danza comparado con el del teatro en la década de 1960, como "apático o francamente reaccionario" (Ansaldi, 1994 141).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

realizar valoraciones estéticas de sus obras y a destacar la importancia de éstas, definidas como modernas, para el desarrollo de la danza en consonancia con la modernización pretendida y anunciada por el gobierno de la ciudad de São Paulo.

Junto a este grupo de críticos de danza, la década de los setenta fue testigo de la aparición de iniciativas artísticas dedicadas a la producción de nuevas formas de composición coreográfica. Destacan las actividades del Ballet Stagium (1971), el periodo posterior a 1974 del Corpo de Baile Municipal y los experimentos artísticos realizados en el Teatro Galpão, también a partir de 1974. A pesar de las especificidades estéticas que distinguen a cada una de estas iniciativas, el punto de encuentro entre ellas fue el rechazo a las reglas del ballet en su formato clásico, consideradas como obstáculos a los procesos creativos dedicados a tratar temas de la actualidad. Y es esta convergencia en la que nos centraremos en este texto.

Para este análisis, es importante la noción de red de expertos (*experts network*) propuesta por el teatrólogo Christopher Balme (2017), como herramienta metodológica para identificar los procesos transnacionales que contribuyeron a la institucionalización del teatro en los países emergentes posteriores a 1945. Para comprender el funcionamiento de estas redes y su aspecto transnacional, Balme recurre al concepto de comunidades epistémicas (*epistemic communities*) del sociólogo Peter Haas (1992), para describir la pertenencia de un amplio abanico de expertos a ideas comunes. Por lo tanto, la actuación de la red de expertos encuentra su apoyo en algún tipo de conocimiento especializado, utilizado para asesorar a los responsables políticos y a los gobiernos.

El proceso está constituido por la identificación de la participación de una red de expertos, formada por críticos y artistas, que se involucraron con los organismos de financiación, las universidades y los gobiernos en el marco del "desarrollo y la modernización". Por eso, trabajo con la hipótesis de que esta combinación de acciones entre críticos y artistas de la danza con el objetivo de avalar las formas modernas de producción escénica pretendía arrebatar a una élite económica el poder de dirigir las producciones e inversiones en el sector, caracterizando así una *coalición de expertos* que inició la formación de una élite cultural de la danza en São Paulo. Los esfuerzos de artistas y críticos se valieron de una comunidad epistémica internacional basada en el argumento central de que es necesario garantizar los medios para una autonomía de la danza como arte, en la que los propios creadores y comentaristas regirían las reglas de la danza como arte.

Sobre este aspecto, existe un cierto consenso entre los investigadores del arte en señalar la búsqueda de la autonomía del área como un ejercicio decisivo para la distinción de la actividad artística de otras actividades humanas. La búsqueda de la creación de reglas propias ha basado históricamente su justificación en principios de legitimación estética que pudieran imponerse desde la esfera de la producción hasta la recepción de las

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

obras de arte. A partir de una dinámica en la que el perfeccionamiento de los modos de hacer y percibir el arte pasó a ser central, se intensificó el aprendizaje, el reconocimiento y la valoración de la complejización y diversificación de los modos formales. Existe, por tanto, la formación de una comunidad epistémica internacional que da soporte a la idea de que el arte reclama una especie de monopolio de la competencia artística, realizada en el plano simbólico a través de la estética, "cada vez más inclinada a liberar su producción y sus productos de toda y cualquier dependencia social..." (Bourdieu, 2003 101-102).

Antes de entrar en el análisis es importante señalar que no es posible atribuir la formación de un campo de la danza como arte, tal como lo entiende Bourdieu, a los especialistas de la danza como arte en la década de 1970 en São Paulo. Sin embargo, apreciamos la importancia de la contribución de Bourdieu al diagnosticar que los críticos y artistas, al reclamar el control exclusivo de las formas a través de la idea de autonomía, así como la participación sistemática en las políticas públicas, expresaron sus intenciones de formar un campo de la danza como arte en la ciudad de São Paulo.

También cabe mencionar que en los años 70 la danza adjetivada como arte en Brasil no contaba con el apoyo de la crítica de arte especializada. Lo que sí hubo fueron críticos de arte que escribían no sólo sobre la danza, como Nicanor Miranda, Jacques Corseuil y Luis Ellmerich.[6] Este fenómeno puede entenderse - no de forma determinista - por la escasa segmentación estética de las producciones de danza escénica, dada la prevalencia hegemónica del ballet. Esta estrechez estética hizo inviable la aparición de diversas críticas ante el modo narrativo y figurativo de las actuaciones y el soporte técnico común a la mayoría de las presentaciones. Si tenemos en cuenta la premisa del filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Danto de que "cuanto mayor es la variedad de predicados artísticamente relevantes, más complejos se vuelven los miembros individuales del mundo del arte" (1964 572), la diversificación de los procedimientos de creación y de la estética en el arte, produciendo predicados plurales, se configura como uno de los requisitos para la reivindicación de la autonomía en el arte.

Para efectuar una transformación en las formas de investir y legitimar la danza como arte, existía una cierta urgencia por validar las experiencias artísticas en la danza que presentaban posibilidades de adjetivos como danza moderna, ballet moderno, ballet brasileño, danza-teatro, danza representativa, danza expresionista, etc. Al mismo

6. Se puede encontrar información sobre estos críticos en: Anthonio, Jorge. "Nicanor Miranda: pionero da crítica de dança." *Dançar*, Año VII, nº 30, octubre de 1990, p. 9; Ellmerich, Luís. *História da dança*. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura, 1964. Aunque hay pocos estudios que analicen la relación entre la crítica y la creación artística en la danza, la investigación de Ana Luiza Cerbino y Beatriz Cerbino ofrece una gratificante demostración de los intentos de la crítica por organizar y sistematizar un campo de la danza en Brasil, a partir de las obras localizadas en Río de Janeiro y de la crítica realizada por Jacques Corseuil. Cf: Cerbino, Ana Luiza; Cerbino, Beatriz. "Imagens da dança: Jaques Corseuil e a invenção do bailarino nacional." *Anales del XVI Encuentro Regional de Historia*, ANPUH-RJ. Rio de Janeiro, 2010.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tiempo, era necesario un suministro constante y suficiente de obras artísticas para garantizar la frecuencia en sus producciones y representaciones. Para comprender mejor cómo los artistas y los críticos de la ciudad de São Paulo hicieron valer su autoridad sobre la danza como forma de arte con el fin de crear una élite cultural en el campo, presentaré brevemente tres iniciativas que sirvieron para consolidar experiencias basadas en el rechazo del ballet de repertorio clásico y para construir los pilares de un campo de la danza. Una vez presentadas las líneas generales de este proceso, pasaremos a analizar sus detalles.

Ballet Stagium

La primera experiencia que ofreció estas condiciones fue la formación del Ballet Stagium en 1971, una iniciativa privada dirigida por Márika Gidali y Décio Otero. En su momento, el crítico Sábato Magaldi lo caracterizó como una propuesta de danza "brasileña".[7] Esta nacionalidad estaba vinculada a un movimiento dedicado a "desmitificar el ballet", en el sentido de hacerlo accesible a un mayor número de personas, teniendo en cuenta que los espectáculos de ballet estaban dirigidos a la élite económica de la época. La compañía paulista adoptó algunas posturas que se convirtieron en emblemáticas, como el rechazo a los trajes pomposos y la separación entre clase, ensayo y actuación. Estos aspectos no pasaron desapercibidos para los críticos de danza y, como hizo Fausto Fuser en 1972, fueron dignos de ser destacados: "Por eso en sus espectáculos no hay los tradicionales y solemnes cierres de telón que estimulan y guían los aplausos, por eso no llevan trajes extravagantes y se quedan sólo con la malla sobre el cuerpo, por eso ensayan varios pasos delante del público antes del espectáculo".[8]

El abandono de los trajes de ballet simbolizaba el desprendimiento en relación con el esplendor de los trajes.La adopción de las prendas de punto en renuncia a los tejidos lujosos acercó a la compañía al proyecto nacionalista iniciado en la primera mitad del siglo XX: la compañía ofrecía un cuerpo y un traje desprovistos de vicios y reproducciones de otras culturas, ya que la danza brasileña estaba aún por crear y orientarse hacia el futuro. Este despojo de valores ajenos al universo autóctono de la danza estaba vinculado al proyecto nacionalista de modernización del país en el que el hombre brasileño -y en este caso la danza brasileña- no estaría ligado a imágenes estereotipadas de nativos o europeos.

---

7. Ver en: Magaldi, Sábato. "Problemas e planos do Ballet Stagium." *Jornal da Tarde*. São Paulo, p. 50, 17 jul. 1972.

8. Fuser, Fausto. "Ballet Stagium: um ano de vida com luta." *Folha de S. Paulo*. São Paulo, p. 64, 29 out. 1972. Caderno de Domingo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El respaldo a este sesgo modernizador desde una "brasileñidad", encontró apoyo en una tradición de modernismo (Rosenberg, 1974) en el arte del país presente desde el movimiento antropofágico. Este vínculo se produjo inicialmente por el rechazo de las élites culturales, que basaban sus predilecciones en los productos extranjeros. Frente a ellos, se apeló al pueblo como "alma de la nacionalidad", mientras que las élites llegaron a ser acusadas de empañar o denigrar lo nacional. En esta dirección, la crítica especializada encontró en el Stagium una apertura para difundir el lema antropofágico de Oswald de Andrade: "Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo" (1990 [1928] 49). Tal propuesta encontró eco en los discursos de los directores del Ballet Stagium, estando presente entre sus ideales desde su primer año de existencia la máxima de "desmitificar el ballet", despojándolo de su "aura" elitista al presentarse de norte a sur del país.[9]

Fue a través de obras escénicas ancladas en obras de autores literarios legitimados como "literatura brasileña", como Guimarães Rosa ("Diadorim" - 1972), Cecília Meireles ("D. Maria I, a rainha louca" - 1974) y Plínio Marcos ("Quebradas do Mundaréu - 1975) que el Ballet Stagium pasó a ser tratado inicialmente por la prensa y la crítica especializada como un lenguaje brasileño en forma de ballet,[10] cuando se mostró en forma de danza, el mundo material que rodea las relaciones humanas del aquí y el ahora.

En agosto de 1976, el periódico Folha de S. Paulo publicó un artículo de Fuser dividida en dos partes, publicadas los días 20 y 26. En ellas, a propósito de "Quebradas do Mundaréu", el crítico señalaba: "Estamos ante un espectáculo coreográfico cuya preocupación va más allá del escenario, a una realidad exterior a él. Lo importante será esta realidad [...]".[11] Con estas palabras Fuser anunciaba a los lectores lo que ha llegado a ser importante en un espectáculo de danza: no sólo la reordenación estética de temas folclóricos o históricos; tampoco basta con tener una técnica y unos cuerpos bien depurados, sino el tratamiento de la realidad material que rodea al artista.

La crítica especializada difundió la comprensión de la propuesta de desmitificación del arte del ballet asumida por el Stagium, consistente en el abandono de los temas ajenos y fantasiosos, a través de la realización de espectáculos no restringidos a una élite

9. Dado el amplio volumen de artículos con entrevistas a Otero y Gidali que destacan la propuesta, nos limitamos a presentar algunos de ellos en sus dos primeros años: Bulik, Linda. "O Stagium vem aí". *Folha 2*. Londrina, 30 nov. 1971; "Ballet de Câmara Stagium no Teatro José de Alencar". *Correio do Ceará*. Fortaleza, 17 abr. 1972, p. 6; "Hoje em Brasília um ballet 'diferente'". *Diário de Brasília*. Brasília, 20 maio 1972. Primeiro Caderno, p. 3; Fuser, Fausto. "Ballet Stagium: um ano de vida com luta". *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 out. 1972. Caderno de Domingo, p. 64.

10. Conferir en: Magaldi, Sábato. "Problemas e planos do Ballet Stagium." *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul. 1972, p. 50; Dias, Lineu. "Um rápido voo pela religião e pela história". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 nov. 1974; Lara, Paulo. "O grupo Stagium vai mostrar 'A Rainha Louca' e 'Diadorim'". *Folha da Tarde*, São Paulo, 12 nov., 1974, p. 23.

11. Fuser, Fausto. "O triunfo do Stagium (II)." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 ago., 1976, Ilustrada, p. 39.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

cultural establecida. De hecho, la consagración del Stagium por parte de la crítica especializada fue una reacción a una élite minoritaria, conservadora y extranjera. El vínculo con la modernidad exigía una democratización de la danza y una ruptura con los antiguos privilegios. Esta formulación alcanzó su punto álgido en 1977 con la coreografía "Kuarup, ou a questão do índio". La postura de la compañía, asociada al producto estético presentado en "Kuarup...", en el que el coreógrafo Décio Otero descartó los gestos de la técnica clásica, fue ampliamente elogiada en los periódicos y destacada por la crítica de televisión Maria Helena Dutra (1977) como "el lenguaje nacional, sin jeroglíficos, del ballet".[12]

Existiendo en una época en la que los grupos que no se mantenían con una financiación estatal continua no lograban perdurar en el tiempo, la aparición y el mantenimiento del Stagium a lo largo de la década de los 70 fue visto por los críticos como una posibilidad de aumentar los predicados de la danza como arte, complejizando el área con vistas a constituir un campo. Disponiendo de este primer ejemplar, el crítico de danza Lineu Dias en agosto de 1976 escribiendo para el periódico O Estado de São Paulo, describió el Ballet Stagium como un catalizador de la diversidad estética y consideró el Corpo de Baile Municipal como "una especie de respuesta al 'Stagium', viéndolo como una referencia productiva para la emulación".[13]

Corpo de Baile Municipal

Diferencia de la compañía de Décio y Márika, el Corpo de Baile Municipal (rebautizado como Balé da Cidade de São Paulo en 1981) fue creado por iniciativa del gobierno municipal de São Paulo.[14] En una entrevista con Lineu Dias para el libro de los diez años de la compañía estatal, el entonces crítico Sábato Magaldi (Apud Dias, 1978 22) informaba que el "Corpo de Baile se creó hace unos años en el Ayuntamiento con el objetivo de preservar el repertorio clásico". Con este perfil, durante sus primeros años (entre 1968 y 1974), el Corpo de Baile Municipal fue dirigido por el bailarín João Franco de Oliveira (Johnny Franklin) y sirvió de abastecimiento de profesionales de la danza para

12. Dutra, Maria Helena. "A linguagem nacional, sem hieróglifos, do balé." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul., 1977, Caderno B, p. 10. Outros comentários sobre a obra supracitada, encontram-se nos textos: Katz, Helena. "Stagium: seis anos de vida". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out., 1977; Mendes, Oswaldo. "O índio nos passos do Stagium". *Última Hora*, São Paulo, 26 jul., 1977; Portinari, Maribel. "A dança do aqui e agora nos passos do Stagium". *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 jul., 1977; Vallim, Acácio. "Duas concepções de dança do Stagium". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 06 de jul., 1977; Viotti, Sérgio. "O Stagium, ainda sem se entregar à emoção absoluta", *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 08 ago., 1977.

13. Dias, Lineu. "No Stagium, a vez dos valores jovens." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago., 1976, p. 22.

14. Decreto Lei nº 7.359 de 07 de fevereiro de 1968.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

las óperas realizadas por el Teatro Municipal de São Paulo y se dedicó a hacer remakes y presentaciones de ballets de repertorio al público paulista, formado en gran parte por las élites económicas de las que la danza moderna pretendía desvincularse.

Sin embargo, la concepción estética del Corpo de Baile Municipal sufrió cambios drásticos a partir de 1974, cuando Antônio Carlos Cardoso asumió la dirección, considerando que: "Lo que Antonio Carlos se propuso fue crear obras más modernas, en perfecta sintonía con lo que ocurría en cualquier buena compañía de cualquier parte del mundo". (Ansaldi, 1994 160). Al igual que Stagium, el Corpo de Baile Municipal no se deshizo de la técnica del ballet clásico. Su modernidad consiste en romper con los temas de los repertorios que trataban de situaciones consideradas fuera de lugar en el contexto brasileño y la condición de la vida moderna, haciendo un cambio en los motivos que mueven el cuerpo en la danza al enfatizar temas que permean la vida humana en el presente.

Para realizar este trabajo, Antônio Carlos Cardoso formó un equipo de profesionales afines a la estética moderna, invitando a la actriz y bailarina Marilena Ansaldi, al coreógrafo español Victor Navarro, a la bailarina Sônia Mota y a la entonces bailarina del Ballet Stagium, Iracity Cardoso. Sobre los planes de futuro de la compañía y las intenciones de este grupo de profesionales, Ansaldi declaró en una entrevista al crítico Lineu Dias que: "Queríamos transformar el Corpo de Baile en una compañía moderna. (Ansaldi, Apud. Dias, 1978 52). De la lectura de los testimonios del periodo analizado se desprende que artistas y críticos compartían la voluntad de Ansaldi, basada en la creación de una "compañía moderna" capaz de rechazar el soporte estético que proporcionaba el ballet clásico y las élites que lo legitimaban. Cuando se le preguntó por la potencialidad del ballet clásico para abordar temas del presente, el coreógrafo español Víctor Navarro respondió que: "No lo creo, no lo creo, no creo que lo clásico tenga nada que ver con nosotros hoy" (Navarro, Apud. Dias, 1978 26).

Con estas preocupaciones como directrices de la nueva etapa de la compañía, en su mismo debut, el crítico Casemiro de Mendonça (1974) denominó como "coreografías inteligentes" a "Sin título" y "Paraíso?" de Antônio Cardoso y a "Medéia" de Ansaldi, afirmando que a partir de esta nueva configuración modernista, São Paulo disfrutaba por fin de "un Corpo de Baile realizando una obra inteligente y creativa".[15] Em 1992, ineu Dias escribió un libro dedicado a la historia de la danza moderna en la ciudad de São Paulo con el mismo tono laudatorio, afirma que en base a este grupo de profesionales, "comenzando con un programa de coreografías contemporáneas, dando prioridad a las creaciones origi-

15. Mendonça, Casemiro de. *Folha da Tarde*. São Paulo, 11 nov. 1974. Apud. Dias, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. São Paulo: Departamento de Informação e Documentação Artística, 1978. p. 49. El crítico también elogió las "nuevas danzas" del coreógrafo argentino Oscar Araiz para el Corpo de Baile Municipal en 1976. Cf: Menconça, Casemiro. "As novas danças do Corpo de Baile". *Jornal da Tarde,* São Paulo, 07 ago., 1976, p. 19.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

nales" (Dias, 1992 111), el Corpo de Baile Municipal empezó a ofrecer a la sociedad paulista una segunda experiencia de danza moderna que consiguió mantener sus actividades artísticas a lo largo del tiempo sin dejar de lado la preocupación por la estética moderna.

Teatro Galpão (Centro Estadual de Dança / Centro Provincial de Danza)

Por último, la iniciativa civil-estatal denominada Centro Estadual de Dança, que se desarrolló entre 1974 y 1981 y tuvo su inicio en la Sala Galpão del teatro Ruth Escobar.[16] El "Teatro Galpão" o "Teatro de la Danza", como era conocido por los artistas y críticos de danza de la época, era una experiencia diferente a la de las compañías de danza. Era un espacio cultural dedicado a la recepción y promoción de artistas con propuestas de danza moderna que existió durante más de media década con relativa continuidad. Mi interés en el Teatro Galpão en este artículo es demostrar su importancia en la provisión de un espacio teatral para los espectáculos de danza moderna y la posibilidad de continuar con esta forma de danza entendida como arte, distanciándose así de cualquier apego al ballet clásico.

En el transcurso de las actividades del Teatro Galpão, se celebraron diversos espectáculos de danza, cursos, conferencias, proyecciones de vídeo y películas, lo que hace inviable una densa lista de los artistas que actuaron allí. Sin embargo, me limitaré a algunos de los nombres que permanecieron en el ámbito de la danza tras el fin del Teatro Galpão y que alcanzaron cierta visibilidad nacional, como Célia Gouvêa, Maurice Veneau, Marilena Ansaldi, Ismael Ivo, Juliana Carneiro da Cunha, Renée Gumiel, Janice Vieira, Denilto Gomes, Márcia Haydée, Clarice Abujamra, Mara Borba, Ivaldo Bertazzo, Sônia Mota y Suzana Yamauchi. La mayoría de estos artistas ya tenían una cierta trayectoria antes del Teatro Galpão. Lo que cambió a partir de mediados de los años 70 fue la coexistencia de una multiplicidad de iniciativas estéticas que, por sus pretensiones de actualización, formaban una especie de isla de modernidad en un mar de tradición balletística. Según la investigadora de danza Silvia Geraldi, el Teatro Galpão:

> Reunirá a un número creciente de grupos y artistas que se autodenominarán independientes en relación con las compañías de danza más estructuradas profesionalmente y que tendrán como rasgos característicos la búsqueda de la innovación en las matrices y modos tradicionales de producción de danza y la ocupación de círculos alternativos para la creación y difusión de su arte. (2015 28)

16. Conferir en la Resolução, 13 nov. 1974. Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*, 14 nov. 1974, p. 66. Las actividades del Teatro Galpão tuvieram una interrupción en 1979. Entre los textos dedicados a registrar este periodo como un hito para la danza moderna en São Paulo están los libros de Lineu Dias y Cássia Navas (1992), Inês Bogéa (2014) y Silvia Geraldi (2015).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El volumen de artistas, estudiantes, curiosos, público y críticos especializados que frecuentaban el local producía una sociabilidad basada en una variedad de estéticas, la mayoría de las cuales estaban vinculadas a una "tradición moderna" eurocéntrica a través de una genealogía con procedimientos de personalidades de renombre en la escena mundial de la danza, como: Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Martha Graham y Maurice Béjart; o a través del diálogo con artistas del teatro brasileño. Esta variedad de referencias, así como los resultados escénicos presentados en el Teatro Galpão, hicieron de este espacio una especie de pulverizador de posibilidades, habiendo recibido una atención privilegiada por parte de la crítica especializada y un espacio mediático en los periódicos impresos donde los críticos mantenían sus columnas.

Justo en el estreno del Teatro Galpão, la coreografía que se puso en escena en la inauguración del espacio fue "Caminhada" (1974) de Célia Gouveia y Maurice Veneau, y fue descrita por Sábato Magaldi como "una perfecta fusión de idea y forma".[17] Los comentarios sobre las actividades de "Galpão" presentan como características generales, la adjetivación de las obras como "creativas", "inventivas", "inteligentes", "vanguardistas", "nuevas", haciendo una remisión tácita a la ausencia de estos requisitos en las obras que se dedicaban a reproducir una técnica y trabajos de ballet. Este perfil de comentarios se extendió incluso a las actuaciones de los artistas extranjeros que actuaron en el espacio. En 1975, cuando el mimo argentino Benito Gutmacher estuvo en el "Galpão", Lineu Dias aprovechó la ocasión para publicar en el periódico O Estado de São Paulo que la vocación del Teatro de Dança era "ser un santuario de creatividad e inteligencia, una punta de lanza de la vanguardia".[18]

El establecimiento del Teatro de Dança como lugar privilegiado de producción de la vanguardia paulista en danza durante este periodo fue sistemáticamente avalado por los críticos que escribían sobre danza en la época. Utilizando palabras de moda y eslóganes como "expresión y creatividad", "rigor plástico", "camino estimulante" para referirse a las obras escénicas, el conjunto de producciones que estuvieron constantemente presentes durante 1974 y 1977 proporcionó finalmente a la danza en São Paulo el fundamento de su modernidad, descartando cualquier posibilidad de vincular la danza que se producía en la época con las de los ballets de repertorio y permitiendo a sus creadores y comentaristas sentirse partícipes de un "mundo moderno".

A finales de 1977, Karen Attix, que acababa de abandonar la compañía de Merce Cunningham, impartió un curso de treinta días de danza moderna en el Teatro Galpão, y

17. Magaldi, Sábato. "Caminhada, uma fusão perfeita de ideia e forma." *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10 dez., 1974, p. 25. El también crítico teatral Clóvis Garcia comento el evento en: Garcia, Clóvis. "Resultados primários em peça experimental". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 dez., 1974, p. 38.

18. Dias, Lineu. "A problemática humana no espetáculo de mímica." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out., 1975, p. 12.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

fue destacada en la prensa por Lineu Dias por su "rigor artístico dentro de formas expresivas más libres".[19] De este curso surgió la presentación de la pieza "Atlântico/Pacífico", sobre la que la crítica de danza Helena Katz, tratando de familiarizar a los lectores con la danza moderna, escribió: "El lenguaje es abstracto, difícil, pero al fin y al cabo es la danza de nuestro tiempo".[20] Esta temporalidad que permitió definir "nuestro tiempo" tiene como soporte una irrupción en la cronología histórica de la danza, embalsamando lo "antiguo" y enfatizando lo "moderno", la modernidad emerge como un apéndice colectivo al ser tratado como "nuestro", convirtiéndose en un instante singular de la historia. Esta perspectiva del tiempo histórico permitía situar a los artífices de los acontecimientos y, al mismo tiempo, acercar las vidas y distanciar de ellas las experiencias "otras", las anteriores a las "nuestras". Insertando una temporalidad específica del "ahora", el uso de la expresión "nuestro tiempo" es, aquí, el índice de un acontecimiento: una evidencia de que en el año 1977 se estableció una ruptura entre este "ahora" y lo que sucedió. De ahí la posibilidad de extender la danza a la sociedad, guiándose por el paradigma de la locomotora del progreso estético como base fundacional de la élite cultural de la danza en São Paulo.

Al indagar en este ejercicio que busca definir las producciones artísticas como modernas a través del prisma de lo Nuevo, el filósofo y crítico de arte Harold Rosenberg señaló que tal justificación va acompañada del poder social y de los procedimientos pedagógicos, dado que la conceptualización de lo moderno en el arte no es tributaria de un período histórico o de la intención de su autor, sino que "constituye algo que alguien tuvo el poder social de señalar como psicológica, estética o ideológicamente pertinente a nuestro tiempo" (1994 21). Así, la danza como novedad en su proceso de transición en São Paulo se apuntaló a la manera de un pasaporte para la entrada de Brasil en el "mundo del arte", exigiendo la estructuración de instancias de autoridad que permitan al artista asumir el lugar de la novedad y que informen a la sociedad sobre la novedad de esta novedad.

Garantizar la modernidad mediante una *coalición de expertos*

A mediados de la década de 1970 se produjo una diversificación formal de la experimentación estética a través de este trípode de producciones de danza escénica, lo que permitió a los críticos de danza ejercer sus opiniones y consideraciones sobre cuestiones estrictamente formales y movilizó una competencia entre artistas por el reconocimiento

19. Dias, Lineu. "Karen Attix: dança livre no rigor formal." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 dez., 1977, p. 45.

20. Katz, Helena. "Abstrata e difícil. A dança do nosso tempo." *Jornal da Tarde.* São Paulo, 25 nov., 1977.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

dentro de la práctica artística. Creemos que la contribución de estas experiencias reunió el núcleo de su importancia, singular y localizada a intereses específicos: la pretensión de formar un campo de la danza como arte en Brasil que, a través del desplazamiento del poder sobre su realización desde una élite cultural antes formada por miembros de la élite económica paulista, a los conocedores de las reglas del oficio: críticos y artistas especializados.

Para explicar cómo se produjo este proceso, profundizaré en el análisis de las relaciones que constituyeron la existencia y la legitimación de los artistas y las obras de danza moderna en São Paulo entre 1972 y 1977. En este sentido, un examen de la participación de la crítica especializada en instituciones y del papel desempeñado por las compañías y los artistas en un panorama más amplio de la danza como arte, permite percibir las motivaciones de las personas y instituciones que contribuyeron a los procesos de consagración artística mediante la formación de una élite cultural en la danza, que adquirió las características de una *coalición de expertos* en São Paulo.

En primer lugar, me gustaría mencionar los medios de comunicación, a través de los cuales los críticos, en los textos dedicados a las producciones de la época, avalaron um *ethos* del discurso de la "modernidad" en la danza. Haciendo uso de medios especializados pero no centralizados, el poder de los críticos se vio respaldado por las organizaciones desde las que emitían sus opiniones: la prensa escrita. Los comentarios sobre danza publicados en publicaciones periódicas en *O Estado de São Paulo*, *Folha de São Paulo*, *Última Hora* y *Jornal da Tarde* cumplían la función estratégica ejercida por el periodismo cultural de la época de prestigiar lo que debía ser consumido, buscando interferir en la lógica de consumo de los productos culturales al dar visibilidad a obras específicas.

Hay que tener en cuenta que, aunque suene similar a las teorías apocalípticas de la cultura en tiempos massivos,[21] el contenido de los comentarios sobre la danza que se publican en los periódicos no sólo se apoya en cuestiones estrictamente formales o en un supuesto "amor al arte" o lo que sea. Esto se debe a que la crítica de la danza en este periodo articuló ingeniosas formas de valorar y consolidar las experiencias artísticas en la danza. Dentro de esta concepción, las obras de arte modernas suscitaron en la crítica de la danza el reconocimiento de su importancia cultural para el establecimiento y fortalecimiento de la comunidad epistémica internacional de la danza como arte. Al investigar

21. Sobre esta literatura, véanse las obras de autores marxistas como Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse, que componen el núcleo de la Teoría Crítica, conocida como la Escuela de Frankfurt. Las producciones que buscaron precisar los debates y generalizaciones contenidas en la Teoría Crítica, partiendo de la experiencia como soporte de sus investigaciones, se encuentran en Walter Benjamin, Raymond Williams, Terry Eagleton, Umberto Eco, Néstor García Canclini, Douglas Kellner y Jesús Martín-Barbero.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

el funcionamiento de los valores en el campo específico de los productos artísticos, la socióloga Françoise Benhamou advierte que cuando se está inmerso en la dinámica del campo del arte "el éxito está sometido al mundo de los críticos y de los «iniciados»" (2007 144). El establecimiento de este poder de autonomía para la legitimación de las creaciones de danza era lo que estaba en juego en los años 70.

Sin embargo, para que esto fuera posible, los críticos necesitaban modelos que pudieran otorgar y que sostuvieran sus producciones en el tiempo. El reto consistía en hacer del valor cultural compartido por críticos y artistas sobre la danza moderna, un valor socialmente reconocible por la sociedad y otros artistas. Dado que el espectador rara vez tiene la oportunidad de estimar el valor de la idea contenida en la obra, es en este vacío donde se insertan los críticos especializados: proporcionan explicaciones, descripciones detalladas -no siempre acordes con las intenciones de los artistas- que cobran impulso con la visibilidad que proporcionan los medios de comunicación. Por lo tanto, la élite cultural de la danza que se formó en los años 70 no disfrutó de un proceso de dominación largo y estructural como el descrito por Pierre Bourdieu. El uso del término élite para referirse a los críticos y artistas de danza del periodo investigado está en consonancia con los estudios del historiador francés Jean-François Sirinelli (2003), que entiende el concepto de élite como polimorfo. Así, la élite cultural de la danza se entiende aquí como compuesta por "mediadores culturales" (Sirinelli, 2003 242). Es interesante señalar que esta mediación se llevó a cabo a través de organizaciones y instituciones. En este sentido, los procesos de legitimación de la danza como arte en los años 70 se acercan a las premisas del filósofo del arte Georg Dickie (2005), según el cual las instituciones son instancias que actúan en el proceso de conferir el estatus de arte, a través de organizaciones culturales que permiten a una persona o a un grupo de personas participar con cierta autoridad en el proceso de legitimación artística. En las propuestas de esta teoría, la existencia de un artista y su consagración tienen que ver con "una estructura de personas que desempeñan diversos papeles y que están comprometidas con una práctica que se ha desarrollado a lo largo de la historia" (Dickie, 2005 43). Presentada de este modo, la percepción de que las obras de danza moderna entre 1972 y 1977 implicaban convenciones establecidas entre los artistas, el público del arte, los medios de comunicación y los críticos especializados, cumpliendo cada uno su papel en el proceso de reconocimiento del valor artístico.

Los críticos que escribieron sobre la danza en Brasil en la década de 1970 se posicionaron como portadores de un conocimiento especializado capaz de engendrar preguntas inherentemente específicas sobre la danza como arte. Sus textos sobre los artistas modernos de la época se basan en una comprensión panorámica de lo que se sabe, se entiende y se desea de estas producciones. Como señala la investigadora Lisette

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Lagnado, ser crítico "es una profesión de fe, una manifestación pública de una actitud que engloba características tanto estéticas como ideológicas" (1998 29). Así, las preocupaciones que guiaban los textos escritos y publicados sobre los artistas de la época iban más allá de los deseos estrictamente estéticos. Creemos que en el contenido de la crítica influyó decisivamente la preocupación por la consolidación del campo de la danza con vistas a su profesionalización. Según esta concepción, el crítico literario Terry Eagleton aclara:

> No hay ninguna obra o tradición literaria que sea valiosa en sí misma, independientemente de lo que se haya dicho o se diga de ella. "Valor" es un término transitivo: significa cualquier cosa que sea considerada valiosa por ciertas personas en situaciones específicas, según criterios específicos y a la luz de ciertos objetivos. (2003 16)

Cuando analizamos desde esta perspectiva, los juicios y procesos de atribución de valor pasan a entenderse como relaciones de poder establecidas en la sociedad y no por el mérito exclusivo de los artistas. Dicho esto, es importante señalar otras dos instituciones a través de las cuales los críticos y artistas especializados de la época actuaron como recursos para avalar el contenido presente en sus comentarios.

La primera institución es la Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), creada por iniciativa de los críticos de teatro en 1972, a la que se añadió la danza al año siguiente. Esta institución otorga anualmente premios a lo más destacado de cada área artística, reforzando lo que sus miembros declaran explícitamente en artículos a lo largo del año y condensando, mediante una acción, el valor conferido a artistas y obras. Como anunció Leila Reis (2006 9), que presidió la asociación entre 2003 y 2007, "la premiación de la APCA refleja el vigor de la producción artística y el espacio que las categorías tuvieron en los órganos de prensa en ciertos momentos".[22] Con esta idea como guía, veamos qué producciones de danza fueron premiadas entre 1973 y 1977.

En 1973, el primer año en que concedió premios a la danza, la APCA sólo otorgó un premio denominado "Gran Premio de la Crítica", cuyo destinatario fue el Ballet Stagium. En 1974, la misma compañía recibió premios al mejor espectáculo, al mejor bailarín y al mejor coreógrafo. Al año siguiente, el Stagium compartió el Gran Premio de la Crítica con Marilena Ansaldi y el Balé da Cidade de São Paulo; el premio a la mejor obra fue para "Pulsações" de Célia Gouvêa; y Milton Carneiro (Ballet Stagium) y Iracity Cardoso (entonces bailarina del Corpo de Baile Municipal) recibieron los premios al mejor bailarín.

1976 fue el único año de los aquí analizados en que un premiado no procedía de la tríada paulista formada por el Ballet Stagium, el Corpo de Baile Municipal y el Teatro

22. Consulte el libro conmemorativo: *APCA 50 anos de arte brasileira*. São Paulo, Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, 2006.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Galpão. Fue el Grupo Corpo de Belo Horizonte por su trabajo coreográfico moderno en "Maria Maria". Aun así, entre los artistas que actuaron en el Teatro Galpão ese año, fueron premiados con las estatuillas de mejor bailarina (Sônia Mota), bailarina revelación (Juliana Carneiro da Cunha) y bailarín revelación (Denilto Gomes). En 1977, Décio Otero, coreógrafo del Ballet Stagium, recibió el premio a la mejor concepción coreográfica por "Kuarup ou a questão do indio" (Kuarup o la cuestión del indio), y los demás premios fueron concedidos al Corpo de Baile Municipal, acumulando la mejor coreografía ("Preludios de Chopin" de Oscar Araiz), Luiz Arrieta como mejor bailarín e Ivonice Satie como mejor bailarina. Así, en los primeros cinco años de los premios APCA otorgados por los críticos de danza de São Paulo en la década de 1970, destacaron las obras escénicas cuya estética era moderna.

Según la información publicada por la APCA en su libro del 50º aniversario (2006 128-129), entre 1973 y 1977, el crítico Lineu Dias estuvo presente en todos los comités. Regina Helena, Fausto Fuser y Casemiro Xavier de Mendonça participaron en dos ocasiones cada uno y Sábato Magaldi sólo en 1973. La inclusión de la danza en el APCA a partir de 1973 fue el resultado de los esfuerzos de los críticos de teatro -que también escribían sobre la danza- para garantizar a la danza una institución que le diera un sello de aprobación al avalar lo que los críticos escribían sobre la danza en el transcurso del año. Dado que, los premios de la asociación los otorgaban las mismas personas que escribían en los periódicos.

Sin embargo, lo que los críticos consiguieron con los premios de la APCA fue amplificar el poder simbólico de las iniciativas modernas, lo que no fue suficiente para garantizar fondos monetarios que pudieran ayudar a su permanencia, lo que podría poner en peligro la propia continuidad de los experimentos artísticos y de la propia crítica de danza. Si por un lado la presencia de profesionales del teatro que escribían sobre la crítica de la danza en los periódicos impresos y el respaldo a la modernización a través de la APCA proporcionaban un poder simbólico a la danza como arte, por otro lado estos mismos críticos ocupaban lugares de poder dentro de la estructura administrativa del poder público municipal y provincial, actuando como desarrolladores de las políticas públicas para la danza en este periodo.

Em el alcance municipal, el gobierno llevó a cabo sus acciones en cultura hasta 1974 a través del Departamento de Cultura de la Secretaría Municipal de Educación y Cultura. En la época de la alteración estética del Corpo de Baile Municipal, el pianista y crítico musical José Luiz Paes Nunes fue jefe del Departamento de Cultura. En una declaración al crítico Lineu Dias y publicada en el libro "O Corpo de Baile Municipal", José Nunes señaló que el cambio en el perfil de las producciones de la compañía, con

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

el objetivo de renovarse y modernizarse, fue una exigencia del poder público municipal, a través del alcalde Miguel Calasuonno y del secretario Paulo Nathanael (Nunes, Apud. Dias, 1978 42).[23]

Ante esta situación, hay dos explicaciones de cómo Nunes habría llegado al nombre de Antônio Carlos Cardoso para ocupar la dirección del Corpo de Baile Municipal. En la primera versión, Nunes habría buscado a la artista Marilena Ansaldi –que en ese momento era miembro de la Cámara de las Artes del Consejo Provincial de Cultura–[24] para ocupar el Corpo de Baile Municipal. Ansaldi declinó la invitación, pero en su lugar propuso el nombre de Antônio Cardoso. La segunda hipótesis es narrada por el propio José Nunes, que habría sido por "presión" de los críticos que escribieron sobre la danza:

> Pero entonces tengo que poner... ¿cómo se dice? –en primer plano [...] el apoyo que me disteis, vosotros, los críticos de ballet, por el amor de Dios, se basó en la lista que hicisteis– habíais hecho una petición sugiriendo al Departamento de Cultura, que en esa etapa estaba planeando cambiar, el nombre de Antônio Carlos Cardoso para venir a São Paulo. (Nunes, apud. Dias, 1978 42)

Independientemente de la versión que se haya producido, ambas versiones nos proporcionan un diagnóstico: la participación de los artistas y críticos de danza en las decisiones del gobierno municipal. Sin embargo, a pesar de haber sido propuesto por Nunes, Antônio Cardoso sólo fue contratado por su sucesor, lo que podría poner en peligro las orientaciones modernistas en las artes en São Paulo. Mientras tanto, el poder público municipal sufrió una reforma administrativa, siendo desmembrada la Secretaría de Educación y Cultura en dos secretarías distintas, Educación y Cultura.

La persona que se hizo cargo de la recién creada Secretaría de Cultura fue el crítico de teatro Sábato Magaldi, ocupando el cargo de 1975 a 1979. Durante su gestión, Magaldi no sólo mantuvo el nombre de Antônio Carlos Cardoso y sus modernas propuestas en el Corpo de Baile Municipal, sino que realizó considerables contrataciones remuneradas del Ballet Stagium[25] para eventos promovidos por el gobierno local. Magaldi también había hecho pública su opinión sobre las inversiones estatales en danza,

---

23. Esta misma versión la respalda la bailarina y coreógrafa Marilene Ansaldi en su texto autobiográfico (1994).

24. Conferir em: Decreto n. 2.124 de 08 de ago. de 1973. Conferir también: ATA da 1ª Reunião Ordinária da Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Archivo suspendido. Libros de Atas da Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1973-1974.

25. El Ballet Stagium, durante la gestión de Magaldi, obtuvo varios contratos, entre los que destaca el proceso nº 113.406/75, que contrataba a la compañía para realizar tres actuaciones por valor de Cr$ 60.000,00. Ver en: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 11 dez. 1975, p. 10. Otras contrataciones se pueden comprobar en los despachos de la secretaria: Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 14 ago. 1976, p. 15 e 17 jul. 1976, p. 12; Cultura. Diário Oficial do Município de São Paulo, 05 jul. 1978, p. 12.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

cuando en 1972 publicó el artículo "Problemas y planes del Ballet Stagium" en el *Jornal da Tarde*, en el que cuestionaba el uso de los recursos estatales por parte de los entonces miembros de la Comisión Estatal de Danza.[26]

Otro lugar institucional ocupado por los críticos de danza en este periodo y que desempeñó un papel importante en el proceso de recaudación de fondos para las propuestas modernas fue la Subcomisión de Danza del Consejo Provincial de Cultura (antes Comisión Provincial de Danza). Entre 1973 y 1977 los críticos Lineu Dias, Regina Helena de Paiva Ramos y Casemiro de Mendonça fueron miembros de este organismo –con el primero actuando siempre como presidente.[27] Según Marilena Ansaldi, hubo un afán gubernamental que pidió a los especialistas en danza que "ofrecieran al secretario un plan de acción para el desarrollo de la danza" (1994 149). Las acciones de este organismo en el período, se centraron en la formulación y mantenimiento del Centro Estadual de Dança, conocido como "Teatro Galpão" como espacio público para la danza experimental y en la contratación de obras escénicas para actuar en el estado de São Paulo, con una clara preferencia por las obras guiadas por una estética moderna, con énfasis en el Ballet Stagium y las obras procedentes del Centro Estadual de Dança.

La importancia del trabajo de Marilena Ansaldi en la Cámara de las Artes y de Lineu Dias en la Subcomisión de Danza entre 1974 y 1975, fue decisiva para la elaboración del proyecto que se convertiría en el "Teatro Galpão", así como la aportación de recursos financieros para fomentar las iniciativas de acciones modernas en ese espacio, teniendo en cuenta que fue creado para servir "sólo a las actividades artísticas programadas por la Subcomisión de Danza".[28] Así, desde la selección del espacio (Teatro Galpão) hasta el pago de los cursos, los talleres, las conferencias y las presentaciones realizadas en ese espacio se llevaron a cabo según las premisas de algunos artistas y críticos de danza presentes y activos en el gobierno de la Província de São Paulo.

---

26. Magaldi, Sábato. "Problemas e planos do Ballet Stagium." *Jornal da Tarde*. São Paulo, 17 jul., 1972, p. 50.

27. El bienio 1974-1975 estuvo formado por Lineu Dias, Zilah Maria Vergueiro y Regina Helena de Paiva Ramos, nombrado por Resolución de 9 de janeiro de 1974, publicado en el Diário Oficial de São Paulo en 10 de enero de 1974, p. 50. En 1976, la Sectur sufrió otra reforma, por la que el órgano pasó a llamarse Comisión Provincial de Danza, vinculada al Departamento de Artes y Ciencias Humanas, según el Decreto 7.730, de 23 marzo de 1976, publicado en el DOSP de 24 de marzo del mismo año. En la nueva composición de la CED estuve como miembros: Lineu Dias, Zilah Vergueiro, Iracity Cardoso, Emilie Charmie y Casemiro de Mendonça.

28. Resolução, 13 nov. 1974. Gabinete do Secretário de Cultura, Esportes e Turismo. Diário Oficial do Estado de São Paulo, 14 nov. 1974, p. 66. Para dar una idea de la importancia que artistas y críticos atribuían al proyecto del Teatro Galpão, éste sirvió incluso para justificar la denegación de solicitudes de financiación para la circulación de espectáculos, como se puede ver en: ATA da 8ª Reunião Ordinária da Subcomissão de Dança. 21 mar. 1974. Câmara de Artes do Conselho Estadual de Cultura da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura, Archivo Suspendido. Libros de Atas da Subcomissão de Dança do Conselho Estadual de Cultura. Pasta 1974-1975. p. 5-5.b.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Con esta característica, críticos y artistas comenzaron a formar una *coalición de expertos* que trabajaban entre bastidores, esforzándose por instrumentalizar una condición estructurada para la danza como arte en sus aspectos modernos. Por lo tanto, es importante señalar la presencia de Lineu Dias como presidente de la Subcomisión de Danza a partir de 1974 y de Sábato Magaldi como Secretario de Cultura del Ayuntamiento de São Paulo, durante un período en el que el apoyo estatal a las iniciativas de danza moderna aumentó significativamente. Al estar presentes en otras instituciones con objetivos diferentes, los artistas y críticos de danza pudieron utilizar estas estructuras para amplificar sus predilecciones estéticas y sus ideas sobre la danza adjetivada como arte.

Para modernizar se necesitó algo más que bailar

Fue este acuerdo entre la crítica, la prensa, la APCA y los cargos en los organismos públicos de la época lo que caracteriza la formación de una *coalición de expertos*, proporcionando la base para construir un campo de la danza a través de una élite cultural, permitiendo la legitimación estética y los medios de financiación. Sin embargo, como ha señalado Jean-François Sirinelli (1989), no es posible tratar a una élite cultural como un grupo cohesionado y cerrado en sí mismo. No obstante, cabe mencionar que esta élite cultural de la danza no se conformó por el ejercicio de la coerción, ni por el dominio de los medios de producción, sino por afinidades de ideas, intereses, comportamientos y conductas de individuos que se reconocían como miembros de una *red de especialistas*.

Al componer una misma red que comparte ideas, conocimientos y prácticas específicas, postulo que más que una red, las asociaciones entre artistas y críticos aquí analizadas asumieron características de una *coalición de expertos*. Mientras que la red presupone una pertenencia de forma difusa e incontrolable, e incluso podemos encontrar personas que pertenecen a redes específicas sin necesidad de reconocerse como miembros de la red en la que participan, la coalición asume características de una acción colectiva que posee un reparto consciente y una acción deliberada, llevada a cabo de forma objetiva entre personas especializadas con la intención de promover cambios para los artistas o para la condición del arte en lugares específicos. Como miembro de una red, puedo replicar ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas transnacionales sin anunciarme ni reconocerme como miembro de esas ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas. Mientras que, como miembro de una coalición, la actuación presupone objetivos específicos guiados por ideas, procedimientos, pensamientos y prácticas –que pueden tener un aspecto transnacional– comprendidos y compartidos por grupos de personas. Y debido a estas características, la coalición de expertos siempre está integrada en una red de expertos.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Consciente de la importancia histórica del papel del Estado en el proceso de financiación de la producción artística, la coalición de especialistas formada por críticos y artistas en los años 70 en São Paulo evidencia una disputa por el espacio en los organismos estatales.[29] Y para potenciar esta disputa, críticos y artistas asumieron roles multitarea; los críticos especializados, además de escribir, actuaron como formuladores de políticas públicas estatales, como comisarios, programadores y jueces en la atribución de premios. Los artistas actuaron como directores, coreógrafos, bailarines en sus obras, pero también como políticos, autopromotores, productores, intelectuales, formuladores de políticas públicas y gestores.

Así, los críticos teatrales que escribían sobre danza en los años 70 estaban lejos de ser meros "críticos de ocasión", como planteou Joubert Arrais (2007 1),[30] pues la corresponsabilidad entre críticos y artistas en el desarrollo de la danza como arte no se limitó al uso de referencias teóricas con vistas a una complejización estrictamente formal. El acto de pensar y negociar estaba ligado a lugares institucionales que amplificaban el poder de la crítica y de artistas específicos en la época.

Procedentes de un segmento artístico que gozaba de esta multiplicidad de ejemplos, el teatro, estos críticos estaban familiarizados con las bases necesarias para la constitución de un campo de producción pretenciosamente autónomo. Esta experiencia previa dio a los críticos de la época la oportunidad de aplicar a la escena artística de la danza, estrategias y convicciones que ayudaron a este proceso. No limitaron sus recursos a sus textos, sino que recurrieron a otros medios que podían estimular y fomentar el mantenimiento de determinados artistas y poner en marcha estrategias con vistas a consolidar un campo artístico de la danza.

Ante la entonces reciente expansión del espacio mediático y la consecución de la legitimidad por parte de la crítica de danza en Brasil, otros críticos como Helena Katz y Acácio Vallim, que comenzaron a escribir específicamente sobre danza después de 1977, se cuidaron de mantener cierta proximidad con la generación anterior. Como ha analizado Sirinelli (1998 278), las élites culturales promueven de vez en cuando un "relevo generacional y la transmisión del poder intelectual". Con el fin de consolidar el cam-

29. La disputa de los intelectuales por las políticas culturales promovidas por los organismos estatales parece ser una característica común en las distintas naciones. Los análisis de estas relaciones en Brasil se encuentran en el trabajo de la socióloga Mônica Pimenta Velloso titulado "Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo" (1987) y en el libro de la historiadora Eugenia Cadús (2020) "Danza y peronismo", en particular en el capítulo titulado "Políticas culturales y danza escénica: nuevos consumidores culturales y disputas por los espacios", pp. 61-122.

30. El autor trató la crítica de la danza en estos términos hasta mediados de los años 80, eligiendo la década siguiente como un hito para la actividad. Las premisas que rigen la clasificación de Arrais se basan en la búsqueda de una "crítica ideal", definida como aquella que se basa en referencias teóricas y se acerca al conocimiento científico.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

po, la élite cultural de la danza en São Paulo insistió en el ejercicio de la autoridad cultural que había ganado durante este período, alimentando lo que Bourdieu (2003 118) llamó "la sede de una competencia por la consagración cultural y el poder de concederla".[31]

Basándose en el principio de autonomía, los críticos pudieron ofrecer sus propias explicaciones y justificaciones y, para ello, pudieron recurrir a ejemplos prácticos de las obras del Ballet Stagium y del Corpo de Baile Municipal, así como a los experimentos estéticos del Teatro Galpão. Si bien la existencia de publicaciones periodísticas sobre la danza como arte en Brasil no es exclusiva de la década de 1970, lo peculiar de este período es la aparición de profesionales de la danza como críticos de arte que intentan dar forma al campo de la danza junto a artistas cuyo trabajo está alineado con los preceptos modernos y que han podido continuar su labor a lo largo del tiempo.

Dada la codependencia entre críticos y artistas en este proceso, la sostenibilidad de las producciones escénicas a través de los textos y lugares institucionales se correspondía con una acción que buscaba mantener y propagar la actuación y la validación de la propia crítica de danza. A principios de los años 70, la supervivencia de estas experiencias parecía ser una extensión de la oferta de una estética de la danza moderna que podía multiplicar las razones de la existencia de la crítica de danza. Juntos, los artistas y críticos modernos asumieron, cada uno a su manera, la función de una élite cultural de la danza.

Bibliografía citada

Andrade, Oswald de. "Manifesto antropofágico." *A utopia antropofágica*. Globo/Secretaria de Estado da Cultura, São Paulo, 1990, pp. 47-52.

Ansaldi, Marilena. *Atos - movimento na visa e no palco.* Maltese, São Paulo, 1994.

APCA. *50 anos de arte brasileira*. Imprensa Oficial/Associação Paulista de Críticos de Arte, São Paulo, 2006.

Arrais, Joubert de Albuquerque. "Decifra-me ou te devoro? Uma reflexão teórica sobre o exercício da crítica de dança (de agora) (contemporânea)." *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Belo Horizonte, 2007.

31. Este carácter de crítica que destaco se puede comprobar en los comentarios de los mencionados críticos, como por ejemplo las publicaciones: Katz, Helena. "Isadora, ventos e vagas". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 nov., 1978. p. 27; Katz, Helena. "O Corpo de Baile aprende a andar". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 08 jul. ,1978, p. 27. Ilustrada; Katz, Helena. "Stagium: seis anos de vida". *Jornal da Tarde*, São Paulo, 16 out., 1977; Vallim, Acácio. "A importância da dança como instrumento de afirmação". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 12 abr., 1977; Vallim, Acácio. "Monótono Isadora". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 08 nov., 1978.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Balme, Christopher. "Theatrical Institutions in Motion: Developing Theatre in the Post-colonial Era." *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, V. 31, Nº 2, 2017, pp. 125-140.

Benhamou, François. *A economia da cultura*. Ateliê Cultural, São Paulo, 2007.

Bourdieu, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Edusp / Zouk, São Paulo / Porto Alegre, 2007.
---. *A economia das trocas simbólicas*. Intr., org., sel. e trad. Sérgio Miceli. Perspectiva, São Paulo, 2003, pp. 269-294.
---. *As regras da arte.* Companhia das Letras, São Paulo, 1996.

Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo: disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Biblos, Buenos Aires, 2020.

Danto, Arthur C. "The Artworld." *The Journal of Philosophy*, v. 61, Nº 19, 1964, pp. 571-584.

Dias, Lineu. *Corpo de Baile Municipal*. Departamento de Informação e Documentação Artística, São Paulo, 1978.

Dias, Lineu; y Navas, Cássia. *Dança moderna*. Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo, 1992.

Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Paidós, Barcelona, 2005.

Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Martins Fontes, São Paulo, 2003.

Geraldi, Silvia. *Raízes da teatralidade na dança paulistana, duas criadoras Célia Gouvêa e Sônia Mota.* Prismas, Curitiba, 2015.

Guarato, Rafael. "Dança, dinheiro e mercado: a economia da dança pelo viés historiográfico." Organização Rafael Guarato. *Historiografia da dança: teorias e métodos*. Annablume, São Paulo, 2018, pp. 39-62.

Haas, Peter M. "Epistemic Communities and International Policy Coordination." *International Organization*, 46, 1, 1992, pp. 1-35.

Lagnado, Lisette. "A questão da crítica de arte e sua localização no Brasil.". *Revista D'Arte*, Nº 3, 1998, pp. 29-35.

Ricoeur, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Editora Unicamp, Campinas, 2007.

Rosenberg, Harold. *A tradição do novo*. Perspectiva, São Paulo, 1974.

Sirinelli, Jean-François. "As elites culturais." Organização Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli. *Para uma história cultural*. Editorial Estampa, Lisboa, 1998, pp. 259-280.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

---. "Génération et histoire politique." *Vingtième Siècle: revue d'histoire*, Nº 22, 1989, pp. 67-80.
---. "Os intelectuais." Organização René Rémond. *Por uma história política*. 2. ed. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, 2003. pp. 231-269.

Velloso, Mônica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. FGV/CPDOC, Rio de Janeiro, 1987.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Un encuentro político en el acontecer estético/teatral. Sobre el no olvido, la ausencia, lo ancestral y lo onírico de un gabinete[1]

Pablo Mancilla Carrasco
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)[2]

Resumen: El siguiente escrito pretende un análisis interpretativo de experiencias estéticas de la obra "Errante", de la Compañía de Teatro Destierro, Ciudad de la Plata, Provincia de Buenos Aires, Argentina. Tomando como objeto de investigación un cuaderno de comentarios de la compañía de teatro, y la autoetnografia como recurso investigativo. El acontecer teatral y estético en la obra permiten observar reminiscencias políticas en espectadores, posicionando sentidos comunes a las consecuencias actuales de luchas territoriales, en torno a la desaparición y asesinatos de dirigentes sociales y ambientales en América Latina.

Palabras clave: Experiencias estéticas, Acontecer teatral, Reminiscencias.

Abstract: This writing pretends an interpretative analysis of aesthetic experiences of the theater work "Errante", from the Theater Company "Destierro", City of La Plata, Province of Buenos Aires, Argentina. Taking as an object of investigation a comment notebook of the theater company, and autoethnography as an investigative resource.

1. La obra fue presentada en formato gabinete en el Festival de Teatro Independiente AURA, Teatro por la Identidad, Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA), Centro Cultural de Derechos Humanos Hermanos Zaragoza, el Encuentro de Mujeres Plurinacional y el Aniversario 70 de la Escuela de Teatro de la Ciudad de La Plata. El gabinete es un formato de teatro para un espectador dentro de una caja negra de dimensiones específicas (2 mts de largo, 3 de ancho y 1.5 de alto), con una duración de tiempo determinado de la obra (no más de 8 minutos). Fue creado en Chile por Leonardo Medel, y cuenta con un decálogo de gabinetes donde especifican directrices. Si bien, el formato escogido por la compañía es importantísimo para el cometido del siguiente texto, el escrito no se orienta a su formato específico, ya que llevaría extensas reflexiones al respecto. Sin embargo, es necesario recalcar, que la forma en la cual se dispone la obra permite que la experiencia llevada por los espectadores sea única y personalizada (como lo indica Leonardo Medel), lo que intensifica la experiencia de los espectadores, tema que compete al siguiente escrito.

2. Tesista de la Maestría en Estudios Sociales Latinoamericanos de la Universidad de Buenos Aires (MESLA, UBA). Antropólogo de la Universidad Austral de Chile, y Psicólogo de la Universidad Mayor de Temuco, Chile. Actualmente reside en Maicolpue, San Juan de la Costa, Willimapu, donde estudia la escasez hídrica de los territorios. Ha sido acreedor del subsidio de tesis del FONDECYT ISSN 1160388, con "El sobresalto de Mankvan". Ha publicado "Simbolismo sagrado de un espíritu tutelar" en RESUMENES del CEIL CONICET Buenos Aires, Argentina Ha colaborado en espacios autogestionados como *Revista Tembeta* y *Sentir Pensar Abya Yala*, con escritos tales como "Experiencias en una obra teatral" y "Decisiones radicales para afectar un cuerpo". Colaboró como co-editor del libro del poeta local Víctor Bascuñán *Las flechas tiradas por Satán*. Participó como tramoya de la Compañía de Teatro Destierro, y desde el 2018 integra un grupo de poetas en la Ciudad de La Plata, Argentina.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

The theatrical and aesthetic events in the work allow us to observe political reminiscences in spectators, positioning common meanings to the current consequences of territorial struggles, around the disappearance and murders of social and environmental leaders in Latin America.

Keywords: Aesthetic Experience, Happening Theatrical, Reminiscence.

Recibido: 22 de abril. *Aceptado*: 24 de mayo.

A modo introductorio. Un encuentro con la obra

El encuentro con la obra radica en un compañerismo que entrecruza vidas e intereses comunes. Una amistad compañera de extensas conversaciones que proponen una política de vida de hacer y presenciar lo autogestivo. Acompaño a sus creadoras/es en caminos de vida que entrelazan lo cultural y territorial de existir en el sur, en los campos, montañas, cordilleras, ríos, sueños, y luchas reivindicativas de una existencia ajena y alejada a las capitales de cualquier lugar. "Errante" se construye de alguna manera con estos indicios de presencia sureña y reivindicativa, con los diversos imaginarios de cada uno de sus integrantes. Sin dinero y expectativas, se ahondan en un trabajo político de manifestar una lucha de tierras lejanas no escuchadas, demandas olvidadas y discursos silenciados. Así conocí "Errante", o al menos quiero creer que lo conocí de esta manera. La compañía de teatro independiente de nombre "Destierro" me atrajo desde un primer momento. Sus extensas reuniones eran dispuestas en mi hogar. Desde lejos escuchaba y presenciaba sus discusiones entre tertulias amenizadas por un mal vino. Me quedaba en primera instancia sólo por el vino, y de a poco fui entendiendo de qué se trataba su creación. Me enamoré infinitamente de la trama una vez que iba tomando forma. Era llamado en ocasiones para contar el epew mapuche (cuento mapuche), y yo corregía con importancia antropológica que se trataba de un piam mapuche (relato histórico). Recalcando su importancia histórica, mostraba una tesis de años atrás.[3] Ahora, me avergüenza pensar que quizás no se trate ni de un piam ni de un epew (jamás confesado a la compañía) sino, de otra forma discursiva mapuche de la cual no estoy al tanto. En fin, lo que importaba era precisar el paso del espíritu hacia el wenumapu (otra dimensión), hecho consagrado con el ritual mortuorio cumplido correctamente.

La cosmovisión mapuche nos habla de aquello como el camino del alwe (espíritu vagabundo) que es transportado por cuatro ballenas por un rio (wenuleufu) hacia el wenumapu. He aquí el sur en su forma más originaria. El contar el piam mapuche en estas

3. Tesis para optar al título de antropólogo: *El Sobresalto de Mankvan: acercamiento interpretativo al simbolismo religioso de un Ngen Lafken (espíritu cuidador).*

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tertulias, y pasar documentos escritos, fue el acto político que facilité a la compañía. Con esto me comprometí y selle un aporte, el cual fue digerido por sus creadoras/es en un orden y desorden de elementos que remiten a lo lejano, lo disputado, lo desarraigado, y un infinito etcétera. La dramaturgia escrita fue creada por Valentina Martínez y Laura Roa (actrices del gabinete). Él cuándo y cómo fue creado es un misterio que sólo ellas conocen. La dirección teatral fue guiada por Valentina Martínez y Laura Roa, la dirección técnica por Francisco Castillo, y la escenografía por Celeste Núñez. Así aparece y se dispone un juego de acciones, relatos, colores, materialidades y sonidos que dan forma a "Errante". Las dificultades económicas se plasman en lo autogestivo en cualquier parte del mundo, y la compañía no queda exenta de estos arrebato neoliberales o populistas que oprimen ideas y las desmantelan. El empuje y las infinitas ganas por crear en estos tiempos vacían los bolsillos de cada uno de los integrantes, y colaboramos los amigues, familiares y conocidos, con el único fin de ganar una jugada a las políticas culturales de estos mundos contemporáneos. Este es el inicio de un gusto por adentrarme al teatro, sus diversas formas y formatos, su dramaturgia escrita y estética, su producción, su acontecimiento efímero como experiencia.

Conversaciones y entrevistas con sus integrantes apaciguan la ansiedad por conocer aquellos temas, y la pregunta aparece en estas conversaciones: ¿Qué sucede con los espectadores y sus experiencias? ¿Qué queda en ellos de esta experiencia teatral? y termino por preguntarme en silencio: ¿Qué me sucede en este acontecimiento teatral, siendo también un espectador? La compañía dispone un cuaderno de comentarios en cada una de las funciones, donde los espectadores escriben libremente sus experiencias, apreciaciones y/o comentarios. El tesoro descubierto obsesiona la idea de trabajar con aquello, y lo arrebato de las manos de sus creadores con la ansiedad de un niño, y lo leo y releo innumerables veces. Letras sinceras y poéticas motivan un análisis interpretativo detallado del material. Y rio avergonzado, pensando en las risas de los teatreros a mi lado. Pienso y disfruto con la idea de que alguna vez lean estas palabras, y refuten todo lo que escribo, con otro mal vino en sus manos.

Sobre el acontecimiento teatral, el convivio y la experiencia teatral de los espectadores.

El hablar de teatro con teatreros es un viaje complejo y difícil de digerir en una primera conversación. ¿Qué sucede cuando se está en una función? Siempre ha sido una incógnita para un no actor/actriz, siendo un momento íntimo que solo es compartido entre actrices y actores después de cada función. Una vez escuché a una compañera teatrera: *"cuando actuó me pasa en el cuerpo… no estoy haciendo como que, sino que estoy siendo"*. Nunca reflexioné al respecto. Hoy lo hago por

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

fuerza mayor. Leo artículos académicos y reviso material teórico, y encuentro dos conceptos fascinantes que resuenan a lo escuchado: el acontecimiento teatral y el convivio.

Jorge Dubatti (2011) indaga en el teatro como un investigador participante, y permite comprender al teatro como un acontecimiento teatral desde la filosofía del teatro.

> La filosofía del teatro afirma que el teatro es un acontecimiento… un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos (2011 16)
>
> Si el teatro es un acontecimiento ontológico… en tanto acontecimiento, el teatro es algo que pasa en los cuerpos, en el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente mientras sucede, dejando de existir cuando no acontece. (2011 30)

Explota cabeza con lo leído y escuchado. Y observo que acontecen "entes teatrales" mientras ocurre, y dejan de existir cuando termina dicha obra, siendo una existencia ontológicamente independiente. Desde la antropología, lugar más cómodo para quien escribe, Clifford Geertz (2006) presenta nociones de "saltos kierkegaardianos" (aludiendo al filósofo abuelo del existencialismo, Soren Kierkegaard). El autor teoriza como una persona salta de perspectivas en su cotidiano (entramados simbólicos). Ejemplifica el salto de perspectivas con la experiencia de un niño que entra a un juego cualquiera, y le pasa en el cuerpo sensible, haciendo emerger una existencia ontológicamente independiente con algún objeto a la mano que provoque sumergirse en el juego.[4] Podría buscar algunas similitudes desde lo que conozco para adéntrame a este mundo experiencial del actor. Sin embargo no es necesario, ya que como espectador estoy en ella como miembro partícipe de aquello que acontece en un espacio y tiempo independiente, pertenezco al "ente teatral" y vivo la existencia hasta que deja de existir una vez que acaba la obra. Es fascinante pensar en esto, un descubrimiento que no me aleja del teatro, sino que acerca a los espectadores a vivir una experiencia teatral.

Sin alejarme mucho para no confundir el asunto. El autor presenta el convivio, concepto al cual quiero llegar por su íntima relación de lo que sucede en el espectador cuando vivencia un obra. El convivio hace referencia a:

> Llamamos convivio… a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica…, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente)… El convivio exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y espectadores… en el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal (2011 35)

4. Geertz, Clifford (2006). *La interpretación de las culturas*. Cap. 4: "La religión como sistema cultural". El autor ejemplifica la conmoción del dormirse, la transformación del actor/actriz al levantarse el telón, la actitud ante una pintura, pasar el mundo del juego de un niño entre otras (113-114).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Con estas ideas expuestas permito hablar del espectador como parte constituyente del acontecimiento teatral. Sin espectadores, sin aquel encuentro cronotópico y aurático, sería difícil hablar de teatro y acontecimiento teatral en su completitud.[5]

Ahora bien, el espectador está de cuerpo presente con el acontecimiento teatral ¿Qué sucede con su experiencia?

En la década de los 80, Marco De Marinis (1983 143) propone la *sociosemiotica de la recepción teatral*, postulando al "receptor" y los "procesos de comunicación del receptor" como objeto teórico de investigación. Concibe la relación teatral como una interacción significante, donde ambos producen significados. El rol del teatro no queda en un hacer – saber (unidireccional), sino también en un hacer - creer y hacer - hacer de los espectadores. El acto de recepción del espectador conlleva aspectos semánticos, estéticos y emotivos, todos interrelacionados. Primera respuesta en relación a lo que sucede con la experiencia de un espectador. El receptor hace y crea en una obra teatral.

El comprender "lo estético de una experiencia" en el teatro nos lleva a las palabras de John Dewey (2008), quien asume que la "experiencia estética" no radica en los objetos de la experiencia, sino en la experiencia misma completa, unificada e integrada (la cual se mueve por su propia cuenta). El autor no separa lo práctico, lo intelectual y lo emocional, sino que, se presenta en su complejidad integrada. Chantal Rosengurt (2015) nos acerca una definición desde lo dicho por Dewey (2008), Para John Dewey, lo estético en la experiencia es:

> Cuando sentimos que la obra de arte es real por sí misma y no una exhibición realista; es el idioma en el que la obra particular está compuesta y expresada, y que le imprime individualidad; es el fondo que es más que espacial, porque penetra y califica todo lo que enfoca la obra, todo lo que distingue como parte y miembro […] "Fondo" cualitativo que se define y se hace consciente de un modo preciso en objetos particulares y en propiedades y cualidades específicas". (2015:04 en 2008 217-218)

Una segunda comprensión teórica de que es lo que sucede con el espectador. Una experiencia real, completa y unificada. Y lo afectan en lo práctico (corporal), emocional e intelectual (cognitivo).

La compleja tarea de comprender la experiencia estética, nos lleva a identificar qué es lo estético como punto de partida. Acerco la mirada al Francés Jacques Rancière (2015) que presenta lo estético como "Un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones… (2015 Prólogo)

---

5. Palabra expresadas por Jorge Dubatti en: Seminario "El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico." UNAM. FITU XXVII. Impartido el 10, 11 y 12 de febrero del 2020.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Y hago una idea desde la confusión misma de los filósofos. Comprendiendo la estética como una materialidad (objetos, ruidos, tiempos, colores, acciones, olores, espacios) interrelacionada en modos, maneras y formas de hacer e interactuar. Y a la experiencia en el teatro (siempre estética), como aquella completa, integrada, unificada, real por sí misma (genuina). Donde no solo emerge lo cognitivo (intelectual) que atiende una obra teatral, sino que también, lo emocional, lo corporal y lo afectivo.

Las experiencias estéticas de "Errante"

¿Qué sucede con los espectadores al interior del gabinete? ¿Qué les pasa en sus cuerpos presente? ¿Qué sensaciones provoca la obra? Los escritos plasmados en el "cuaderno de cometarios" proponen un conjunto de pareceres, sensaciones e ideas personales de la obra que acontece en el espacio íntimo del gabinete. El encuentro presente de entes teatrales (actrices y espectadores) provoca experiencias estéticas multiversas, las cuales observo e intento comprender los sentidos comunes de los espectadores.

Inicio el análisis con una lluvia de ideas contenidas en el cuaderno, a modo de contemplar los pareceres, sensaciones e ideas que transitan al interior de gabinete. Los espectadores escribieron al respecto:

> Memoria - Luchar por la memoria - Urgente. - Alma errante - No olvidar - Ancestros - Ancestral - Sonidos - Agua - Raíces - Espacio místico - Túnel místico. - Viaje en el tiempo - Similar a un sueño - Tomar conciencia - Viaje a otro lugar - Desaparición - Ausencia - Sin tiempo - Sensación - No sé de dónde vengo.

Las ideas rescatadas del cuaderno, permiten pensar en sentidos comunes (hilos conductores) que agrupan experiencias estéticas de "errante". Los conceptos que emergen son diversos. Sin embargo, se plasman pareceres, ideas, sensaciones recurrentes en torno a la "memoria", al "no olvido", a la "ausencia", la "desaparición", los "ancestros", al "viaje" y el estar en un "sueño".

A partir de la presencia recurrente de pareceres, sensaciones e ideas escritas por espectadores, es posible proponer zonas de experiencias por las cuales transitan los espectadores de la obra, de las cuales emergen experiencias estéticas del no olvido, experiencias estéticas de la ausencia, experiencias estéticas de lo ancestral, y experiencias estéticas de lo onírico. Estas experiencias son las que agrupo e interpreto en el desarrollo del siguiente escrito.

Una estética del no olvido y una estética de la ausencia

Son múltiples los comentarios de espectadores sobre la memoria, el recuerdo y el no olvidar. Pareciera que este contenido surge de manera "más visible" como sugerencia

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tangible del acontecimiento teatral. Los comentarios nos dicen: "no sé qué escribir, las palabras son inexactas. Elijo: río, memoria. Me encantó (de encantar) (C.C). "Todo un suspiro a la memoria. Se hace carne la angustia. 7 minutos que entre miradas. Se pierden, se disuelven…" (C.C). "La memoria no se hunde en el mar. Felicitaciones" (C.C). "La memoria está allí girando en espiral. Buscando las raíces" (C.C). "Recordar es volver a pasar por el cuerpo, volver a sentir" (C.C)

La memoria descrita por los espectadores conlleva pensar en una memoria de acceso restringido, subalterna y excluida. Aquella memoria que transita paralelamente (y más oculta) a la memoria oficial impuestas por los Estados. Aludir a "otra memoria" es la intención implícita de re-valorar la memoria que transita en la oralidad e intimidad de los pueblos excluidos. Y es por esta razón, que el carácter de lucha y urgencia por la memoria restringida, excluida y subalterna se hace presente en los escritos. Nos comentan los espectadores: "Me vi, me vi un momento y sentí la importancia de sostener y luchar por la memoria" (C.C). "Necesaria y urgente" (C.C).

Y el llamado a hacer justicia se presenta como un sentir e inquietud creciente en los escritos: "sentimiento, memoria, familia, justicia" (C.C).

No obstante, lo que queda en las experiencias estéticas del gabinete, es un sentir de inquietud latente por el "no olvido". La mayor recurrencia de comentarios al respecto indica una reminiscencia, a modo de recuerdos que activan diversos sentidos (Didanwy Kent, 2020)[6] en el convivio del acontecimiento teatral de Errante, apropiada por los espectador. Algunos de los comentarios son: "Movilizante y rica, invitando a forjar el no olvido que comparto. Gracias por no olvidar y compartir" (C.C). "es necesaria, no podemos olvidar a nuestras almas errantes, y son muchas" (C.C). "Una voz que no deja olvidar" (C.C). "Doblemente impactante. La cercanía y el relato de los desaparecidos. Una herida siempre abierta. Prohibido olvidar" (C.C).

Prohibirse olvidar queda como sentencia en los espectadores. Con la sensación urgente de compartir, visibilizar, contar, escribir (en el caso del cuaderno de comentarios) una memoria excluida y urgente.

Nos queda una pregunta por hacernos ¿Cuáles son los símbolos dispuestos en la obra que levantan esta estética del no olvido? Las entrevistas a espectadores se vuelven inoportunas, sin embargo, existe una acción explicita al finalizar la obra que alude a la entrega de un pañuelo blanco con iníciales bordadas (el cual es regalado por una de las actrices al espectador). Esta acción, es uno de los símbolos que hace emerger la urgencia y necesidad de no olvidar, siendo un objeto que permite trascender la "estética del

6. En seminario virtual: El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico. UNAM. FITU XXVII. Impartido en 10,11 y 12 de febrero del 2020.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

no olvido", desde adentro del gabinete hacia el exterior. Los espectadores comentan: "La memoria sumando el rompecabezas. Pañuelos que se reparten y se esparcen por el tiempo" (C.C).

Seguidos a estos conceptos de las experiencias estéticas del no olvido, se nos presentan otros que llaman la atención. La reiterada concurrencia de conceptos que aluden al alma (errante, que viaja, presente) y al desaparecido, permiten constatar la emergencia de ideas y sensaciones referidas a estos conceptos. Los diversos comentarios al respecto las hacen explicitas y evidentes: "Errante es un espacio en el cielo donde podes ver las almas de los desaparecidos" (C.C). "… También ame, sufrí y volé entre almas errantes, con un sin fin de emociones" (C.C). "Acercándose a final pensé en cada mujer desaparecida y asesinada…subjetivo, pero sentí…" (C.C). "Trasmitir desde el dolor del corazón el no encontrar la paz de esos espíritus, almas, en que la vida fue interrumpida" (C.C). El encuentro con esas "almas" y "espíritus" se plasman en el convivio del acontecimiento teatral de Errante. No obstante, la reminiscencia que queda en las experiencias estéticas del gabinete, pareciera mostrar una sensación de ausencia envolvente, dolorosa y con la incertidumbre del no saber (de algo que falta, se añora y se ama). Los comentarios al respecto nos dicen: "Es una imagen antigua y de siempre. Recordando lo esencial. La ausencia, es terrible y dolorosa. Espanto de la ausencia robada, asesinada ¿Dónde están? Me voy sabiendo que por unos momentos aparecieron ante mi…" (C.C). "Gracias… por compartir el sentimientos de tantos madres…que aguardan encontrar respuestas a la ausencia del alma de sus hijos…" (C.C). "…Sentir el dolor de la perdida en carne propia. Pensar en la muerte de una ser que no asegura estar muerto. Todo eso trasmite." (C.C).

Pero nos volvemos a preguntar, ¿Cuáles son los símbolos dispuestos en el gabinete que trasmiten esta estética de la ausencia? Difícil respuestas al no consultar directamente a los espectadores. Sin embargo, ciertos escritos dan luces y dejan entrever respuestas al respecto. Ellos nos dicen: "Gracias por la intimidad compartida, los sonidos y el ruido de las almas" (C.C). "Las palabras, el sonido del agua, las almas errantes, cargamos dentro nuestro…" (C.C).

Los sonidos que se presentan al interior del gabinete son principalmente tres (desde mi propia experiencia): el sonido del agua (actriz lavándose lentamente el pelo), el sonido del viento (actriz haciendo sonido con el aliento), y el sonido del trompe (instrumento mapuche al finalizar la obra tocado por actriz). Al analizar los comentarios escritos, pareciera que son estos sonidos los que remiten al encuentro con aquellas almas errantes, desaparecidas/os, ausentes, haciendo emerger estas "experiencias estéticas de la ausencia" en los espectadores del gabinete.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Estética de lo ancestral y estética de lo onírico

El segundo juego de experiencias estéticas que podemos visualizar al interior del gabinete (siempre en relación a los escritos), es un acercamiento íntimo con la ancestralidad de los espectadores. Pareciera que la disposición de ciertos símbolos permite la presencia de los ancestros propios y no propios. La presencia de materialidad y sonoridad permite un encuentro con la abuela, la madre, y las ancestras. Ellos nos dicen: "Gracias por esta experiencia. Por traer a mi abuela, tía abuela y sus cacharros…" (C.C). "Una conversación con mi abuela, una tarde de puesta de sol entre metáforas que hacen carne, piel, cuerpo…" (C.C). "Muchas gracias por la hermosa proyección. Mi abuela era mapuche con sus rasgos y saberes de ancestro…" (C.C). "Gracias por compartir el sentimiento de tantas madres, como en los personal mi abuela, que aguarda encontrar respuestas…" (C.C).

Y un encuentro con los pueblos originarios y su cosmovisión: "Un viaje a nuestros ancestros y toda su cosmovisión del mundo, teniendo en cuenta el triste desenlace…". "Nos deja pensando. Me emociona y reafirma mi idea de seguir defendiendo y visibilizando la sabiduría de nuestros pueblos ancestrales…" (C.C). "Sentí que las mariposas de los aztecas, la voz de los 30.000, el espíritu de nuestros ancestros se asomaron un momento" (C.C).

La materialidad de Errante que permite la evocación de sensaciones que remueven lo ancestral está dada en mayor medida por el relato. Sin embargo, los escritos dejan ver otros elementos visuales y sonoros. El sonido del agua se presenta nuevamente, los cabellos de la teatrera, los bordados (lanas, canasto, paños), y la raíces (disposición de musgos en la paredes). Estos elementos parecieran acercar una ancestralidad femenina. Los escritos al respecto indican: "Gracias por traer a mi abuela… y sus cacharros, el sonido del agua, los cabellos oscuros y largos… los pañitos bordados…" (C.C). "Los proverbios de una cosmovisión que nos relatan las tormentas, el agua y las raíces…" (C.C).

Por último (y no menos importante) los escritos acercan a una sensación onírica de la experiencia estética de la obra. Estas sensaciones señaladas por los espectadores del gabinete, se presentan en ideas e impresiones de transitar o permanecer en un viaje (durante el transcurso de la obra y como reminiscencia de la experiencia) hacia otro lugar, otro espacio (dimensión desconocida) y/u otros tiempos. Los escritos de espectadores de la obra dicen al respecto: "Gracias… por el viaje en el tiempo y el espacio donde se escuchan las voces que nos acompañan" (C.C). "Me transporte hacia otro lugar. Abstracción. Al terminar no sabía si aplaudir, porque había una intimidad que superaba por lejos a la sensación de estar en una obra" (C.C). "Conmovedor. Sentido. Una burbuja en el tiempo" (C.C). "Es un espacio donde el tiempo desaparece…" (C.C).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El sentir un tiempo, espacio y lugar diferente deja la experiencia íntima del espectador a una deriva suspendida y extraña, siendo pensada (descrita) como un extrañamiento de la experiencia, un "trance" o un no saber muy bien de donde se viene, siendo aquello lo que queda resonando en la experiencia afuera del gabinete, y terminada la obra. Los espectadores escriben: "Una experiencia de extrañamiento e intensa. Muy buena. Gracias" (C.C). "Fue como viajar en una estado de quietud, y volver a tomar conciencia" (C.C). "Salí temblorosa y no sé de dónde vengo…" (C.C). "Muy conmovedora, no puedo salir del trance" (C.C)

Estas sensaciones, sentimientos e ideas que transitan en los cuerpos de los espectadores, permiten observar una sensación onírica de las experiencias estéticas. No obstante, llaman la atención escritos que acercan la experiencia a una conexión con un espacio vinculado a lo divino, y con la intimidad del alma. Ideas que lo acercan a lo místico de una experiencia estética. Estos escritos dicen: "Me sumergí en un cielo perdido en el tiempo. Un túnel místico, una cueva, una cuevita inmensa. Me transformé en tan poco tiempo en la intriga intensa. Gracias por hacerme volar, y sentirme especial, lo especial, lo infinito dentro de este cubículo, lo mundano y lo divino…" (C.C). "Conmovedor. Un viaje al alma…" (C.C). "Una experiencia inesperada y única. No lo puedo describir en palabras. Solo lo sentí en el alma…" (C.C).

La intimidad de la experiencia nos hace preguntarnos nuevamente ¿cuáles son estos símbolos que transitan en el gabinete que hacen posible lo onírico? Los escritos nos acercan a la sonoridad de la obra, y resaltan a la vez, las miradas como acción simbólica que despiertan estas sensaciones. Los espectadores describen: "Me hicieron viajar con el viento y con el mar…" (C.C). "Me viajé en las miradas que trasmiten ahí adentro…" (C.C). "Muchas gracias por hacerme entrar en el cuento, en el vuelo, en la mirada, en el presente…" (C.C). "Olores, sonidos, me transporté al interior del vientre" (C.C).

Las miradas de ambas actrices, los sonidos vocales que asemejan un viento sureño, y el incansable sonido del agua mientras una actriz se lava los cabellos, son al parecer, los símbolos descritos por espectadores al entrar en una atmosfera onírica de la experiencia estética de Errante. Que sin duda, se ensamblan en una totalidad envolvente de la experiencia íntima e individual de la obra teatral.

A modo de conclusiones

El formato trabajado por la compañía teatral (gabinete) es trascendental para desplegar las sensaciones que observo en los escritos. Sin duda, las experiencias teatrales en el convivio del acontecimiento se bifurcan por caminos inesperados, de difíciles accesos para los que intentamos analizar e interpretar una obra teatral. El cuaderno como objeto

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de investigación es de un valor incalculable, impensable e inesperado para los teatreros creadores y realizadores de la obra. Los trayectos (sensaciones, ideas, sentimientos, etc.) que describen los espectadores los llevan (nos llevan) a tomar una posición política, no tan solo de una obra teatral como Errante, sino también, de una vida política ante lo que sucede. Los actuales momentos en el Ngulumapu (apropiado por Chile) y el Puelmapu (apropiado por Argentina) son de una brutalidad no exagerada por quien escribe, denotando un racismo institucional, social y cultural. La desaparición, los asesinatos, el racismo y las discriminaciones suceden, y como mirar a otro lado, o quedarse escribiendo algún artículo no leído. Es aquí la importancia de la obra, ya que los escritos permiten observar que Errante hace despertar una sensación de malestar y de lucha (siempre política). La estética del no olvido no es necesariamente lejana, sino actual. No podemos olvidar que en los últimos años han ocurrido asesinatos en el Wajmapu. Un incansable susurro de no olvidar a José Huenante, Alex Lemun, Zenon Dias Necul, Matias Catrileo, Julio Huentukura, Juan Colihuin, Nicolasa Quintremán José Mendoza Collio, Camilo Catrillanca, Rafael Nahuel, Macarena Valdés, y tantos otros. ¿Dónde están sus almas? ¿Qué pasó con ellos? ¿Por qué lucharon? No permitirnos olvidar nos dice la obra Errante. Acompañada de una estética de la ausencia, las preguntas sobre los desaparecidos y sus almas se plasman en todas las latitudes de América Latina. Las sensaciones, ideas y sentimientos de ausencias, y que son muchas/os los que faltan, se vuelven presentes en el confuso panorama actual. No es algo lejano, nos dice errante reiteradas veces, con la insistencia de una abuela que teje y teje en la montaña olvidada.

La estética de lo ancestral nos acerca a pensarnos en "mestizos" unidos a una descendencia que nos hace parte del dolor, de la ausencia, y de la responsabilidad de compartir una lucha ante una democracia excluyente, asesina, y solo para unos pocos. Quizás Errante no vio venir una lucha por la democracia en su acontecer teatral, no obstante los espectadores la escriben y la sienten. La estética de lo onírico viene a desmantelar las creencias instaladas de que la desaparición solo pertenece a los olvidados partidos de izquierda. No compañeros. Los mapuches también desaparecieron y también los asesinan en la actualidad. Y ¿quién los buscó? ¿Quiénes piden la justicia que no llega? Solo quedaron en sus territorios para convertirse en espíritus cuidadores presentes en algún lugar, o en weichefe siempre combativos, o quién sabe en qué y dónde. Otra comprensión de la desaparición es posible, otros saberes, otros ritos mortuorios nos enrostra la obra.

Las conclusiones se escapan y se diluyen en la dolorosa actualidad, no son más que líneas inexactas de un papel poco leído. No queda más decir, que Errante se compromete con aquellos botados por la humanidad, y condenados por aquellos que detenta el poder y lo manipulan a su usanza. La libertad y la autonomía queda negada para al-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

gunos. Y Errante se compromete con la Libertad del Machi Celestino, con el susurro de las abuelas que aseguran que no fueron suicidios y con los todos los PPM, provocando las infinitas reminiscencias de las experiencias estéticas teatrales que nos comprometen con una lucha política y cultural por la liberación y la autonomía de todos los pueblos. Escribo y escriben los espectadores.

Bibliografía citada

Curet, Virginia, y Luz Moreira. "Gabinete: Teatro para un espectador. Experiencia íntima y exacerbación teatral." *Reflexión académica en diseño y comunicación. Cuarta Edición Congreso Tendencias Escénicas*. Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2018, pp 127-129.

De Marinis, Marco. *La investigación empírica del espectador: hacia una socio-semiótica de la recepción teatral*. Universidad de Bolonia, Bolonia, 1983, pp. 139 - 153

Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios teatrales*. Libros de Godot, México, 2011.

Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, 2006.

Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1998

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo, Buenos Aires, 2014.

Rosengurt, Chantal. "El componente estético de la experiencia según John Dewey." *X Jornadas de Investigación en Filosofía*, 19 al 21 de agosto del 2015. Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Seminario en vivo

Dubatti, Jorge, y Kent Didanwy. Seminario: El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico. UNAM. FITU XXVII. Impartido en 10,11 y 12 febrero 2020.

Tesis académica

Mancilla, Pablo. *El sobresalto de Mankvan: Aproximación interpretativa a experiencias sagradas, representaciones sociales y simbolismo religioso de Mankvan en habitantes lafkenches*. Universidad Austral de Chile, Valdivia, 2017. cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2017/ffm269s/doc/ffm269s.pdf

Material de investigación

Errante, Compañía de Teatro. *Cuaderno de Comentarios* (C.C).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El arte de la coreografía: profesionalización y promoción de las danzas en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950)[1]

Eugenia Cadús & Irene de la Puente
(Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina)[2]

Resumen: La *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* un boletín y revista cultural perteneciente a la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954), que se publicó entre 1947 y 1950, se proponía difundir y fomentar la actividad artística de la Argentina como parte de una planificación cultural más amplia. El artículo analiza la sección de la *Guía quincenal…* dedicada específicamente a la práctica de las danzas, titulada "Coreografía". En una primera parte, nos dedicamos a describir la publicación y su inclusión de las danzas, para luego, concentrarnos en el análisis de la noción de 'coreografía' en este contexto. Sostenemos que la elección de la misma, por parte de la Comisión y de la *Guía quincenal…*, para referirse a la práctica de las danzas, remite a dos cuestiones: por un lado, ayudaba a jerarquizar el arte de la danza, aún incipiente en nuestro país, y muy heterogéneo; y por el otro, refería a la voluntad de ponderar la labor artística específica y a sus trabajadores.

Palabras clave: *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, Comisión Nacional de Cultura, Coreografía, Peronismo, Políticas culturales.

Abstract: The *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (Bi-weekly Guide of the Argentine Artistic and Intellectual Activity) was a bulletin and cultural magazine published from 1947 to 1950, by the *Comisión Nacional de Cultura* (Nation-

1. El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación FILO: CyT: "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)" (FC19-087), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

2. Eugenia Cadús es Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también ejerce la docencia y dirige el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL). Investigadora del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes. Participa de la asociación internacional Dance Studies Association como Nominations Committee Representative. Miembro del Nodo Cultura y Peronismo (UBA) de la Red de Estudios sobre el Peronismo. Es practicante de danzas y su trabajo creativo incluye participar como asesora artística e histórica y dramaturgista en diversas obras. Autora del libro *Danza y Peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares* (Editorial Biblos, 2020), así como de numerosos artículos científicos.

Irene de la Puente es Lic. y Prof. en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA), docente de Introducción a las Artes Escénicas (FFyL) y miembro del Grupo de Estudios de Danza Argentina y Latinoamericana (GEDAL). Desde 2016 a la actualidad colabora como docente invitada en Historia de la Danza en Argentina (DAM-UNA) y el seminario de Maestría Performatividad y Artes del Movimiento (DAD-UNA).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

al Committee of Culture) (1933-1954). It aimed to promote and promulgate Argentine artistic activity as part of a larger national cultural planning. This article focuses on the *Guide* section dedicated to dance, named "Choreography." The first part of the article describes and analyzes the publication and its inclusion of dance, and then, we study the notion of 'choreography' in this context. The hypothesis argues that the choice of the concept of choreography, by the Committee and the *Guide*, to refer to the dance practice, is related to two issues: on the one hand, it helped to establish the art of dance, which was still incipient in Argentina, and very heterogeneous; and on the other hand, it referred to the will to praise the specific artistic labor required to do this art, and its workers.

Keywords: *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (Biweekly Guide of the Argentine Artistic and Intellectual Activity), National Committee of Culture, Choreography, Peronism, Cultural policies.

Recibido: 12 de abril. *Aceptado*: 9 de junio.

Introducción

La Comisión Nacional de Cultura (CNC) se creó en 1933 –y fue puesta en funcionamiento en 1935– como la primera agencia estatal destinada al fomento de la actividad intelectual y artística argentina.[3] Como tal, estaba encargada de impulsar y ejecutar las actividades culturales oficiales, para lo cual llevó adelante diferentes acciones tales como la publicación de revistas especializadas.[4] Una de estas fue la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* creada en 1947, una revista cultural que difundía tanto las actividades organizadas y auspiciadas por la Comisión como aquellas de los sectores comercial, independiente y oficial. Su labor se desarrolló hasta 1950, contando con un total de 76 números publicados. Esta guía incluía una sección para cada arte, comprendiendo a las danzas bajo el título "Coreografía". A dicha sección, le dedicamos el presente artículo, abordando específicamente las siguientes inquietudes: ¿Cómo se pensó al arte de la danza desde el Estado en la década de 1940? ¿Por qué se hace hincapié en la noción de 'coreografía' para referirse a las danzas? ¿Qué significa 'coreografía' en este contexto y qué implicancias artísticas y sociales tiene?

3. "La Comisión Nacional de Cultura fue creada por Ley 11.273 (Régimen Legal de la Propiedad Intelectual, 1933); de acuerdo al artículo 70 de la misma, debía estar conformada por doce miembros, en representación de instituciones que, conforme los fundamentos del proyecto (impulsada por Roberto Noble) se consideraban 'los núcleos' que participaban 'en el proceso de creación de nuestros valores artísticos y culturales'. El artículo 69 establecía sus funciones, entre ellas la de proponer al Poder Ejecutivo, la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico dentro del país y en el Extranjero." (Niño Amieva, 2007 s.p.).

4. Algunas publicaciones pertenecientes a la CNC son, por ejemplo, los *Cuadernos de Cultura Teatral* y el *Boletín de Estudios de Teatro*.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Ante todo, llama nuestra atención el uso del término 'coreografía' para referirse a las danzas, a diferencia del teatro, por ejemplo, cuya sección se denomina "Teatro" y no 'dramaturgia' tal como debería ser si quisiéramos pensar de modo homologable a la coreografía. Como tal, la coreografía es una categoría compleja y específica dentro de los Estudios de Danza, que suscita debates e investigaciones hasta el día de hoy. No obstante, a groso modo, podemos decir que el término deriva del griego y concierne a la danza y la escritura. Además, aunque originalmente se refería de modo literal a la escritura de los pasos de una danza –lo que hoy se llama notación de danza–, desde finales del siglo XVIII ha referido al arte de componer danzas (Craine y Mackrell, 2003). Más allá de esta definición amplia y estándar, nos interesa explorar en este artículo, cuál es la definición implícita en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, y qué nos dice ésta del mundo de la danza de la época, y de cómo se pensaba a la danza desde las políticas culturales estatales.

Para indagar en estas inquietudes, partimos de la recopilación y lectura detallada de la sección "Coreografía". Debido al contexto de pandemia, acontecido desde 2020, la recolección de las fuentes documentales se vio dificultada. Recurrimos, por lo tanto, a la documentación recabada previamente –durante su investigación de doctorado– por Eugenia Cadús, en la Biblioteca del Teatro Nacional Cervantes. Asimismo, pudimos conseguir algunos números completos de la *Guía quincenal…*, lo cual nos permitió contar con una cantidad significativa y representativa de la publicación. Aunque restaría completar el corpus en un futuro, las características de la sección, que describiremos más adelante, se sostienen durante todos los números analizados, dando muestras de que se mantiene estable un estilo determinado y una concepción de danza y coreografía, cuya definición constituye el objetivo central del presente escrito.

A partir de este análisis, surgen dos hipótesis a sostener en el artículo, acerca de la elección, por parte de la Comisión Nacional de Cultura y de la *Guía quincenal…* en particular, del concepto de 'coreografía' para referirse a la práctica de las danzas. Consideramos que, por un lado, la idea de coreografía ayudaba a jerarquizar el arte de la danza, aún en desarrollo en nuestro país, y muy diverso en sus técnicas, estilos, espacios, etc. De este modo, se cumplía el objetivo de las políticas implementadas, de difundir y promover las diversas manifestaciones culturales del país. Por el otro lado, nombrar a la coreografía refería directamente a la labor artística específica llevada a cabo en este arte y a sus trabajadores. Así, se ponía en valor el trabajo de lxs artistxs, apuntando a la profesionalización de lxs mismxs –otro objetivo fundamental de las políticas culturales de la época.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Como podemos observar, si bien la CNC es un proyecto creado durante el gobierno de Agustín P. Justo,[5] su desarrollo continuará durante el primer peronismo,[6] cuando, amparada por una planificación cultural estatal a largo plazo, tendrá su mayor despliegue. Es en este contexto que se va a publicar la *Guía quincenal…*, por lo tanto, debemos tener en cuenta las características específicas de las políticas impulsadas en este momento –y expuestas principalmente en los dos Planes Quinquenales (de 1946 y 1952)–, así como el desarrollo particular de la práctica de las danzas en el país.

Por todo esto, en un primer apartado, el artículo se dedica a la descripción en términos generales de la *Guía quincenal…* y su inclusión de las danzas, con el objetivo de situar la sección a analizar. Esta tarea resulta necesaria ya que, cabe aclarar, esta publicación –así como la labor en general de CNC– ha sido escasamente estudiada (Ver Lifschitz, 2008; Niño Amieva, 2007) y aún resta analizarla en profundidad, tarea que tampoco cumplirá el presente escrito. Posteriormente, el artículo aborda el análisis de la sección específica dedicada a la práctica dancística, indagando en los significados dados a la 'coreografía'. De este modo, sostenemos que dicha noción, no resulta una elección fortuita, sino que, por el contrario, determina un modo programático de comprender las danzas. Tal como demostraremos a lo largo del presente artículo, la noción de coreografía remite directamente a un modo de entender las políticas culturales para la danza en el contexto del primer peronismo.

Una guía para y sobre la actividad intelectual y artística argentina

Durante los gobiernos peronistas el Estado asume una acción expansiva en el área de la administración de la cultura. Entre sus principales transformaciones se encuentra la creación de la Subsecretaría de Cultura dependiente del recientemente creado Ministerio de Educación. Subsecretaría bajo cuya órbita quedaron todas las dependencias culturales de la Nación (la Comisión de Bibliotecas Populares, la Biblioteca Nacional, los museos nacionales, la Comisión de Monumentos y Lugares Históricos, la Comisión de Cultura y el Teatro Cervantes) y por la cual se registra un notable aumento de las inversiones destinadas a la cultura, así como también una intensa labor en la ampliación de legislación para el sector. A cargo de la Subsecretaría fue designado Antonio P. Castro, quien en ese momento presidía la CNC, cargo que ocupó de agosto de 1947 hasta septiembre de 1950, años que nos interesan especialmente debido a que acompañan el tiempo en

5. El General Agustín Pedro Justo (1876-1943) fue presidente de la Argentina entre 1932 y 1938. Fue electo en 1931, con el apoyo de la Concordancia, sucediendo al presidente de facto José Félix Uriburu.

6. La noción de "primer peronismo" refiere al momento de establecimiento de las bases de la construcción política, social y cultural del movimiento peronista, lo cual se llevó a cabo durante los dos primeros mandatos de Juan Domingo Perón (1946-1955) como Presidente de la República Argentina, aunque puede considerarse que su labor política inició anteriormente a su elección democrática, desde 1943.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

que fue publicada la *Guía quincenal*…. En oportunidad de un acto para la entrega de diplomas de los becados por la CNC que tuvo lugar el 21 de octubre de 1949 en el Teatro Nacional Cervantes, Castro explicó la labor de la CNC en tanto condición necesaria para el crecimiento de la nación:

> una Nación es grande, o aspira a serlo, no tanto en la medida de su naturaleza física y de su poderío material, como en la proporción en que es capaz de ejercitar ciertas facultades imponderables, que le permitan trascender el plano de su vida perecedera, para proyectarse, con carácter y perfil propios, hacia esferas superiores donde le están reservadas las conquistas más nobles y definitivas. ("Dio lugar a un acto de solemnes proyecciones la distribución de premios", 1949 4)

Podríamos decir que la *Guía quincenal…* estuvo signada por los preceptos enunciados sintéticamente en el pronunciamiento de Castro, aunque con modulaciones acordes a los cambios y reordenamientos al interior de la CNC. Si bien, la mayoría de los números fueron publicados bajo la presidencia de Castro, son notables las transformaciones en el diseño de la publicación, que coinciden con los cambios de autoridades de la CNC, cuyos presidentes fueron, sucesivamente: Ernesto Palacio, Carlos A. Emery (julio-agosto de 1947), Antonio P. Castro (agosto de 1947-septiembre de 1950) y José María Castiñeira de Dios (desde octubre de 1950).

Sin embargo, un componente transversal a todos los números de la *Guía quincenal…* fue su carácter eminentemente didáctico. Como su nombre lo indica, su misión era, ni más ni menos que "guiar", condición que le ofrecía la posibilidad de presentarse como un canal de instrucción, formación y divulgación de un conjunto de expresiones culturales heterogéneo. Esta publicación fungía como guía 'para' y 'sobre' la actividad intelectual y artística. Estaba dirigida tanto a los creadores, artistas e intelectuales en tanto era, en principio, su público más inmediato, es decir aquellos interesados en las acciones, becas, concursos, actos o la agenda que encabezaba la CNC. Así como también, al público entendido en términos más amplios, como el cuerpo social diverso que también debían ser sujeto de la acción, existencia, protección y trabajo de la cultura. Así, emerge el significante 'guía' que indica tanto un medio como un fin. Encierra en sí la posibilidad de guiar y el destino de la guía: ser la expresión de una política de gobierno.

Si bien este propósito se sostuvo, las cuestiones formales del diseño de la *Guía quincenal…* sufrieron diversos cambios. En el primer año (1947), la portada de la *Guía quincenal…* constaba de un simple patrón vertical de colores opacos, entre los cuales destacaba el título *GVIA QVINCENAL de la actividad intelectual y artística argentina*, junto a la reducida imagen de un hombre de pie con los brazos unidos sobre su cabeza –con todo su cuerpo direccionado hacia arriba–, fundido con un paisaje de montañas y nubes, que oficiaba de distintivo o sello de la revista (Figura 1). Estos signos apelaban a la tradición humanista: la montaña como alegoría del conocimiento, el atlético hombre

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

allí representado pareciera referir a la evocación latina de *mens sana in corpore sano*, y la "V" mayúscula en reemplazo de la "u" minúscula estaba acorde al alfabeto latino clásico. Esta idea humanista de la cultura coincide con la planificación cultural de la época, tal como será expuesta explícitamente en el posterior Segundo Plan Quinquenal, cuyo objetivo fundamental expresaba: "conformar una cultura nacional, de contenido popular, humanista y cristiano, inspirada en las expresiones universales de las culturas clásicas y modernas y de la cultura tradicional argentina, en cuanto concuerde con los principios de la doctrina nacional" (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953 97).

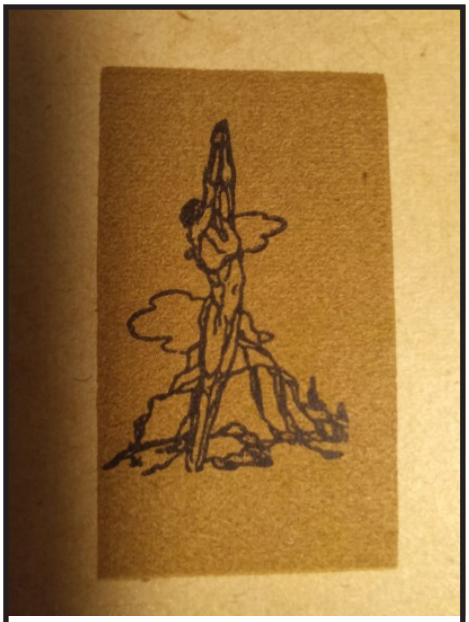


Figura 1. Detalle de la tapa de la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947b).

Ahora bien, este diseño fue abandonado a partir de 1948 –cambio que coincide con la reciente asunción de Antonio P. Castro como presidente de la CNC en agosto de 1947– para destinar la portada a retratos de personalidades de la cultura argentina, representados casi en su totalidad por hombres. La imagen alegórica del hombre universal fundido con la montaña fue reemplazada por los rostros singulares de los intelectuales argentinos.[7]

7. Paul Groussac, Gervasio Méndez, Almafuerte, Leopoldo Lugones, Juan Bautista Alberdi, Agustín Álvarez, Carlos Guido Spano, Florentino Ameghino, José Sixto Álvarez, Miguel Cané, Vicente G. Quesada, José Ingenieros, Hilario Ascasubi, Lucio Vicente López, José Ramos Mejía, Rubén Darío, Joaquín V. González, Enrique García Velloso, Horacio Quiroga, Juan María Gutiérrez, Juana Manuela Gorriti, Bartolomé Mitre, Carlos Pellegrini, Calixto Oyuela, Pedro Goyena, Guillermo Enrique Hudson, Juan B. Ambrosetti, Domingo F. Sarmiento, Ricardo Güiraldes, Alfonsina Storni, Martiniano Leguizamón, Ricardo Gutiérrez, Estanislao del Campo, Lucio V. Mansilla, San Martín, Eduardo Wilde, Eugenio Cambaceres, José Manuel Estrada, Ernesto Quesada, Atilio Chiappori, Adolfo Saldías, Rogelio Yrurtia, Félix Frías, Carlos Octavio Bunge, Euleuterio F. Tiscornia, Julio Méndez, Agustín Riganelli, Ignacio Pirovano, Luis de Tejeda Francisco Antonio Cabello y Mesa (Nº 18 a 75).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

No obstante, en sus últimas publicaciones, la *Guía quincenal…* retornará parcialmente al diseño original incluyendo solo el nombre y datos de la publicación.

Por el contrario, la contratapa, hasta poco tiempo antes de dejar de salir la publicación, instancia en que se colocó allí una frase de Perón, estuvo ocupada de forma sostenida por la reproducción de óleos, dibujos o grabados de artistas plásticos argentinos,[8] algunos de ellos inéditos hasta el momento. Estas reproducciones, generalmente, tenían en el orden temático algún rasgo costumbrista que convergía con un trazo de un fuerte componente modernista, como se observa en "La vuelta de Martín Fierro" de Adolfo Bellocq Bellocq (*Guía quincenal…*, 1947b), "Llamas" de Elba Villafañe (*Guía quincenal…*, 1949a) o "Calle de Purmamarca" de Tomás Di Taranto (*Guía quincenal…*, 1949b).

En cuanto al contenido de la publicación, la misma estaba compuesta de un variado corpus de secciones. Por un lado, las destinadas a abordar de forma detallada la producción de una actividad cultural como lo eran: "Conferencias", "Artes plásticas", "Música", "Teatro", "Coreografía", "Bibliografía", y posteriormente se añadió también "Cinematografía", secciones que se mantuvieron constantes a lo largo de todos los números. Por otro lado, se pueden reconocer distintas opciones que variaron haciendo a veces de editorial. Una de ellas, fue la posibilidad de destacar alguna noticia de actualidad, o los mismos discursos pronunciados en actos públicos por representantes de la cultura, embajadores, o el propio Presidente Juan D. Perón. Otra alternativa fue rendir homenaje a acontecimientos de la historia cultural argentina, como fuere el 75 aniversario del Martín Fierro (en su edición número 17) o bien, como fue regular a partir de 1948, reseñar la vida de artistas argentinos cuyo retrato aparecía en la portada. Por último, y de forma invariable estaba lo que se dieron en llamar "Noticiero de la Comisión Nacional de Cultura" y "Notas varias", donde la CNC dejaba asentado su labor federal en premios, becas y estímulos.

Dentro de las secciones que estaban divididas por marco disciplinar, es notoria la preeminencia de la cultura letrada. Tanto el segmento "Conferencias", que recuperaba de forma sintética las conferencias que la CNC consideraba de relevancia, como "Bibliografía", donde se consignaban las publicaciones más recientes, gozaban de mayor espacio y desarrollo en relación a otras secciones. La misma prerrogativa se extendía al conjunto de la *Guía quincenal…*, donde es posible advertir una abundancia de la palabra, frente a un uso moderado de las imágenes o propagandas (que eran a su vez de la misma CNC), y los colores reservados solo para la portada –decisiones que también pueden deberse a aminorar los costos de producción, dado el bajo valor de la suscripción.

Asimismo, la tipografía era austera, letras de molde que inscriben los enunciados de la revista como parte de un discurso informativo, distanciado, estable y oficial. Si bien,

8. Soldi, Ballester Peña, Guido, Soctti, Larco, Pettoruti, Gramajo Gutiérrez, Franco, De Larrañaga, Veroni, Nadal Mora, Aquino, Bellocq, Manzorro, Sorzio, Gasparini, Peña, Fernández Mar, Pacenza, entre otros.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

la mayoría de los números replican estas tipografías, hay significativas excepciones en que, por ejemplo, el segmento "Coreografía" está, en los ejemplares de 1947, bajo una forma cursiva, con un diseño inclinado, que forma una diagonal en relación al cuerpo del texto (Figura 2). Posteriormente, la tipografía se unificará. Así como se eliminará el ícono distintivo y representativo de cada arte para finalizar su sección –en el caso de "Coreografía" una bailarina (Figura 3)–, reemplazándolos por una estrella.



Coreografía

TATIANA RIABUCHINSKA Y DAVID LICHIN EN EL COLON

La bailarina Tatiana Riabuchinska y el bailarín y coreógrafo David Lichin, cuya venida anunciamos oportunamente, se presentarán en el Colón con *Baile de graduados* (coreografía de Lichin), ballet conocido por nuestro público en la versión ofrecida en 1942, en el Teatro Politeama, por el conjunto del coronel de Basil.

El mismo Ballet Russe dió a conocer *El hijo pródigo*, con coreografía de Lichin, que éste bailará en el Colón, junto a Tamara Grigorieva en el papel de la Sirena.

Como estreno para el Colón, Lichin ha creado *Evolución del movimiento*, sobre música de César Franck.

TEATRO MUNICIPAL

Harald Kreutzberg se presentó en el Teatro Municipal el 27 de Agosto por la noche, con el siguiente programa: *Cuatro pequeños estudios*, con música de Czerny; *Llanto de Orfeo por Eurídice*, con música de Wilckens; *Evocación Diabólica*, con música de Wilckens; *De un viejo calendario* (Primavera, Verano, Otoño e Invierno), con música de Mozart; *Canción de la noche*, con música de Brahms; *Con un libro*, con música de Schubert; *Danza del maestro de ceremonia*, de Scott; *Pan*, de Wilckens; *Danzas Húngaras* de Brahms; *Sueño Maléfico*, de Wilckens, y *Vals feliz*, de Johann Strauss.

Friedrich Wilckens acompañó en el piano.

TATIANA RIABUCHINSKA

Figura 2. Fotografía de la sección "Coreografía" (*Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina*, 1947a 66).



Figura 3. Detalle de la sección "Coreografía" de la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947a 67).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Sobre esta sección "Coreografía", de la que nos ocuparemos a continuación, nos interesa señalar especialmente su inclusión sostenida y democrática (pese a ocupar menos espacio que otras secciones) junto a todas las disciplinas artísticas que gozaban en general de mayor difusión. La decisión de poner a la coreografía en igualdad de condiciones con el resto de las artes no se registra en otras revistas culturales contemporáneas o anteriores, en las cuales la aparición de las danzas es más bien ocasional.

Los antecedentes más significativos pueden encontrarse en la colaboración de Emilia Rabuffetti con su "Crónica de la danza" para la revista *Conducta al servicio del Pueblo* (1938-1943), siendo la misma Rabuffetti quién luego tendrá a su cargo el Instituto Coreográfico de la Municipalidad de Buenos Aires y el Seminario de Estudios Coreográficos, como veremos a continuación. Por otra parte, y desde otra perspectiva ideológica, la revista *Lyra* (1943-1983) también daba lugar a la crítica sobre danza, en general a cargo de Fernando Emery o Inés Malinow; o bien, y de modo más esporádico, también se registra la participación de Cecilia Ingenieros y Dora Kriner en *Los Anales de Buenos Aires* (1946-1948). Sin embargo, en lo que respecta a las danzas, el relevamiento, reseña y divulgación quincenal resulta sin dudas un hecho inédito hasta el momento, que merece ser destacado.

La práctica de la "Coreografía"

La sección "Coreografía" se incluye en todos los números de la *Guía quincenal…*, variando su cantidad de páginas entre una hasta cuatro carillas. Al igual que las demás secciones, no está firmada, sino que pretende una voz neutra, impersonal, casi como un narrador omnisciente que relata las novedades de la escena dancística, pero que sabe lo suficiente –sin hacer uso de un lenguaje erudito– para explicar, comentar e historizar los diferentes sucesos que acontecen. Si bien en el primer año (de estética diferente a los demás, como se señaló previamente) se incluían mayor cantidad de fotografías ilustrativas, el uso de las mismas va a disminuir hasta desaparecer y la sección consistirá principalmente en texto escrito.

Los escritos, que podrían catalogarse como reseñas, tienen tonos diferentes: algunas son descriptivas, informativas (especialmente sobre aquello que va a acontecer), relatando, por ejemplo, la temporada que prepara el Ballet del Teatro Colón. Otras son más bien en calidad de registro, de archivo, haciendo referencia a acontecimientos pasados, reseñando, por ejemplo, las funciones de los bailaores españoles, Los Chavalillos, en el Teatro Municipal. Otros escritos son simplemente de difusión, anunciando el programa que presentará un artista, por ejemplo, la compañía de danza moderna, el Ballet Winslow, que realizará funciones en el Teatro Odeón o una gira por las provincias argentinas. No obstante, también se incluyen algunas crónicas más largas, con tintes

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

pedagógicos y divulgativos. Por ejemplo, se explica la historia de la creación de un ballet y su argumento, o las diferentes modificaciones que sufrió una coreografía a lo largo de los años, explicando estilos y estéticas particulares. En otros casos, estos escritos más extensos se dedican a dar semblanzas de artistas, como por ejemplo del coreógrafo ruso Léonide Massine ("La personalidad de Léonide Massine", 1948 61), la coreógrafa argentina Mercedes Quintana ("Una coreógrafa argentina: Mercedes H. Quintana", 1949 53), o el coreógrafo folklórico argentino Guillermo Teruel ("Un precursor de la danza folklórica argentina: Guillermo Teruel", 1949 49).

Casi toda la información volcada en la sección dedicada a las danzas, se centra en la ciudad de Buenos Aires y sus teatros. No obstante, esporádicamente se publican noticias sobre Santa Fe, Mar del Plata, Rosario, Mendoza, La Plata o Córdoba (todas estas, ciudades grandes). Por lo tanto, por lo menos respecto a la danza, la voluntad federal de la CNC y su *Guía quincenal…*, no se cumpliría del todo. En cuanto a las danzas, la visión continúa siendo parcial y centralizada en la capital, por lo tanto, la difusión de este arte pareciera ser que debía ser desde allí hacia el resto del país, pero no necesariamente a la inversa.

De todos modos, sí se cumple la voluntad de incluir a todas las danzas y sus espacios. Lejos de ser una publicación de propaganda de las actividades de la CNC, la sección "Coreografía" se dedica a reseñar las actividades de danza –principalmente funciones– realizadas en los teatros oficiales –sean éstos municipales, provinciales o nacionales–,[9] los teatros comerciales,[10] y los teatros independientes,[11] así como otro tipo de circuitos como "círculos" o asociaciones.[12] Esto, a su vez, nos muestra la diversidad de espacios a los que accedía la danza de la época, sin importar cuál era su estilo, estética, o técnica.

Así, se demuestra que la idea de difusión y promoción de la cultura durante el primer peronismo, tenía una visión abarcativa. Esto se ve ejemplificado en la *Guía quincenal…* y en la labor de la CNC, y, además estaba expuesto en las políticas culturales estatales. Ya en el Primer Plan Quinquenal se incluye a la cultura como ámbito necesario de actuación y regulación estatal. El apartado "cultura" del mismo, aclara que no es posible proponer un plan sistemático hasta no tener una visión de conjunto de ésta y de sus organizaciones (Berrotarán, 2004). No obstante, dejaba expuesta la necesidad de planificación de la misma, lo cual se profundizó posteriormente, en el Segundo Plan

9. Se mencionan al Teatro Colón, el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Municipal (de Buenos Aires), el Teatro Nacional Cervantes, el Teatro de Morón, el Teatro Auditorium de Mar del Plata, el Teatro Presidente Alvear, y el Teatro Rivera Indarte (Córdoba), entre otros.

10. Se hace referencia al Teatro Odeón, el Teatro Cómico, el Teatro Politeama, el Teatro Astral, el Teatro Smart, el Teatro Ateneo, el Teatro Avenida, el Teatro El Círculo (Rosario), entre otros.

11. Se nombra, por ejemplo, al Teatro del Pueblo.

12. Se reseñan actividades en los Jardines de Palermo, en la sala del Consejo de Mujeres, la Asociación de Amigos de la Danza Clásica, Amigos del Artes (de Santa Fe), "El Círculo" de La Plata, el Círculo de La Prensa, entre otros.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Quinquenal. Como se puede observar en los cuadros sinópticos incluidos en ambos planes, la cultura comprendía una amplia red, conteniendo en el Primero a la educación, la tradición y las instituciones de conservación de la cultura con la finalidad de "conocer, conservar, ennoblecer, la cultura nacional" (*Primer Plan Quinquenal*, 1946 14). Estos fines van a ser compartidos por la *Guía quincenal…* La vasta descripción y difusión de la diversidad que implicaban las prácticas culturales de la época explicitan la idea de "conocer" y "conservar" la "cultura nacional".

Tras este estado de la cuestión, se pudo dar una definición ampliada de cultura. La misma fue expuesta en el Segundo Plan –cuya redacción e implementación fue posterior al fin de la publicación de la *Guía quincenal…*–, aclarando los tipos de cultura, a saber: científica, literaria, artística, tradicional, histórica, física, cívica, y el patrimonio cultural (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953 97). Las finalidades de la planificación cultural eran, según este plan: la protección del hombre de ciencia y del artista, establecer la función social del hombre de ciencia y del artista, la organización nacional de la cultura, la formación de una conciencia cultural, la creación de una cultura social, y la difusión cultural.

Observamos que estos objetivos y definiciones se encuentran en la sección dedicada a las danzas de la *Guía quincenal…* Bajo la noción de 'coreografía', se engloba una pluralidad de estéticas, técnicas y estilos: el ballet (principalmente ballet moderno), la llamada danza moderna (tanto en su vertiente norteamericana como en la alemana), el folklore argentino y latinoamericano, el folklore español y el flamenco, danzas orientales, e incluso "danzas cómicas", entre otros. Cabe destacar la gran cantidad de artistas mencionados en las páginas de la sección "Coreografía". Algunxs de ellxs han trascendido en el tiempo, otrxs, no, pero seguramente merecen futuras atenciones.[13]

De este modo, 'coreografía' incluye diferentes manifestaciones que hacen a la práctica de las danzas. Bajo esta noción, se igualan diferentes corrientes y técnicas, y todas son consideradas arte. La coreografía refiere aquí, a la práctica que todxs estxs artistas realizan: la composición y escenificación del movimiento. Sin importar qué movimiento o qué cuerpos, sin importar si son danzas populares o académicas: la danza como arte es definida como principalmente "coreografía".

13. Entre los diferentes artistas, principalmente coreógrafos y coreógrafas (también se mencionan una gran cantidad de bailarines/intérpretes), se mencionan a Miriam Winslow, Otto Werberg, Nelly Benavídez, J. C. Emanuele, Ofelia de Témperley, Arroy, Adrina Otero, Mariemma, Myriam Oliver, Olga Kirowa, Esmeé Bulnes, Nilda Álvarez, Lida Martinolli, Angelita Vélez, Laura Moret, Anna Istómina, Aurél Milloss, Ana Bomly, Paulina Ossona, Clotilde y Alejandro Sakharoff, Antonio Truyol, Olga Frances, Margarita Fernández, Ana Itelman, Ballet Mata-Hari, Maya Devi, Margarita Wallmann, Leticia de la Vega, Irma Villamil, Cecilia Ingenieros, Violette Cocagne, Adela Ruiz Díaz, Harald Kreutzberg, Aline Gorska, Tatiana Riabuchinska, David Lichine, Paul Goubé, Ivonne Alexander, María Fux, Concepción M. del Valle, Adela Premoli, Ana de Pombo, Anya Halm, Berthold Schmidt, Mercedes H. Quintana, Guillermo Teruel, Kurt Jooss, Aida Slon, Ekatherina de Galantha, Alicia Alonso, Roberto Giachero, Boris Kniaseff, Víctor Gerrari, Renate Schottelius, Tuci Gulmont, Boris Kochno, Rosalía Álvarez, Ian Cieplinsky, Michel Borovsky, Wassili Lambrinos, Waslaw Veltcheck, Elizabeth Szabo, Sara Alonso Silva, Mara Dajanova, Léonide Massine, etc. Consideramos importante nombrarlxs, ya que muchxs de ellxs no son mencionadxs habitualmente por la historiografía local.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La vasta descripción y difusión de la diversidad que implicaba la práctica de las danzas de la época explicita la idea de "conocer", "conservar" y "ennoblecer" la "cultura nacional", tal como pretendía el Primer Plan Quinquenal. Tal como enunciamos previamente, la multiplicidad de espacios, así como de agentes y estilos, estéticas y técnicas van a ser relevados y difundidos por la sección "Coreografía" de la *Guía quincenal…* A través, por ejemplo, de las reseñas informativas, las pedagógicas, o las biografías de artistas, se daba a "conocer" la práctica de las danzas. Por medio de aquellas reseñas que funcionaban a modo de documento de las funciones pasadas, se "conserva" el patrimonio dancístico. Así, a su vez, eran jerarquizadas –"ennoblecidas"– tanto las diferentes danzas como sus agentes. De este modo, la sección "Coreografía" para el arte de la danza, y la *Guía quincenal…* para las prácticas culturales en general, funcionaron como un medio y un fin del Primer Plan Quinquenal. Gracias a este relevamiento, promoción y difusión, se pudieron dictar políticas culturales específicas en el Segundo Plan.

Como puede observarse, la danza se encontraba en pleno desarrollo en este momento y "Coreografía" va a dar cuenta de ello. Tal como se expone en la *Guía quincenal…* bajo el título "Visión retrospectiva del año coreográfico" (1947): "Los espectáculos de danza, debido a conocidos factores, han tomado extraordinario incremento y puede decirse hoy, sin exagerar, que Buenos Aires es actualmente meca de bailarines y coreógrafos" (56). A partir de mediados de 1940, y gracias, en gran medida, al apoyo estatal, la danza había crecido exponencialmente y se encontraba legitimada y consolidada como práctica cultural (Cadús, 2020). A modo de ejemplo, podemos mencionar que en 1946 se funda el Ballet estable del Teatro Argentino de La Plata, el mismo año, se crea la División Folklórica del Teatro Colón, el Ballet Estable del Colón formalizó sus concursos y jerarquizó a sus trabajadores desde 1947, en 1948 se creó la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, así como las Escuelas de Danzas Clásicas y la de Danzas Tradicionales dependientes del Teatro Argentino de La Plata, y en 1950 se desprende del Conservatorio Nacional de Música, Arte Escénico y Declamación, la Escuela Nacional de Danzas. Asimismo, es en este momento, cuando se produce un movimiento interno importante en la práctica de la danza, aparece fuertemente una "cultura emergente" (Williams, 2012), la llamada "danza moderna" y la danza folklórica de escenario (Cadús, 2020). También en estos años, surgen las primeras revistas especializadas en danzas, así como asociaciones que agrupaban a bailarines y coreógrafxs.[14]

Tal como puede observarse, en esta muy breve reseña de algunos hitos acontecidos en estos años, la práctica de la danza escénica se consolida, abarcando en su totalidad los ejes de la producción, la obra, y la recepción. Esto condujo a una profesionalización de lxs artistas de la danza, quienes se organizaron, ganaron derechos laborales, y encontraron diferentes espacios para trabajar con la danza (desde com-

14. Para un análisis detallado de la práctica de la danza en este momento, ver Cadús (2020).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

pañías oficiales a las llamadas "independientes", docencia, actuación en películas, etc.) (Cadús, 2020, 2018).

Es en este punto donde la idea de coreografía, resaltada en la *Guía quincenal…*, adquiere otro sentido. Proponemos que la misma resulta una clave para, ya no solo hablar de la diversidad de expresiones incluidas en la práctica de las danzas, sino jerarquizar su labor profesional. Por supuesto que esto no está escindido de otros proyectos de la CNC, como puede ser el Estatuto del Trabajador Intelectual. La CNC no sólo se propuso promocionar las actividades culturales, sino poner en valor las labores intelectuales.

Ciertamente resulta una voluntad consciente la de llamar al arte de la danza como "Coreografía". Existía en la época, además, el Instituto Coreográfico de la Municipalidad de Buenos Aires (dirigido por Emilia Rabuffetti), y en 1947, de la mano de la CNC, se creó en el Instituto Nacional del Teatro (INET) el Seminario de Estudios Coreográficos (dirigido también por E. Rabuffetti). Por lo tanto, la idea de la profesionalización, junto a la noción de coreografía, estaba instalada. No obstante, la sección analizada de la *Guía quincenal…* hace un hincapié en el uso de la palabra 'coreografía' que resulta casi excesivo. Se escriben expresiones habituales para la época, como "recital o espectáculo coreográfico" o "conjunto coreográfico", pero también se mencionan frases como "humoristas de la coreografía", "conocida ampliamente en nuestro mundo coreográfico", "fantasías coreográficas", "la coreografía nuestra" (para referirse al folklore argentino), "coreografía folklórica", "coreografía moderna", "profunda erudición coreográfica", "edificio coreográfico", "huestes coreográficas", o "modernas ideologías coreográficas".

Asimismo, en cada reseña de obra a presentarse o ya estrenada, se menciona explícitamente quién es el coreógrafo o la coreógrafa. Lo cual no es menor ya que no era algo habitual en las publicaciones de la época, donde muchas veces se hacía más hincapié en lxs bailarines estrella o el argumento de una obra. De este modo, se pone en valor la labor coreográfica. Se destaca el quehacer intelectual específico necesario para este arte, cumpliendo con las finalidades de proteger a y establecer la función social del "hombre de ciencia y del artista" (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953).

Recordemos que en el momento de la publicación de la *Guía quincenal…* se había expresado en el Primer Plan Quinquenal, la necesidad de conocer el mundo de la cultura y así poder tener una visión de conjunto de ésta y de sus organizaciones. Esta tarea sería cumplida por la sección "Coreografía", por lo menos en lo que respecta al territorio bonaerense. Tras este paneo, se podría legislar en pos de sus trabajadores y de difundir las artes, así como crear una cultura nacional, como se hará en el Segundo Plan, cuyas bases serán anticipadas por el trabajo de la CNC. En este sentido, en el Segundo Plan Quinquenal, bajo el título de "Cultura Social" se planteó la acción cultural dirigida

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

hacia los sectores sociales "más amplios", y se propuso promover: "a) el acceso libre y progresivo del Pueblo trabajador a todas las expresiones y fuentes de la cultura científica, literaria y artística; b) la creación de organismos culturales en todos los sindicatos del país; c) la actividad individual de carácter cultural que realizan los trabajadores" (*Segundo Plan Quinquenal*, 1953 101). Como podemos observar, el punto "C" refiere específicamente a la labor de lxs trabajadores del arte, quienes ya se encontraban en el foco de la CNC como se evidencia en la sección "Coreografía".

En este sentido también se puede pensar la creación del ya mencionado Seminario de Estudios Coreográficos –al que dedicaremos próximos escritos–, el cual se proponía la finalidad del "estudio y perfeccionamiento del arte coreográfico". Este se dedicaba a "estudios científicos sobre la danza artística en todos los tiempos y todos los pueblos, y a difundir las tendencias más modernas" (Seibel, 2011 57). Y cuya "función académica" era definida como "creación de una escuela de aprendizaje; de una escuela de perfeccionamiento y orientación profesional" ("Ha iniciado su labor el Seminario de Estudios Coreográficos", 1947 72).

De este modo, por medio de la sección "Coreografía" –en el caso de las danzas– y de la *Guía quincenal…* en general, la Comisión Nacional de Cultura iniciaba el desarrollo de los objetivos de difusión, promoción, relevamiento, conservación, jerarquización y creación de cultura nacional.

Conclusiones

A partir del análisis de la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950), se desprende que la elección por parte de la Comisión Nacional de Cultura de la noción de 'coreografía' para encabezar la sección de la revista dedicada a las danzas responde a la compresión de la danza como arte, y a la coreografía como el componente igualador de todas sus expresiones. Siguiendo los preceptos del Primer Plan Quinquenal, la sección reseña y pone en valor la vasta producción dancística de la época, haciendo de este modo, un paneo detallado del contexto y de sus trabajadores. Todo esto será objeto de promoción y protección en las posteriores políticas culturales, expresadas en el Segundo Plan Quinquenal.

La coreografía es entonces comprendida como la herramienta primordial del trabajo intelectual de los artistas de las danzas. De allí deviene su radical importancia. Ordenar el discurso poniendo a la cabeza la herramienta de trabajo "coreografía" implica poner en valor la labor coreográfica como trabajo, así como también hablar profundamente de cómo es ese quehacer intelectual, igualando a diferentes corrientes estilísticas y técnicas en dicha labor. Demostrando así, el valor de la danza como arte.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Bibliografía citada

Berrotarán, Patricia. "La planificación como instrumento: políticas y organización en el Estado peronista (1946-1949)." *Sueños de bienestar en la Nueva Argentina*. Edición de Patricia Berrotarán, Aníbal Jáuregui y Marcelo Rougier. Imago Mundi, Buenos Aires, 2004, pp. 15-45.

Cadús, Eugenia. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Biblos, Buenos Aires, 2020.

---. "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX." *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, XIV, Nº 27, 2018, pp. 232-244.

Craine, Debra, y Judith Mackrell. "Choreography." *The Oxford Dictionary of Dance* (E-Book). Oxford University Press, 2003.

Lifschitz, Laura. "La Guía Quincenal o de la inserción de la cultura letrada en el primer gobierno peronista." *Actas del Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La Primera Década*, Mar del Plata, 2008. redesperonismo.com.ar/biblioteca/actas-del-1er-congreso/

Niño Amieva, Alejandra. "Instituciones culturales, discurso e identidad." *AdVersuS*, Año IV, Nº 8-9, Abril-agosto 2007. www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm

Seibel, Beatriz. *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*. Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2011.

Williams, Raymond. *Cultura y materialismo*. La Marca, Buenos Aires, 2012.

Fuentes hemerográficas y documentales

"Dio lugar a un acto de solemnes proyecciones la distribución de premios." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año III, N° 54, primera quincena, noviembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1949.

Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina. Año I, N° 10, primera quincena, septiembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1947a.

---. Año I, N° 17, segunda quincena, diciembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1947b.

---. Año III, N° 52, primera quincena, octubre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1949a.

---. Año III, N° 54, primera quincena, noviembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1949b.

"Ha iniciado su labor el Seminario de Estudios Coreográficos." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año I, Nº 9, segunda quincena, agosto. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1947, p. 72.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"La personalidad de Léonide Massine." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año II, N° 27, primera quincena, setiembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1948, p. 61.

Primer Plan Quinquenal, Plan de gobierno 1947-1951. Presidencia de la Nación, Secretaría técnica, Buenos Aires, 1946.

Segundo Plan Quinquenal. Presidencia de la Nación, Subsecretaría de Informaciones, Buenos Aires, 1953.

"Un precursor de la danza folklórica argentina: Guillermo Teruel." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año III, N° 36-37, segunda quincena, enero, segunda quincena, febrero. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1949, pp. 49-50.

"Una coreógrafa argentina: Mercedes H. Quintana." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año III, N° 52, primera quincena, mayo. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1949, pp. 53-54.

"Visión retrospectiva del año coreográfico." *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina,* Año I, N° 17, segunda quincena, diciembre. Comisión Nacional de Cultura, Buenos Aires, 1947, p. 56.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"Una invitación a viajar por España": el repertorio de Antonia Mercé, la Argentina, dentro de la política dancística de la II República Española[1]

Alejandro Coello Hernández
(Instituto de Historia, CSIC, España)[2]

Resumen: Los ballets que crearon diversos dramaturgos, compositores y escenógrafos para la compañía Ballets Espagnols (1927-1929) de Antonia Mercé, la Argentina, se formularon como un repertorio fundacional del ballet español por su capacidad de sintetizar los imaginarios de *lo español*. Esta idea de España, que se analiza a partir de los libretos, se ajustaba a la imagen internacional que quería asumir la II República Española (1931-1939). Por esa razón, tras estudiar las claves de algunos ballets, se profundiza en su trayectoria en los proyectos nacionales enfocados a la creación de un Ballet Nacional en el Teatro Lírico Nacional, así como dentro de la institucionalización de la danza española que propició la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. De la misma manera, se aborda el reconocimiento oficial y la financiación pública asociada a Antonia Mercé y su repertorio balletístico, convertido en un capital artístico, político y turístico.

Palabras clave: Danza española, Hispanismo, Ballet, Antonia Mercé la Argentina, II República Española.

Abstract: Several playwrights, composers and stage designers created ballets for the Antonia Mercé's company Ballets Espagnols (1927-1929). These ballets were formulated as a foundational repertoire of Spanish ballet because of its possibility to synthesise the imaginaries of *the Spanish*. This idea about Spain, that it is analysed from the

1. Este artículo es resultado de una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación (FPU19/00203) para realizar una tesis doctoral bajo la dirección de Idoia Murga Castro y Emilio Peral Vega. Asimismo, se inscribe en el marco del proyecto de investigación P.E. I+D+i *Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, la Agencia Estatal de Investigación y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional de la Unión Europea. De la misma manera, está adscrito al proyecto P. E. I+D+I Acciones de Dinamización "Europa Excelencia" *Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (ref. ERC2018-092829), financiado por Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y la Agencia Estatal de Investigación.

2. Graduadx en Español: Lengua y Literatura por la Universidad de La Laguna y posee el Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid. Ha recibido el Premio Nuevas Escrituras 2019 por su obra teatral ¿Y qué esperabas? Actualmente es contratadx FPU del Consejo Superior de Investigaciones Científicas donde realiza una tesis sobre las dramaturgias para danza en la Edad de Plata en España. Entre otros trabajos, ha editado *Teatro*, de Pino Ojeda, para la Biblioteca Básica Canaria, y prepara una edición, junto a Alberto García Aguilar, de *El enigma*, de Josefina y Claudio de la Torre, y otra, junto a Idoia Murga Castro, de los libretos y documentos de los Ballets Espagnols de Antonia Mercé la Argentina. Formó parte del equipo de edición del *Antonia Mercé la Argentina. Epistolario (1915-1936)*.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

scripts, matches the international imagen that II Spanish Republic (1931-1939) wanted to assume. For that reason, after the study of the ballet's keys, we delve into its trajectory in national projects focused on the creation of a National Ballet in the National Lyrical Theatre and on the institutionalization of Spanish Dance promoted by the National Committee of Music and Lyrical Theatres. In addition, we tackle the official recognition and public funding associated to Antonia Mercé, la Argentina, and her ballet's repertoire, turned into an artistic, politic and touristic capital.

Keywords: Spanish dance, Hispanicism, Ballet, Antonia Mercé la Argentina, II Spanish Republic.

Recibido: 17 de abril. *Aceptado*: 30 de mayo.

Introducción

Antonia Mercé Luque (Buenos Aire, 1890-Bayona, 1936), conocida como la Argentina por su lugar de nacimiento, fue una de las grandes bailarinas españolas del primer tercio del siglo XX, a quien se considera como pionera y difusora de la danza estilizada, cuarta rama de la danza española que se nutre de las restantes (esto es, la escuela bolera, el folklore y el flamenco). La aportación coreográfica de la Argentina, ampliamente estudiada, se sintetiza en la estilización de los bailes populares en un proceso de recuperación del patrimonio inmaterial de España, que ocupó a diferentes bailarinas, músicos y escritores en los años veinte y treinta del pasado siglo. Todo este proceso provoca una irremediable visión de *lo español* que se exporta fuera del país dado el gran interés turístico-espectacular generado desde el siglo XIX en torno a las bailarinas ibéricas, que se apropiaron de la mirada surgida de la otredad. En esta paradoja identitaria, se sitúa la búsqueda de la Argentina quien aspiró a representar lo *verdaderamente* español a la vez que reprodujo los estereotipos hispánicos allí donde actuó, principalmente fuera de España, lo que le valió el título simbólico de "embajadora".

Con este artículo, se pretende reflexionar en torno a las claves dramatúrgicas del repertorio de ballets que compusieron y escribieron sus colaboradores para su gran proyecto dancístico: la compañía Ballets Espagnols, una suerte de nacionalización del modelo ruso de Diaghilev que tanto influenció en las artes escénicas desde su primera temporada en España en la primavera de 1916. La materialización del proyecto de la Argentina consiguió durante dos temporadas entre 1927 y 1929 subir a escena diversos ballets concebidos "por la juventud literaria, musical y pictórica, los que tenían las tendencias más interesantes dentro del arte teatral moderno" (Mercé, s/f). Tan solo seis, de la treintena de proyectos conservados, vieron la luz, encabezados por *El amor brujo*, de Manuel de Falla y María Lejárraga, el éxito que consagró definitivamente a la bailarina

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

en su estreno el 22 de mayo de 1925 en el Théâtre Trianon-Lyrique de París, dentro de las programaciones creadas por Marguerite Bériza.

Este repertorio de ballets creado para la Argentina, con su activa participación en la mayoría de los casos, aglutina las principales características de la danza escénica en la denominada Edad de Plata (Mainer), una verdadera época dorada para el arte coreográfico en España (Álvarez Cañibano, 726). En cualquier caso, desde *La maja vestida* en que trabajó Fernando Remacha en 1919,[3] pasando por la primera versión de *Juerga* de 1921 de Julián Bautista y Tomás Borrás, hasta *Corrida de feria* de los primos Mauricio y Salvador Bacarisse de 1930, Antonia Mercé logró congregar a una diversidad de dramaturgos, escenógrafos y compositores con el fin de crear un primer repertorio de ballet nacional que estaba llamado a convertirse, casi de manera contemporánea, en obras fundamentales de la tradición dancística española y, por tanto, en el conjunto de piezas idóneo para integrar la programación de un posible Ballet Nacional o bien recibir una financiación estatal.

Por estos motivos, se reflexiona en este estudio sobre los imaginarios de estos ballets concebidos para Antonia Mercé y su proceso, fracasado, de institucionalización dentro de la política cultural de la Segunda República Española, puesta en marcha desde el 14 de abril de 1931 hasta el 1 de abril de 1939, tras casi tres años de Guerra Civil. Se parte, por ello, de un estudio de las dramaturgias o libretos de ballets, ya que estos textos, desatendidos por los Estudios de Danza, facilitan el rastreo de los tropos y estereotipos, de naturaleza literaria o popular, que caracterizaron los imaginarios de *lo español*. A partir de estos materiales, se apuntan las concomitancias y proyecciones tópicas que hicieron del repertorio de Antonia Mercé "una invitación a viajar por España" (Murga *et al*. 323), en palabras de su mánager Arnold Meckel; lo que, según ella misma, era la "España verdadera, no la que se exporta, [que] no es así" ("Antonia Mercé triunfa en América"). Luego, se analiza la inserción de estos proyectos, realizados o no durante el periodo en activo de la compañía, en la programación futura del Teatro Lírico Nacional, entre otras cuestiones de financiación y reconocimiento públicos que afectan a este repertorio y a la propia bailarina en los años del régimen republicano.

3. Según las últimas investigaciones que he realizado en torno a este ballet, todo parece apuntar a que la obra se concibió en 1929 según una carta del 17 de abril del mismo año enviada por Salvador Bacarisse a su primo Mauricio encargándole los libretos de *La maja vestida* y *Corrida de feria* para Antonia Mercé (Pérez, 188). No obstante, la fecha que se ha manejado surge de la partitura completa conservada en la caja 6, nº 1 del Archivo Personal Fernando Remacha Villar conservado en el Archivo de la Música y de las Artes Escénicas de Navarra. En la primera página de la partitura, a boli azul, se lee "Madrid 1919", pero la tinta no es la misma con la que está escrita la partitura y solo se emplea para volver a enumerar las páginas. No sabemos, por tanto, si fue el autor quien escribió dicha información, circunstancias que se acrecienta con el diferente trazo, por ejemplo, de las 'd' con respecto a las realizadas con la tinta oscura de la partitura.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Antonia Mercé, embajadora cultural: el repertorio de los Ballets Espagnols (1927-1929)

Sin duda, la larga trayectoria internacional de la Argentina, primero con sus conocidos números coreográficos como *La corrida* o *La danza de los ojos verdes*, de Quinito Valverde y Enrique Granados, respectivamente, y luego con sus Ballets Espagnols, recibió la atención de la intelectualidad artística española que, con el nuevo régimen, vio en ella la imagen de una España acorde a los valores y a los intereses occidentales del periodo de entreguerras. No cabe duda de que los reconocimientos en vida y muerte de la bailarina avalan su enorme huella en la cultura española y la convertían en 1931 en una auténtica embajadora, sobre todo si se entienden sus espectáculos dentro de la política cultural republicana y en sintonía con la proyección de *lo español* en el extranjero.

Gran parte de este reconocimiento se cimentó a raíz de la consagración de Antonia Mercé al representar, por primera vez, *El amor brujo* en su versión balletística, con escenografía y figurines de Gustavo Bacarisas. De manera inédita, se inauguró un ballet español creado, coreografiado y dirigido en su totalidad por artistas nacionales, con lo que se sumaba a los laureados ballets de *El sombrero de tres picos* (música de Falla, libreto de María Lejárraga, escenografía y figurines de Pablo Picasso) en 1919 y *Cuadro flamenco* (con una destacada nómina de bailaores, entre los que destacó María de Albaicín; con escenografía y figurines del malagueño) en 1921 ambos a cargo de los Ballets Russes de Diaghilev. Apenas unos meses después del estreno del ballet falliano, Tomás Borrás alentó a la bailarina a continuar "esos ideales artísticos", así como a llevar a cabo un "programa de bailables españoles que estuvimos a punto de realizar en Madrid".[4] Ya aquí el autor mencionaba sus planes de aunar en una publicación varios de sus escritos pantomímico-coreográficos, que se tituló *Tam tam* en 1931, donde incluyó los textos de *Juerga* y *El quite*[5] que fueron propuesto a la Argentina, aunque tan solo bailó el primero.

En cualquier caso, en la primavera de 1927 se activaron los inexorables mecanismos para preparar los ballets y el cuerpo de baile que integrarían la primera gira, en otoño, por Alemania e Italia de los Ballets Espagnols. De esta suerte, el 15 de noviembre de 1927 subieron a las tablas del Krefeld Stadttheater (Alemania) *El fandango de candil*,[6] con música de Gustavo Durán, libreto de Rivas Cherif y escenografía y figurines de Nés-

4. Carta de Tomás Borrás a Antonia Mercé, 20 de octubre de 1935, MAE, Institut del Teatre, Barcelona, n.º 12863-12863 bis, 15.

5. Para más información, v. Coello Hernández, Alejandro. "Imaginarios de lo español en *El quite* (1931): una dramaturgia de Tomás Borrás entre el ballet y la copla", *Copla, ideología y poder*, Dykinson, Madrid, pp. 127-140, 2020.

6. Para más datos, v. Coello Hernández (2020) citado en la bibliografía.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tor Martín-Fernández de la Torre, y *En el corazón de Sevilla (cuadro flamenco)*,[7] un espectáculo de *divertissements* semejante al que hicieron los Ballets Russes de Diaghilev en 1921. Luego, el 18 de junio de 1928 en el Théâtre Fémina de París se estrenaron *El contrabandista*, con música de Óscar Esplá, libreto de Rivas Cherif y escenografía y figurinismo de Salvador Bartolozzi, y *Sonatina*, con música y argumento de Ernesto Halffter y decorados de Federico Beltrán Massés. Este último, como veremos, se aleja de la estética del resto de ballets, pues se trata de un proyecto que el compositor le hizo llegar a la bailarina sin que fuese un encargo directo, lo que generó varios desencuentros.[8] Por último, se representaron por primera vez el 29 de mayo y el 10 de junio de 1929, respectivamente, *Triana*, orquestación y libreto de Enrique Fernández Arbós a partir de la *Iberia* de Albéniz con escenografía y figurinismo de Néstor Martín-Fernández de la Torre, y *Juerga*, con música de Julián Bautista, libreto de Tomás Borrás y decorados de Salvador Bartolozzi, en la Ópera Cómica de París.

Este proyecto de Antonia Mercé se mantuvo, por supuesto, gracias a la inestimable ayuda de su mánager Arnold Meckel, quien facilitaba las tareas administrativas y permitía a la bailarina centrarse en la coordinación de todos los elementos artísticos. Esta actitud de artista total, que demuestra su verdadera labor de directora de escena y coreógrafa, le grajeó la admiración de muchos críticos, intelectuales y colaboradores, pero sobre todo de Cipriano de Rivas Cherif quien en varias ocasiones reivindicó la impronta literario-dramatúrgica de la Argentina, a la que instaba a firmar junto a él todos sus argumentos: "¡Si estos argumentos son tan suyos como míos! ¡Si es una escritora consumada!" (Donato). En cualquier caso, se ha de resaltar que este proyecto comenzó como una empresa privada con la que Antonia Mercé intentó asegurarse el control de todo el proceso creativo, con el fin de reflejar de la manera más pulida sus ideas estéticas de un ballet español:

> Yo lo dirigía todo. Claro que empecé por financiarlo todo: es la única manera de que los que solo tienen dinero no intervengan con su mal gusto en la realización de lo que imaginamos los artistas. Yo escogía los pintores, los modistos, los músicos; hasta las medias y las flores de mis bailarinas. Y todo con la mayor propiedad. Y sin escatimar en nada. (Olmedilla, 9)

Parte del éxito, sin duda, residía en esta visión espectacular que se convirtió en una fórmula exitosa de público, a veces con dificultades económicas que terminarían de

7. Cabe la posibilidad de que este espectáculo se lo propusiese Cipriano de Rivas Cherif a la Argentina, en su fructífera relación. Así lo atestigua la suerte de libreto que se conserva en el Fonds Argentina de la Bibliothèque-musée de l'Opéra de París, *pièce* 38, n.º 9.

8. Sobre la colaboración, *cf*. Méndez Sánchez, Nuria. "*Sonatina* de Ernesto Halffter y Antonia Mercé: cooperación entre artistas en la gestación de un ballet español", *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, v. 1, 2002, pp. 553-570. Acerca de los problemas escenográficos, v. Murga Castro (2017b 156-16).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

explicar, entre otras razones, la desaparición de la empresa en 1929. Aun así, los ballets recibieron financiación pública y amparo gubernamental en Francia, argumento que esgrimieron los artistas españoles para reivindicar una respuesta semejante en España con respecto al legado de Antonia Mercé. Así ocurrió con el montaje de *El amor brujo* de 1928, dentro de un homenaje a Manuel de Falla por su nombramiento como Caballero de la Orden de la Legión de Honor del Gobierno francés, que fue organizado en la Ópera Cómica de París. En esa ocasión, también bailó una danza dentro de la pieza *La vida breve*, con libreto de Carlos Fernández Shaw.

En el mismo coliseo, repondría Antonia Mercé la nueva versión de *Sonatina*, con escenografía de Mariano Andreu, que acompañó al estreno absoluto de *Triana*. Once días más tarde ofrecía un programa que integraba *Juerga* y *En el corazón de Sevilla*. Todos estos logros en los circuitos públicos franceses motivaron la condecoración de la Orden de la Legión de Honor, antes mencionada, para la Argentina en 1930, un reconocimiento oficial que en pocas ocasiones se concedía a los extranjeros y que fue entendido, nuevamente, como un argumento para laurear en el régimen republicano a la bailarina. Asimismo, Antonia Mercé logró bailar *El amor brujo* en el Théâtre National de l'Opéra de París el 19 de junio de 1936, el escenario más importante de la República Francesa y sede de la Académie Nationale de Musique et de Danse.

No obstante, los Ballets Espagnols no realizaron las grandes giras proyectadas, ni consagraron programas exclusivos de ballets, como habían realizado las compañías rusas. En su periplo a lo largo del mundo, Antonia Mercé ofreció recitales en solitario o incluyó, dentro del programa de la compañía, sus exitosos números coreográficos, a los que fue sumando nuevas piezas fruto de sus investigaciones.[9] A partir del 4 de marzo de 1928 en la Grande Salle Pleyel de París, utiliza el recurso de extractar de sus ballets algunas danzas, significativas, ahora convertidas en piezas autónomas.[10] Esta sería la suerte que correrían algunos fragmentos en 1931 de la partitura del ballet *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga, que no llegó jamás a estrenarlo completo. La obra se montó de manera íntegra por la Compañía de los Bailes Españoles de Encarnación López Júlvez, la Argentinita, quien la protagonizó el 8 de noviembre de 1933 en el Teatro Calderón de Madrid, el espacio que, como se comentará, fue sede del frustrado Teatro Lírico Nacional.

Para el presente estudio, recogeremos algunas de las particularidades de este repertorio que pasó a ser reconocido como representativo del ballet español y, por con-

9. Para más información de las giras internacionales entre 1927 y 1929 ofrecidas por Antonia Mercé y sus Ballets Espagnols en numerosas ciudades del mundo, *cf.* el Sistema de Información Geográfica (SIG) elaborado por Idoia Murga Castro y Blanca Gómez Cifuentes con ayuda de la Unidad de Sistemas de Información Geográfica y Humanidades Digitales del CSIC: https://investigacionendanzacsic.com/map/.

10. Estos datos han sido extraídos del artículo inédito "'Fuera de la danza no hay nada'. Cartografías, imaginarios y repertorios de los Ballets Espagnols", que me ha facilitado su autora, Idoia Murga Castro, y que forma parte de la introducción a una edición de los textos y materiales de los Ballets Espagnols, que se publicará en la editorial Renacimiento en 2021.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

siguiente, se intentó integrar en el primer proyecto de una compañía de Ballet Nacional en España. Se excluyen, por tanto, de este análisis *El fandango de candil* y *Triana*, que, como se analizará en el siguiente epígrafe no se contemplaron, al parecer, en los proyectos de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos de la II República. De la misma manera, quedan excluidos los textos no representados por Antonia Mercé que tampoco se integraron en este plan de carácter estatal.

Los textos se analizan atendiendo al tiempo interno, el espacio dramático, los personajes destacados y sus tramas, así como las indicaciones que los autores dan sobre números coreográficos o cantables. Se parte de las consideradas últimas versiones textuales conservadas que, aunque pudieron sufrir cambios en el proceso de escenificación, demuestran la variada visión de lo que se pudo entender en la Segunda República como el repertorio representativo del ballet español. En primer lugar, *El amor brujo* parte del libreto en francés conservado en el Archivo Manuel de Falla (Granada) bajo la signatura R.9003-01, que fechamos en 1921, en sintonía con Antonio Gallego Gallego (137). En el Fonds Argentina de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra, se han localizado *Sonatina* (*pièce* 28, n.º 11), *El contrabandista* (*pièce* 38, n.º 7) y *Ritmos* (*pièce* 38, n.º 22), esta última atribuida a Rivas Cherif por cuestiones formales y por dos cartas conservadas.[11] La única versión conocida de *Corrida de feria* se custodia en el Archivo Salvador Bacarisse integrado en la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid. Para la versión definitiva de *Juerga* parece acertado seguir la que se publicó en *Tam tam* en 1931, dos años después del estreno, entre las páginas 113 y 121. De la misma manera, se parte de la partitura acompañada del argumento de *La romería de los cornudos. La foire aux cocus. The Cuckold's Fair*, de Gustavo Pittaluga, editada en Madrid por la Unión Musical Española en 1960.

Para empezar, el análisis de los aspectos cronotópicos de las ficciones balletísticas revela el interés por algunas épocas y entornos que vienen a confirmar la tesis de que *lo español* ha ido "integrando elementos de exotismo y romanticismo, absorbiendo a su paso el imaginario del Siglo de Oro, lo goyesco, el andalucismo, la Carmen de Propser de Mérimée, los toreros y la *España negra* del cambio de siglo" (Murga Castro, 2014 217). En el corpus que atendemos, predominan los imaginarios decimonónicos, sobre todo de la segunda mitad en conexión con la imagen del chulo y la chula, que responden al madrileñismo de algunos autores como Tomás Borrás, cuyos juerguistas "visten a la moda francesa, último figurín de 1885" y se encuentran en una calle sin precisar de la capital. Mauricio Bacarisse, dentro del andalucismo, señala que la protagonista luce un "atavío de fines del siglo pasado" para una "tarde de corrida de Feria de Abril", un evento

11. V. la carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, 25 de octubre de 1927, MAE, Institut del Teatre, Barcelona, n.º 12979-3, 155; y la carta de Cipriano de Rivas Cherif a Arnold Meckel, 13 de enero de 1928, MAE, Institut del Teatre, Barcelona n.º 12983 bis, 160-161.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

que se fragua en la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, Bacarrisse ubica la acción en el salón de una casa del barrio de San Bernardo de Sevilla. Dentro de un ambiente más aristocrático, Rivas Cherif sitúa la acción de *El contrabandista* en 1850 en un cortijo andaluz, quizá situado en Málaga por las referencias al condado de Teba que ocupó entre 1839 y 1853 Eugenia de Montijo.

En otras coordenadas, *Sonatina*, de Ernesto Halffter, trascurre a finales del siglo XVII en un salón de palacio en Madrid, lo que podría evocar el Siglo de Oro. El resto de ballets no precisan marcas de tiempo exactas, aunque los figurines conservados de algunos montajes recuerdan a la visión estereotipada del flamenco. *El amor brujo* tiene lugar en una cueva de gitanos, mientras que *La romería de los cornudos* refleja el entorno de la Ermita del Cristo de Moclín y al fondo el valle granadino. El breve libreto de *Ritmos* no señala tampoco el espacio dramático, aunque incide en la importancia simbólica de los elementos luminotécnicos.

Si se analizan los personajes y sus principales acciones en la trama, se denota más aún los imaginarios que convirtieron a la Argentina en valedora del título de "embajadora". Por una parte, aparece el ambiente popular de los juerguistas y la Flamenca del pañolón de Borrás, de los romeros con connotaciones satíricas en el cornudo Chivato en *La romería de los cornudos*, de quienes se preparan para la corrida en la Feria de Abril de Mauricio Bacarisse o, con carácter más marginal, de los gitanos de Lejárraga y Falla que se valen de la superstición y la brujería. Por otra parte, se alude a un entorno palaciego o aritstocrático en *Sonatina* y en *El contrabandista*, en donde La Condesita evoca a Eugenia de Montijo y Monsieur Mérimée, al novelista que fraguó el mito de Carmen que valió de esquema de interpretación de la bailarina española desde mediados del siglo XIX hasta el momento histórico que nos ocupa. Es más, el ballet termina con un sugerente final en que parece que el escritor francés está componiendo su magna obra mientras la Condesita y el Contrabandistas bailan: "Monsieur Merimée escribe a la luz de una [sic] farolillo, en un cuaderno de apuntes".

Llama especialmente la atención la fuerza que cobra el amor, el engaño y, sobre todo, los celos como eje dramático que mueve a los personajes y los lleva a expresar sus emociones pasionales a partir de la danza. En el conocido caso de *El amor brujo*, Candelas se ve hostigada por el Espectro de un antiguo amante fallecido, cuyos celos sobreviven a la muerte; a la par que observa cómo Carmelo no logra sacarla de esta espiral y trama algo con Lucía, que finalmente se resolverá a su favor y Lucía ayudará a los amantes para bailar su "juego del amor". En *El contrabandista*, la Condesita esconde al Contrabandista para que no lo arresten los guardias, forjándose un amor imposible en escena, que triunfa finalmente. En el polo opuesto, *Corrida de feria* ahonda en la infidelidad de la Cigarrera con el Contrabandista. La probidad de este ballet se fundamenta

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

en la tragicidad de la trama, pues el Torero (con el que tiene un hijo la Cigarrera) está a punto de arriesgar su vida y reza ante el "negro presagio de muerte [que] le atormenta antes de ir a la plaza", un tema de profunda plasticidad y dramatismo para la cultura visual del momento que conocía a la perfección los trabajos goyescos y su repercusión en la pintura francesa. En una clave satírica, que permite explorar la comicidad, *La romería de los cornudos* profundiza en el adulterio que rodea a la festividad del Cristo de Moclín en Granada, en donde las infértiles consiguen quedar embarazadas por el Sacristán, lo que convierte a Chivato en un gran cornudo. En *Ritmos*, los enigmáticos Ella y Él experimentan una escena de celos por un joven, aunque se reconcilian nuevamente al final del ballet; de hecho, la trama consiste íntegramente en esta simple acción dramática.

En el caso de *Juerga*, el enamoramiento adquiere un papel secundario entre el alboroto de los juerguistas. Más bien, el eje dramático es la fiesta en sí misma, llena de empujones y conflictos que generan cierto malestar, pero sobre todo sobresale la búsqueda de atención de una flamenca que se arranca a bailar y centra las miradas en ella. La asociación de la fiesta con los imaginarios españoles, aún activada, afecta a varios ballets que protagonizó Antonia Mercé, como *El fandango de candil* o *Triana*, esta última con alusiones religiosas.

En otras coordenadas, *Sonatina* vuelve a distanciarse del corpus, más en conexión con los estereotipos andalucistas. El libreto no ahonda en la función diegética de la Pastora y la Gitana, interpretadas por la misma bailarina, más allá del mero entretenimiento de las doncellas y la Dueña, que soportan el *spleen* palaciego con una obra de títeres. La escenografía de 1929 de Mariano Andreu ayuda en el entendimiento de la estética por sus "claras reminiscencias de los ballets clásicos románticos con un cierto aire rococó" de "carácter neoclásico [...] que se refleja de igual manera en la música scarlattiana" (Murga Castro, 2017b 160). En definitiva, la inspiración en el poema homónimo de Rubén Darío de *Prosas profanas* (1896) derivó en una trama de tintes modernistas que tienden a lo clásico. No obstante, a mi entender, *Sonatina* se vincula con otra clave interpretativa del imaginario español, que podría denominarse el quijotismo, uno de los personajes fundamentales de la cultura hispánica (Murga Castro, 2014 y 2017a). Al igual que *El retablo de Maese Pedro*, de Falla, el ballet de Halffter se estructura en dos planos ficcionales: el palacio y la escena de títeres del Dragón, la Princesa y el Príncipe, quienes finalmente se funden en "su beso inmortal".

En cuanto a las referencias dancísticas, *Sonatina* aúna la tradición clásica española con la europea, señalándose que se bailan un rigodón, una zarabanda, un fandango y una giga. El fandango también se señala en *El contrabandista*. En *Juerga*, se destaca una vinculación más estrecha con el flamenco de esos juerguistas que "han oído cantar a [el cantaor Antonio] Chacón seguiriyas y soleares diez horas seguidas". Se baila, pues, un

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tango flamenco, pero también un chotis vinculado con el madrileñismo de Borrás. Por su brevedad, *Ritmos* no da muchas pistas, aunque de manera manuscrita se pueden leer los números vals tragique y garrotín, además de indicarse mecanoscritamente que la danza final "es un baile muy movido y alegre, de carácter puramente español", que, según la partitura de Turina, se denominaría "Danza exótica".[12] Los libretos de *El amor brujo*, *La romería de los cornudos* y *Corrida de feria* se ciñen a señalar dónde se colocan los números coreográficos dentro de la trama sin especificarlos, lo que delega esta labor a la música y la coreografía.

Sin adentrarnos en esta cuestión, destacan las canciones y recitativos, en muchas ocasiones reducidas o suprimidas en la representación. El cante flamenco brota en las composiciones de *El amor brujo*, considerablemente disminuidas en el ballet de 1925 frente a las originales de la gitanería de 1915: la "Canción del amor dolido", el "Romance del Pescador" como oración mágica, la "Canción del fuego fatuo" y la "Canción de la bruja fingida". Como recitativo, se incluye en *La romería de los cornudos* el "Romance de la Fuente viva", de Federico García Lorca, que inspiró la pieza. *Sonatina* y *Corrida de feria* también aluden a canciones, de las que apenas nos ha llegado su letra. En cualquier caso, las canciones responden a un patrón de poesía popular, generalmente en arte menor y rima asonante.

En conclusión, este breve panorama sobre las claves dramáticas del repertorio que se creó para Antonia Mercé y que tuvo, en su mayor parte, cabida en los proyectos de los Ballets Espagnols demuestra nuevas conclusiones sobre la idea de hispanismo que quería fraguar, pues se planteó sumar un ballet cubano *Kinebombo*, con música de Manuel Ponce, libreto del poeta Mariano Brull y escenografía de Toño Salazar. Es más, en la preparación de la primera gira y aparición de los Ballets Espagnols, el mánager Arnold Meckel insistía en que "con Madame Argentina colaboran las mejores fuerzas artísticas de España y Latinoamérica" (Murga Castro *et al.*, 67).

Sin embargo, el repertorio que llevó a escena y el que luego se recuperó responde a los patrones de un hispanismo asumido desde la otredad y en clara correlación con la demanda comercial, lo que limitó las intenciones de la bailarina. Como sintetiza Murga Castro (2016b 109), los imaginarios de *lo español* "pasaron de ser aceptados como construcción cultural impuesta desde fuera a ser proyectados desde dentro como una autorrepresentación, vinculada incluso a la recuperación y dignificación de lo popular para la construcción de la modernidad y la vanguardia". En definitiva, el madrileñismo y el andalucismo se formularon como superiorización de la identidad nacional, atravesados por lo flamenco y lo gitano. Es más, la subalteridad y lo delictivo aparecen continuamente en

12. V. Turina, Joaquín. *Ritmos: fantasía coreográfica para orquesta*, 1928. digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A7796

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

estos ballets, como se ha apuntado, siempre desde una óptica pintoresca, neutralizada y romantizada. Precisamente, esta romantización de gitanos y contrabandistas convive con la exaltación taurómaca y la preponderancia del componente amoroso y festivo de la sociedad española. De tal suerte que el ballet español de la Edad de Plata queda definido por los celos, la pasión, el engaño, la sensualidad, el garbo y la fiesta, pagana o religiosa indistintamente. Aun así, Antonia Mercé insistía en proyectar unos imaginarios españoles *auténticos*, sin apuntar que respondían a los estereotipos y a las expectativas del público extranjero, con lo que sus deseos de querer que "la visión de España no sea *una visión*" (Valverde 1930) se diluyen. No obstante, la creación de un discurso extrartístico como justificación de la *pureza* y *autenticidad* de la España representada por los Ballets Espagnols está íntimamente ligada con la de muchos creadores coevos, sobre todo con la de aquellos compositores entre los que existía "la intención, en la mayoría de los casos consciente, de crear un corpus, un repertorio que constituyese un 'ballet español'" (Álvarez Cañibano 743). Así lo refleja la coreógrafa en otra entrevista:

> Ignacio Zuloaga –una autoridad, ¿no?– me dijo de *Juerga* que era más verdad que la verdad misma. Sin hacer española, depurando y estilizando lo que España es, he presentado en el extranjero una España que para muchísima gente culta, incluso españoles, es más España que la España de veras. (Omedilla, 9)

Estas continuas luchas de la Argentina contra la española las contestó ella misma con otra española; al menos fraguada por los propios españoles y fruto de un proceso de investigación y recuperación de los ritmos y las danzas populares y tradicionales del país. Este silogismo ("contra la *española* exótica solo hay un camino: otra española") ya había sido planteado por Enrique Estévez-Ortega (1928) que se quejaba de la ausencia de una compañía como las rusas[13] e invitaba a explorar una "*española* española, es decir, bien hecha, aprovechando el arte nuestro y el folklore, tan amplio, tan rico en sugestiones, tan henchido de matices diversos", como estaban realizando los Ballets Espagnols en aquellos momentos por la escena internacional. Es más, ya el crítico insistía en que "se les debe ayudar, porque la empresa es ardua y difícil. Ayudar a todos: a bailarines, a músicos y a escenógrafos". Pero, en cierta medida, todas estas problemáticas en torno a los imaginarios españoles vienen a confirmar la sentencia de Ángel González de esa "superchería de [...] seguir creyendo, con los románticos, en una *verdad de España*" (35).

Tal fue la creencia en una *verdad de España* que Antonia Mercé acabaría convirtiéndose en una suerte de representante de la II República Española, iniciada el 14 de abril de 1931, apenas dos años después de finalizar la actividad de su compañía. Así, pa-

13. El crítico aludía a compañías como El pájaro azul, los Bailes Románticos y el Coq d'or.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ralelamente a los debates[14] en torno a la creación de instituciones estatales consagradas a las artes escénicas en los primeros meses del nuevo régimen, en noviembre de 1931 sesenta y siete artistas e intelectuales, entre los que se encontraban algunos colaboradores suyos (como Tomás Borrás o Enrique Fernández Arbós), se anexionaron a un escrito dirigido al alcalde de Madrid, Pedro Rico, a favor de Antonia Mercé porque ha actuado como "embajadora del arte español en los cuatro puntos cardinales del planeta [...] y en todos estos triunfos de la artista ella ha querido ver siempre –y sin duda ha acertado– la exaltación de España y de su arte típico a través de sus bailes" (Murga Castro, 2016a 129). Menos de un mes después, Cipriano de Rivas Cherif, amigo y colaborador de la bailarina, publicó el 2 de diciembre de 1931 un contundente artículo reivindicando un reconocimiento oficial para la "embajadora extraordinaria" que había sido Antonia Mercé, y concluía:

> Es pronto para pretender sujetarla a una cátedra –necesaria– en un Conservatorio redivivo, en la Escuela Superior de Música, cuya creación inmediata se proyecta. [...] Y que a título de reconocimiento positivo de un profesorado honorífico, no falte ningún año en las fiestas de la República la presencia de la gran bailarina nacional. La Dirección de Bellas Artes, la Junta de Música y Teatros Líricos pueden y deben dar carácter oficial a las representaciones de los "Bailes españoles de *la Argentina*", que, ilustrados por Albéniz, Falla, Arbós, Esplá, Halffter, Durán, Bartolozzi, Bacarisas, Néstor, han obtenido en un teatro de Estado, como la Ópera Cómica de París, la consagración que la República francesa concede rara vez a una manifestación de arte extranjero. (Rivas Cherif)

Esta reivindicación tuvo sus efectos inmediatos al día siguiente en la última función que daría la noche del 3 de diciembre la Argentina en el Teatro Español de Madrid. Según el propio autor, le valió un gran reconocimiento porque, como se recoge en un programa de la Argentina, "como es sabido, después de publicado este artículo, el Gobierno provisional concedió a Antonia Mercé el lazo de Isabel la Católica,[15] primera condecoración de la República a un artista español".[16] En efecto, Manuel Azaña firmó por la mañana el decreto para la concesión del reconocimiento "como premio a su labor al dar a conocer a los públicos extranjeros el arte puro de la danza española, y en lo que ha cosechado resonantes triunfos" ("Se conceden el lazo..."). De esta manera, el régimen republicano condecoraba por primera vez a un artista, que suponía una gran apuesta por la cultura popular y la dignificación de la danza, como se pretendía con las primeras

14. Para una visión panorámica sobre las principales posturas y actuaciones, v. Aguilera Sastre, Juan. "El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República", *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 175-187.

15. Para más información sobre esta condecoración y la Orden de Isabel la Católica, *cf.* Murga Castro (2016a 132).

16. Programa del "Concierto de danzas de Antonia Mercé Argentina" en el Teatro Español del 13 de mayo de 1932. Bibliothèque-Musée de l'Opéra, Bibliothèque Nationale de France, París. Fonds Argentina. PRO.A 19, nº 62

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

políticas llevadas a cabo. Además, como bien señala Idoia Murga Castro (2017 453), "la condecoración transformaba a la Argentina en la alegoría de España: la bailarina que era capaz de […] representar por todo el mundo a la España moderna, la del régimen de la República". Así, Antonia Mercé pasó de ser la bailarina de la *verdadera* España para convertirse en su embajadora oficial.

Los intentos de un ballet en el Teatro Lírico Nacional (1931-1933)

Este reconocimiento del Lazo de la Orden de Isabel la Católica, un año después del nombramiento oficial francés, tendría sus correlatos en los fallidos intentos de conformar un Ballet Nacional dentro del marco del Teatro Lírico Nacional. La idea estuvo envuelta por la polémica continuamente y contó con detractores incluso antes de fundarse. A continuación, se recogen las ideas, reivindicaciones y proyectos relacionados con el ballet, ya que el repertorio anteriormente analizado iba a formar parte de esta institución republicana.

Ya el 2 de julio de 1931, con motivo de la Conferencia Nacional de Música que tendría lugar en el Palacio de Comunicaciones entre el 6 y el 9 de ese mes, el compositor José Forns (1931) insistía en la necesidad de fundar el Teatro Lírico e incluir, entre sus objetivos, la creación del "ballet español, resucitando el arte de la Pavlowa [sic] y el arte de la 'media punta' de Fokin [sic]". Con motivo de una de las conferencias de este acto, Óscar Esplá ofreció los aspectos que quedarían reflejados el 21[17] de ese mismo mes en un decreto que constituía la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos siendo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Marcelino Domingo (Aguilera Sastre, 5). Presidida por el propio Esplá, creador del mencionado ballet *El contrabandista*, la Junta quedó conformada por Amadeo Vives en la vicepresidencia, Adolfo Salazar en la secretaría y las vocalías fueron ocupadas por Manuel de Falla, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Ernesto Halffter, Salvador Bacarisse, Facundo de la Viña, Enrique Fernández Arbós, Bartolomé Pérez Casas, Arturo Saco del Valle, Eduardo Marquina y Jesús Guridi, cuya toma de posesión oficial fue el 23 de octubre (Aguilera Sastre 6). Entre estos nombres, cinco se corresponden a los de los compositores de los ballets anteriormente citados, al que habría de sumarse el de Fernández Arbós quien escribió y orquestó a partir de la *Iberia*, de Albéniz, el ballet *Triana* para la Argentina. La Junta nacía, por tanto, con una gran vinculación con la danza y, en especial, con Antonia Mercé. No obstante, en las numerosas entrevistas concedidas por Esplá para justificar el Teatro Lírico Nacional, antes incluso de comenzar su actividad, las menciones al ballet y la danza son escasas frente a los proyectos zarzuelísticos.

17. El decreto, como bien apunta Murga Castro (2016a 126), fue publicado al día siguiente en la *Gaceta de Madrid*. Para la consulta de este y otros documentos de la legislación referente a la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, *cf*. "Disposiciones legales" (Casares Rodicio, 256-264).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La dilatada restauración del Teatro Real, cerrado desde 1925, supuso un gran problema para asentar la sede del Teatro Lírico Nacional, ya que era el espacio idóneo al ser de titularidad pública. Por esa razón, la Junta negoció el alquiler del Teatro Calderón, que en aquel momento representaba la laureada zarzuela *Luisa Fernanda*, del director artístico del teatro, Moreno Torroba. Las deficiencias económicas de la Junta, por tanto, tuvieron que afrontar el gasto de 2140 pesetas diarias por el alquiler del local (Aguilera Sastre y Aznar Soler, 295).

Tras el nombramiento el 16 de diciembre de 1931 de Fernando de los Ríos como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el proyecto de la Junta pareció revitalizarse a pesar de las reflexiones, críticas y debates que se pudieron seguir a través de la prensa. Finalmente, el 31 de mayo de 1932 se inauguró una temporada preliminar que incluyó las zarzuelas *La Dolores*, de Bretón; *Jugar con fuego*, de Barbieri; *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *La bruja*, de Ruperto Chapí; y *La balada del carnaval*, de Ardavín; que, aunque "en general fueron dignos, solo sirvieron para distanciar aún más al público y a la crítica del proyecto, a pesar de lo oneroso que resultó para las arcas públicas" (Aguilera Sastre, 7). La dirección de esta temporada preliminar recayó en Cipriano de Rivas Cherif que, según se aprobaron los presupuestos, acometió la tarea de ofrecer una visión contemporánea que dignificara la zarzuela, aunque tuvo incluso que justificarse días antes del estreno de su labor (Aguilera Sastre y Aznar Soler, 295).[18] La inclusión de Rivas Cherif, quien había desarrollado una larga carrera en el teatro experimental, fue bien recibida por algunas críticas como la de Herce (1932) que destacó "la postura en escena, el moderno movimiento de las masas, lleno de vitalidad y realismo, y huyendo de esos coros estáticos que cantan mirando al director" o de Enrique Díez Canedo (1932) que apostaba por seguir esta línea que convertía a los músicos en actores y destacaba "de modo preferente, la expresión" en las obras líricas españolas, aspectos que engarzan con las propuestas balletísticas de Antonia Mercé.

No obstante, las objeciones y propuestas de José Lassalle (1932), quien fallecería unos meses después, resultan más interesantes para nuestro análisis. El compositor consideraba un fracaso que "estos señores supongan a la altura que estamos el que la música española es *Jugar con fuego* [de Barbieri], olvidando que existen *La vida breve*, de Falla; *Margarida*, de Jaime Pahissa, y sobre todo, *Goyescas*, de Enrique Granados". Precisamente esta última formó parte del repertorio en solitario de la Argentina, quien recogió

18. Así quedó patente en el artículo "La gran obra del Teatro Lírico Nacional", publicado en *El Sol*, Madrid, el 26 de mayo de 1932, p. 3. El augurio del fracaso de esta institución y los libelos llevaron a Rivas Cherif a abandonar en octubre del mismo año su cargo, aunque arguyó hacerlo por haber sido nombrado vocal de la Junta. En el artículo "¿Quién tiene la culpa de la crisis teatral?" publicado en *La Nación*, el 2 de febrero de 1934, p. 11, aún se recogían testimonios, como el del actor Ricardo Fuentes, que afirmaban que "la subvención de 500.000 pesetas para el Teatro Lírico Nacional, votada por el Sr. Azaña, resulta que es para un enchufe a su cuñado, el señor Rivas Cherif".

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

grandes éxitos, y quizá pudo estar en la cabeza de Lassalle. Es más, terminaba señalando la probidad que hubiese sido para la temporada preliminar del Teatro Lírico Nacional realizar "el maravilloso acto del *Fandango de candil*, [con] la intervención de Antonia Mercé (La Argentina) o Encarnación López (La Argentinita)". Por tanto, el sonado nombre de la Argentina quedaba vinculado a los posibles éxitos que hubiese experimentado esta institución de haber contado con ella. Además, Lassalle señala el primer ballet que estrenaron los Ballets Espagnols, compuesto por Gustavo Durán y con libreto de Rivas Cherif. Aunque no se ha analizado pormenorizadamente en este trabajo, *El fandango de candil* recupera los imaginarios goyescos[19] y los ambientes suburbiales evocados en la producción del sainetista Ramón de la Cruz, en donde los bailes populares unían a toda la sociedad en torno a la fiesta y la seducción, lo que se corresponde con las claves expuestas del imaginario español. De esta manera, se reafirma la idea de que el repertorio para Antonia Mercé se había convertido ya en un conjunto de obras de referencia y perfectas candidatas para formar parte de un ballet nacional financiado por el Estado.

El camino a la consolidación de unas estructuras públicas consagradas a la música y la danza comenzaba a asentarse ya a finales de 1932, cuando se preparaba la primera temporada del Teatro Lírico Nacional tras la que se había hecho en mayo y junio de manera preliminar. A comienzos de octubre, Victorino Tamayo (1932) se hacía por primera vez eco de las intenciones de la Junta al designar a María Esparza como directora del cuerpo de baile del organismo público, que tendría entre sus objetivos participar de las óperas y zarzuelas, así como de estrenar "pantomimas coreográficas de Falla, Turina, Esplá, Bacarisse, Bautista y Pittaluga".

Finalmente, unas semanas después, se revela que, entre diversos artistas, María Esparza ocuparía el puesto de primera bailarina junto a otras veinticuatro que estaban llamadas a acompañar las óperas y zarzuelas, como se realizaba en las ya lejanas temporadas del Teatro Real clausurado por una larga restauración desde 1925. Entre todas las piezas, destaca las intenciones de montar como obra de repertorio *Carmen*, de Bizet, que suponía asumir el estereotipo decimonónico aún vigente de bailarina española. Asimismo, se indican los "bailes y pantomimas coreográficas" que se realizarían en el Teatro Lírico Nacional: *Ritmos*, de Joaquín Turina; *El amor brujo*, de Manuel Falla; *Sonatina*, de Ernesto Halffter; *Don Lindo de Almería*, de Rodolfo Halffter; *El contrabandista*, de Óscar Esplá; *Juerga*, de Julián Bautista; *Corrida de feria*, de Salvador Bacarisse; y *La romería de los cornudos*, de Gustavo Pittaluga ("El sábado se inaugurará…"). Tan solo uno de estos ballets, *Don Lindo de Almería*, con libreto de José Bergamín, no perteneció al repertorio pensado y creado para la Argentina. Aun así, comparte los motivos del

19. La equivocación entre lo goyesco y las reminiscencias de las chulas y chulos causaron en la representación de los Ballets Espagnols un desajuste entre la dramaturgia y la escenografía, de la que se encargó Néstor Martín-Fernández la Torre (Coello Hernández, 75).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

amor, el andalucismo, el quijotismo o la fiesta, sobre todo en su versión de 1926.[20] Dado este repertorio para el Teatro Lírico Nacional, cabe recordar las reticencias de Gregorio Martínez Sierra (director de la gitanería de *El amor brujo* en 1915 en el Teatro Lara) para montar la versión balletística de la obra falliana en 1920 con Esparza porque "es lo menos gitana que pueda darse" (González Peña y Aguilera Sastre, 196), ya que la bailarina había desarrollado una reconocida carrera en la danza clásica, llegando a ser primera actriz del Real antes de su clausura. Es más, la afirmación del director de escena nace de su experiencia directa, pues Esparza fue primera bailarina del Teatro de Arte que dirigió Martínez Sierra en el Eslava.

Las primeras actuaciones de la bailarina no tardaron en subirse al Teatro Calderón. Ya el 29 de octubre, veintitrés días después del anuncio de su nombramiento como primera bailarina, actuaría el cuerpo de baile en la ópera *Las golondrinas*, de José María Usandizaga según se indica en las críticas, donde apuntaron que "el 'ballet' de la pantomima es animado y de fina calidad plástica. Se mantiene discreto y no traspasa el límite que acá en España llamamos cursi" (J. del B., 1932). Nuevamente, Esparza en solitario participó en *El talismán*, de Amadeo Vives, estrenada el 6 de diciembre con una danza "con innegable atractivo personal, pero sin que una dirección coreográfica consciente se preocupase siquiera un poco del estilo" (Forns, 1932). Estos y otros comentarios hacen suponer que la propuesta de Esparza estaba lejos de corresponderse con los éxitos de Antonia Mercé o los que cosecharía con su compañía Encarnación López, la Argentinita.

Estas actuaciones motivaron algunas reflexiones en torno al primer año de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Por ejemplo, Salvador Bacarisse (1932) recalcó la necesidad de una orquesta, un coro y un cuerpo de baile adscritos de manera permanente porque "de otra manera la labor del Teatro Lírico Nacional, hágala quien la haga, sufrirá de repetidas y perjudiciales intermitencias". Por esa razón, en 1933 se acomete la tarea de crear definitivamente un Ballet Nacional del Teatro Lírico Nacional compuesto por veinticinco bailarinas ("quince son madrileñas y las diez restantes son catalanas, andaluzas, argentinas, cubanas, de Segovia y de Valladolid") que comienzan a prepararse en abril de 1933 bajo la dirección de María Esparza (Romano, 1933). La primera bailarina y directora comenta que les enseña las escuelas rusa, italiana y española, sobre la que declara:

> España posee un riquísimo caudal de tonadas y bailes que hay que cultivar para que no se extingan. Mi preocupación constante es orientar a las muchachas hacia la originalidad de nuestras danzas; que sientan toda la honda poesía y emoción que contienen y que las interpreten sin mistificaciones. Lo más difícil para mis

20. Este ballet se estrenó en el exilio republicano el 9 de enero de 1940 con música de Rodolfo Halffter por la compañía La Paloma Azul en el Teatro Fábregas de Ciudad de México, con ciertas modificaciones dramatúrgicas. *cf*. Bergamín, José. *Don Lindo de Almería (1926)*, Pre-Textos, Valencia, 1988.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> alumnas es el zapateado y las castañuelas. Pero ellas tienen buena disposición y están dotadas de una gran voluntad. (Romano, 1933)

Independientemente de lo acertado o no que hubiese sido el nombramiento de Esparza, sus declaraciones e implicación con la danza española auguraban una andadura prometedora que atendería las corrientes más destacadas del arte coreográfico, sin mención alguna a la danza contemporánea. El sueño de la institucionalización de la danza española y del repertorio de los Ballets Espagnols se malogró tan solo un mes después de estas declaraciones y apenas cuatro meses después de comenzar una preparación dancística sin remuneración ("El Teatro Lírico Nacional…"). Así lo ratificaba el tesorero de la Junta, Salvador Bacarisse, en una entrevista poco antes de fallecer: "Se creó igualmente una Academia de Danza Clásica, pero los acontecimientos políticos fueron precipitándose" (Casares Rodicio, 96). De esta manera, se frustraban las primeras estructuras de una compañía nacional de ballet que siguieron reivindicando muchos intelectuales, aunque fueron desoídas por las políticas conservadoras de la CEDA en el bienio negro (Murga Castro, 2016a 139-140).

Los Ballets Espagnols y la búsqueda de financiación pública (1934-1936)

La actividad de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos se fue diluyendo durante 1934 hasta la reorganización en febrero de 1935 que emprendió el nuevo ministro de Instrucción Pública, Joaquín Dualde, y que provocó la dimisión de los miembros de la Junta tres meses después (Murga Castro, 2016a 139). Aun así, visto el fracaso de las temporadas de 1932 y 1933, se decidió reenfocar el proyecto a partir de subvenciones a las empresas escénicas, ya que era imposible lograr una mayor financiación con la que afrontar el ambicioso proyecto inicial del Teatro Lírico Nacional.

Por ello, el 9 de febrero de 1934 en el Teatro Calderón se inauguró un festival de ópera rusa a cargo de la compañía del Teatro de la Ópera de París, que contaba con 85 artistas, cuerpo de baile y 62 profesores de orquesta. Esta iniciativa terminó de sentenciar a la Junta, cuyos detractores entendieron como un despropósito dadas las cifras de artistas parados en aquel momento. Las obras representadas, en su mayoría reprogramadas, fueron *El Príncipe Igor*, de Alexander Borodin; *Boris Godounoff*, de Modest Mussorgsky; *La novia del zar*, de Rimski Korsakoff; *Sadko*, de Rimski Korsakoff; y *El zar Saltán*, de Puchkin y Rimski Korsakoff, adaptación de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw. Como se puede observar, la gran apuesta musical-dancística española se iba desplazando en favor del éxito ruso o de piezas menores del teatro lírico. Había ido desapareciendo aquella "natural preferencia a la producción española" ("Las actividades…") a la que hacía mención el Presidente de la Junta, Óscar Esplá, en una entrevista del otoño de 1932.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

No obstante, una nueva esperanza se recobró la noche del 28 de abril de 1934 cuando a las 22.30 comenzaron en el Teatro Español los Festivales Extraordinarios de Música y Baile Españoles organizados por la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.[21] Por primera vez en España, Antonia Mercé la Argentina subía a las tablas del coliseo madrileño el ballet que tantos éxitos le había supuesto: *El amor brujo*, de Falla, con libreto de María Lejárraga (firmado bajo el nombre de su marido Gregorio Martínez Sierra) y escenografía de Gustavo Bacarisas. El personaje de Lucía lo interpretaba Pastora Imperio, quien había protagonizado la gitanería de 1915. Como Carmelo actuaba el bailaor Vicente Escudero y como Espectro, un joven Miguel de Molina. De esta manera, el vasto recorrido internacional del ballet español y de las innovaciones coreográficas de la Argentina desde los años veinte alcanzó un lugar en la escena nacional con financiación pública.

Por ahora, no contamos con datos precisos, pero, según una nota de prensa de *La Nación* (11 de mayo de 1934, p. 11), "no sabemos hasta dónde ha alcanzado la magnimidad [sic] de este organismo con 'la Argentina', aun cuando tenemos la certeza de que no ha llegado a la cuarta parte de lo que se dio a la compañía de ópera rusa que actuó en el Calderón". La nota adquiere un noto satírico con respecto a la Junta, e incluso con el íntimo colaborador de la bailarina, Cipriano de Rivas Cherif, "quien no encuentra de su gusto la genial versión de Antonia". Estos comentarios cargados de subjetividad nos hacen dudar de la veracidad de la afirmación, aunque resulta innegable que el dinero destinado a la compañía rusa hubiese sido considerablemente superior al de una breve temporada formada por el repertorio de los Ballets Espagnols de la Argentina o por el que estaba generando desde 1933 la Compañía de Bailes Españoles de la Argentinita. De hecho, sus proyectos se asemejaban a los del Teatro Lírico Nacional, por lo que "buscaban quizá que la CBE [Compañía de Bailes Españoles] fuera la compañía que desempeñase las funciones de ballet público, a la manera en que lo había pretendido la agrupación de Esparza" (Murga Castro, 2016a 143).

En cualquier caso, *El amor brujo* de 1934 recibió una subvención, que lo convierte en un primer proyecto de lo que podría haber sido el ballet nacional en el régimen republicano. Pero ya desde las actuaciones que bailó la Argentina en abril de 1933, donde hizo de manera consecutivo las escenas de "Danza del Terror", "El círculo mágico" y "Danza Ritual del Fuego",[22] despertaron las proclamas que desde el inicio de la República señalaban a Antonia Mercé como "creadora del 'ballet' español" (Bacarisse, 1933).

21. El programa puede consultarse en Molins, Patricia, y Romero, Pedro G. (eds.). *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018, p. 318. En él, se indica la organización y, por ende, patrocinio de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos.

22. V. la crítica "Antonia Mercé 'Argentina', en Calderón", *Ahora*, Madrid, 19 de abril de 1933, p. 24.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

De esta manera, la programación dentro del festival de la Junta de *El amor brujo* se entendió como "la pauta de lo que debían ser nuestras páginas flamencas" (Jaquotot 1934) en un camino hasta el momento frustrado de forjar un ballet español financiado por entidades públicas. El éxito del repertorio compuesto para los Ballets Espagnols se convertía en la fórmula perfecta para adaptar a España los imaginarios que había ido creando Antonia Mercé en sus creaciones, perfeccionadas con el tiempo. En estos términos se expresaba Adolfo Salazar, uno de los grandes defensores de un Teatro Lírico para España, al concluir que el modelo abierto por la magna obra falliana debía tener continuidad con "otras de género análogo que ya han tenido realización escénica en París, y precisamente con Antonia Mercé como animadora" (Salazar, 1934). Para estos críticos, surgía la necesidad de que Antonia Mercé encabezara la institucionalización de la danza española y el proyecto de un Ballet Nacional, cuyos éxitos demostrados en París eran argumentos suficientes para emprender los múltiples planes de la bailarina que se detuvieron desde el verano de 1929.

Cabe, por ello, destacar el "Proyecto de organización del Teatro Clásico Español" que elaboró Emilio Cotarelo y Mori en 1935. Se trató de un encargo del Ayuntamiento de Madrid para la reestructuración de este coliseo a razón de la finalización del contrato de la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, con asesoramiento del citado Rivas Cherif, que ostentaron desde 1932. Cotarelo y Mori, quizá consciente del éxito de la Argentina y la tradición dancística asociada a este teatro sito en la plaza de Santa Ana, incorporó a las secciones de Teatro Declamado y Teatro Lírico la de Baile Nacional, con lo que se hacía eco de las demandas de muchos intelectuales que veían en el Teatro Español el espacio idóneo para la configuración de una institución estatal dedicada a las artes escénicas (Huertas Vázquez, 409).

En esta línea continuaron algunas ideas, nuevamente malogradas, como la del dramaturgo Max Aub, quien firmó el 12 de mayo de 1936 un Proyecto de Estructura para un Teatro Nacional y Escuela Nacional de Baile, destinado al Presidente de la República Manuel Azaña. Sin duda, el cambio de gobierno en febrero de 1936 favoreció la reactivación de algunas políticas culturales, con la consiguiente recepción de propuestas que valoró el gabinete gubernamental del Frente Popular. Aub abordaba, así, "la insostenible situación de nuestro teatro y de la pésima atención que reciben los clásicos, para cuyo remedio solo atisba el apoyo decidido del Estado" (Aguilera Sastre, 29). Entre las propuestas, destacan la fundación de la Escuela Nacional de Baile y una compañía dependiente que acometiera la misión tantas veces frustradas de un ballet español. Para la dirección de la compañía proponía a Antonia Mercé, la Argentina, y a Encarnación López, la Argentinita (Murga Castro, 2016a 144), lo que reafirmaba la aportación esencial y fundacional de ambas directoras, coreógrafas y bailarinas para con un Ballet Nacional.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La Argentina, quien probablemente tuvo noticias de todas estas reivindicaciones e intenciones, también reconocía en su modelo de compañía y en sus hallazgos balletísticos una fórmula pionera. Por esa razón, con la definitiva consagración de su figura el 19 de junio de 1936 al representar *El amor brujo* en el Théâtre National de l'Opéra de París, decidió solicitar el amparo estatal para aumentar la calidad e influencia del proyecto artístico. Así pues, su mánager Arnold Meckel dirigió su propuesta al Presidente del Patronato Nacional del Turismo, Carlos Esplá, una detallada carta en que, precisamente, se arguyen todos los elementos que se han analizado en este artículo: "una constante lucha contra la española", "el inculcar la auténtica España a todos los públicos más escogidos" o "la minucia artística con que son montados"; argumentos todos ellos que evidenciaban "que nuestras *tournées* por el mundo entero significan una propaganda nacional" (Murga *et al*., 323).

Conclusiones

Tras este sucinto análisis, se puede confirmar que el estudio pormenorizado de los libretos y de la colaboración literaria ofrece nuevas conclusiones para los Estudios de Danza, lo que supondría revalorizar estos documentos desatendidos y establecer posibles vínculos con metodologías y métodos de interpretación provenientes de la teatrología para entender las dramaturgias para danza. De esta manera, a través de los libretos y notas dramatúrgicas, se han señalado las principales características del ballet español de la Edad de Plata y sus preferencias espaciotemporales y de acciones dramáticas, como una manera de sistematizar la idea de *lo español* que exportaba la Argentina fuera de España con sus Ballets Espagnols. Sin entender esta proyección y utilización de los imaginarios españoles no se podría ahondar en la institucionalización de la Argentina y su repertorio, pues se concibieron como una novedosa aportación orientada a la creación de un ballet español y se recibieron como una mirada *auténtica* de España. Por esa razón, la Argentina acabaría siendo metaforizada como embajadora de la cultura española en el extranjero, donde alcanzó un gran éxito y reconocimiento.

Asimismo, cabe destacar la importancia de la evolución del repertorio creado para Antonia Mercé visto a la luz de su trayectoria personal que parecen dirigirse en los años treinta a la institucionalización, sobre todo a partir de 1931. De esta manera, la II República Española condecora a la bailarina a la par que la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos intenta consagrar en sus proyectos buena parte de su repertorio, representado e inédito. No obstante, las vicisitudes políticas y económicas impidieron un apoyo semejante al recibido por Antonia Mercé en Francia. Tan solo *El amor brujo* de 1934 en el Teatro Español esbozó la idea de un ballet nacional dentro de las demandas de una parte de la intelectualidad española, que abogaba por la dignificación y oficialización de la danza española. En todos estos proyectos, la Argentina supuso un modelo pionero

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

para la creación de una estructura estatal consagrada al ballet español, a pesar de que en su breve vida los Ballets Espagnols apenas recibieran financiación pública. Aún así, la intención de la bailarina por recuperarlos en 1936 da buena cuenta de cómo los Ballets Espagnols habían cimentado un esquema de compañía de danza que exportaba la visión de España, y que podrían servir como reclamo turístico y de promoción del régimen republicano que había condecorado a la bailarina cinco años antes.

En definitiva, Antonia Mercé no solo había logrado configurarse como una bailarina influyente y exportadora del baile español por la geografía mundial, sino que se había convertido en un posible vehículo de atracción turística y de difusión de los ideales republicanos. Es más, con la solicitud oficial al Patronato de Turismo a tan solo catorce días de su repentina muerte y del comienzo del conflicto fratricida que acabaría con la Segunda República Española, Antonia Mercé, la Argentina, se había erigido como "una invitación a viajar por España" a través de la danza.

Bibliografía citada

Aguilera Sastre, Juan. "Antecedentes republicanos de los Teatros Nacionales." *Historia de los Teatros Nacionales 1939-1962*, Centro de Documentación Teatral-INAEM, Madrid, 1993, vol. 1, pp. 1-39.

Aguilera Sastre, Juan, y Manuel Aznar Soler. *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*. Publicaciones de la Asociación de Dirección de Escena de España, Madrid, 1999.

Álvarez Cañibano, Antonio. "La danza en España durante la Edad de Plata (1915-1939). Hacia un ballet nacionalista." *El Amor brujo, metáfora de la modernidad. Estudios en torno a Manuel de Falla y la música española del siglo* XX, Centro de Documentación de Música y Danza-INAEM y Fundación Archivo Manuel de Falla, Madrid, 2017, pp. 725-767.

"Antonia Mercé triunfa en América." *Luz*, 19 Septiembre 1933, p. 5.

Arcas Espejo, Ana María. *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del* Amor brujo *al* Retablo de Maese Pedro. Tesis de doctorado. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017. idus.us.es/handle/11441/64369

Bacarisse, Salvador. "La labor pasada y futura de la República." *Luz*, Madrid, 29 de diciembre de 1932 p. 8.

---. "«La Argentina», en el Calderón." *Luz*, Madrid, 21 Abril 1933, p. 13.

Casares Rodicio, Emilio. "Entrevista con Salvador Bacarisse." *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca 1915-1939*, INAEM, Madrid, 1986, 94-102.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Coello Hernández, Alejandro. "Antonia Mercé, la Argentina, y Cipriano de Rivas Cherif en *El fandango de candil* (1927): gestación y análisis dramatúrgico." *La investigación en danza. Madrid online 2020*, Mahali, Valencia 2020, pp. 73-76.

Díez Canedo, Enrique. "El Teatro Lírico Nacional." *Crónica*, Madrid, 5 Junio 1932, p. 4.

Donato, Magda. "Hablando con Antonia Mercé, la Argentina." *Estampa*, Madrid, 22 Mayo 1928, p. 21.

"El sábado se inaugurará la temporada en el Calderón." *La Época*, Madrid, 20 Octubre 1932, p. 1.

"El Teatro Lírico Nacional. Una visita a las bailarinas que iban a formar su cuerpo de baile." *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 Agosto 1933, p. 5.

Estévez-Ortega, Enrique. "Hacia el ballet español." *La Esfera*, 1º Marzo 1928, p. 19.

Forns, José. "El porvenir de la música española." *Heraldo de Madrid*, Madrid, 2 Julio 1931, p. 5.

---. "Estreno de *El talismán* en el Teatro Lírico Nacional y consideraciones preliminares sobre los frutos de esta campaña artística." *Heraldo de Madrid*, Madrid, 7 Diciembre 1932, p. 6

Gallego Gallego, Antonio. *Manuel de Falla y El amor brujo.* Alianza, Madrid, 1990.

González, Ángel. "La noche española." *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, pp. 27-47.

González Peña, Mª Luz, y Juan Aguilera Sastre. *Epistolario. Manuel de Falla-María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra (1913-1943)*. Universidad de Granada y Archivo Manuel de Falla, Granada, 2020.

Herce. "*La Dolores*. En el Calderón se inaugura brillantemente la temporada de Teatro Lírico Nacional." *Luz*, Madrid, 1º Junio 1932, p. 11

Huertas Vázquez, Eduardo. "Proyectos oficiales de reforma teatral de la II República." *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia 1918-1939*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 401-414.

J. del B. "Teatro Lírico Nacional. *Las golondrinas*, de Usandizaga." *La Voz*, Madrid, 31 Octubre 1932, p. 5.

Jaquotot, C. "*El amor brujo* en el Español." *La Nación*, Madrid, 30 Abril 1934, p. 11.

"Las actividades de la Junta nacional de la Música y Teatros líricos." *La Libertad*, Madrid, 18 Octubre 1932, p. 3.

Mainer, José Carlos. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Cátedra, Madrid 1983.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Mercé Luque, Antonia. *Respuestas a una entrevista mecanografiada. Museu de les Arts Escèniques*, Institut del Teatre, Barcelona, ref. 12916, s/f.

Murga Castro, Idoia. "La danza y el estereotipo español en el exilio republicano: redes e intercambios." *Exils et mémoires de l'exil dans le monde ibérique (XII-XXIe siècles)*, Peter Lang, Bruselas, 2014, pp. 217-228. hal.archives-ouvertes.fr/hal-02141448v2/document

---. "Hacia un ballet nacional. La política dancística de la Segunda República." *Política cultural de la Segunda República Española*, Pablo Iglesias, Madrid, 2016a, pp. 125-147.

---. "La esencia estética de lo nacional: española, folklore y flamenco." *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016b, pp. 109-123.

---. "La danza en el imaginario de *lo español*: estereotipo, representación e institucionalización." *Imaginario en conflicto:* lo español *en los siglos* XIX *y* XX. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2017a, pp. 447-464.

---. *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2017b.

Murga Castro, directora. *Antonia Mercé la Argentina. Epistolario (1915-1936)*. Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 2020. digital.csic.es/handle/10261/229008

Olmedilla, Juan G. "Madame Argentina, Chevalier de la Legión d'Honneur, y gloria del baile español." *Crónica*, Madrid, 5 Abril 1931, pp. 9-10.

Pérez, Roberto. "Mauricio Bacarisse y el teatro." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992.

Rivas Cherif, Cipriano de. "Embajadora extraordinaria." *El Sol*, Madrid, 2 Diciembre 1932, p.8.

Romano, Julio. "Con veinticinco cuerpos de muchacha, enjutos y flexibles, se forma un cuerpo de baile." *Luz*, Madrid, 8 Julio 1933, p. 8.

Salazar, Adolfo. "*El retablo de maese Pedro* y *El amor brujo*, en el teatro Español. Música y bailes españoles. Antonia Mercé y su compañía. Orquestas Sinfónicas y Filarmónica." *El Sol*, Madrid, 2 Mayo 1934, p. 4.

"Se concede el lazo de Isabel la Católica a Antonia Mercé «La Argentina»." *El Sol*, Madrid, 4 Diciembre 1931, p. 1.

Tamayo, Victorino. "Las temporadas del Español y del Teatro Lírico Nacional." *La Voz*, Madrid, 6 Octubre 1932, p.3.

Valverde, Salvador. "La musa del baile español, la incomparable Antonia Mercé, la Argentina, pasa dos días en Madrid… y nos dice." *Crónica*, Madrid, 25 Mayo 1930, p. 9.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Compañias y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)

Marina Sikora
(Universidad de Buenos Aires, Argentina)[1]

Resumen: En el presente trabajo nos proponemos ver cómo a partir de la década del treinta en Argentina las intervenciones estatales en el aspecto cultural influyeron en el desarrollo de las formas populares de nuestro teatro. Al hablar de las salas dedicadas al teatro popular, el paso del tiempo significó un descenso en la cantidad de estrenos, sobre todo en lo que se refiere al sainete, que fue siendo reemplazado o bien por la comedia asainetada o más aún por la comedia en tres actos. Las razones, pueden ser varias pero creemos que esto se debió en parte a la censura constante por parte de la crítica que, cuestionaba la "baja calidad estética" de estos estrenos y elogiaba calurosamente a los a actores y compañías que incursionaban en piezas de mayor extensión. Los actores, atentos a este reclamo, fueron, entonces, alternando cada vez con mayor frecuencia el género breve con otros de mayor legitimación. No sólo la crítica periodística inmediata dio el impulso, sino también las revistas dedicadas al teatro y las instituciones encargadas de otorgar premios. La desaparición de *La Escena* y *Bambalinas* revistas que habían circulado en décadas anteriores, dedicadas al teatro popular, significó la pérdida de un órgano legitimador importante, ya que las revistas que vinieron posteriormente veían al teatro popular como un espacio que debía sufrir grandes modificaciones para resultar "aceptable". Lo mismo ocurrió con los premios que paulatinamente dejaron de lado principalmente al sainete.

Palabras clave: Teatro, Comedia asainetada, Compañías, Revistas, Calidad estética.

Abstract: In the present work we propose to see how, from the 1930s in Argentina, state interventions in the cultural aspect influenced the development of popular forms of our theater. When speaking of the rooms dedicated to popular theater, the passage of time meant a decrease in the number of premieres, especially with regard to the sainete, which was being replaced either by the asainetada comedy or even more by the comedy in three acts. The reasons may be several but we believe that this was due in part to

1. Profesora en Letras, título otorgado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como adjunta en la Cátedra de Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras. Ha dictado varios seminarios de posgrado tanto en esta casa de estudios como en otras instituciones. Autora de numerosos artículos sobre temas teatrales en publicaciones nacionales e internacionales, actualmente dirige el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) y la Revista *Teatro XXI. Revista del GETEA* Tiene además a su cargo la Secretaría Académica del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y la Secretaría Académica de la Maestría en Estudios de Cine y Teatro Latinoamericano y Argentino en la misma Unidad Académica.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

the constant censorship by critics who questioned the "low aesthetic quality" of these premieres and warmly praised the actors and companies that ventured into larger pieces. extension. The actors, attentive to this claim, were, then, increasingly alternating the short genre with others of greater legitimacy. Not only the immediate journalistic criticism gave the impetus, but also the magazines dedicated to the theater and the institutions in charge of awarding prizes. The disappearance of *La Scene* and *Bambalinas* magazines that had circulated in previous decades, dedicated to popular theater, meant the loss of an important legitimizing organ, since the magazines that came later saw the popular theater as a space that had to undergo great modifications to be "acceptable". The same happened with the prizes that gradually put aside mainly the farce.

Keywords: Theater, Asainetada comedy, Companies, Magazines, Aesthetic quality.

Recibido: 19 de abril. *Aceptado*: 6 de junio.

Compañias y teatros. Instituciones y formaciones en Buenos Aires (1930-1949)

Durante el período que vamos a tratar (l930-1949), el concepto de teatro popular se fundía con el de "teatro de la calle Corrientes". Esta calle con sus teatros constituía el centro consagratorio del éxito de taquilla y funcionaba como polo de atracción del público de Buenos Aires. Leopoldo Marechal en su *Historia de la calle corrientes* dice:

> (1930) La noche está en la calle Corrientes [...] la calle los espera con sus teatros y cines abiertos, con sus cafés rutilantes, con el vértigo de sus luces y sonidos. Y sobre todo, más o menos aquella multitud se reparte en la forma que sigue; unos eligen el teatro nacional, otros más refinados y modernos acuden a espectáculos de revista que se dan en el Porteño o en el Maipo, muchos anclan directamente en los cafés de orquesta típica [...] los reposados burgueses con sus familias, asientan sus reales en los cinematógrafos de lujo. (Marechal, 1937 111)

Por otra parte, a partir de 1932, Edmundo Guibourg suscribió en el diario *Crítica* una columna titulada "Calle Corrientes" en la que escribía crónicas y comentarios sobre el teatro comercial, algunas de las cuales fueron recopiladas por Editorial Plus Ultra en 1978.

Este teatro popular al que se hace referencia al hablar del "teatro de la calle Corrientes" implicaba en ese momento la coexistencia de géneros como el sainete, el grotesco, la comedia asainetada y la comedia blanca. Si bien se trataba de poéticas diferentes, ya que la variabilidad entre uno y otro excedía las reglas obligatorias de cada uno (Jacobson, 1960 365-373), hubo una tendencia, de la crítica, a unificarlos, sin mucha exactitud, dentro del concepto de "género chico". La adaptación de los textos a los gustos de público, las limitaciones impuestas por empresarios y capocómicos, la

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

permanencia de ciertos procedimientos saineteros como la caricatura, el chiste verbal, lo sentimental y el uso del idiolecto, aunque con una funcionalidad que variaba y que no fue advertida, contribuyeron a ello. Para poder determinar las peculiaridades de este microsistema, entonces, debemos tener en cuenta cuántos y cuáles eran los teatros, compañías, instituciones y formaciones que lo constituían y cómo era su particular funcionamiento. En primer lugar, cabe decir que el trazado de nuevas avenidas, el auge del cine sonoro y los espectáculos deportivos, implicaron la demolición de varias salas teatrales, lo cual a pesar de todo no significó una disminución en cuanto a la circulación del tipo de espectáculos a los que nos referimos, si bien da la pauta de ciertos cambios que comenzaron a darse en esta década que implicaron a lo largo del tiempo, una modificación en la valoración del teatro popular. La preocupación por la disminución de salas se confirma en una nota aparecida en el boletín de Argentores en el año 1937:

> La demolición de cuatro teatros afectados por la avenida de la República, pone de actualidad este viejo problema de nuestra cultura y del arte al cual pertenecemos, cuya crisis estamos empeñados en conjurar.Buenos Aires, la primera ciudad latina del orbe después de París tiene pocos teatro propiamente dichos(...) veintiún teatros para dos millones seiscientos mil habitantes es una cifra casi grotesca desde el punto de vista de la cultura artística porteña. Con decir que tiene más locales de box y campos de deportes y que los cinematógrafos superan ocho veces el número de teatros está dicho todo [...] La piqueta municipal otra vez manejada por el progreso, barrió de la ciudad tres teatros más: el de la Comedia, el Sarmiento y el Buenos Aires. (ARGENTORES, 1937 29)

La variabilidad de los géneros que se agrupaban dentro del concepto de "Teatro de la calle Corrientes" puede observarse en primer lugar si tenemos en cuenta los estrenos de las distintas salas dedicadas al circuito, hecho que también nos permite observar los cambios que se registraron con el paso del tiempo.En el período que se extiende desde 1925 hasta 1935 se produjo un aumento considerable de la cantidad de salas que presentaban espectáculos de revistas. En la temporada del año 1925 se hallaban en cartelera nueve salas representando sainetes y comedias (Apolo, Sarmiento, Olimpo, Avenida, teatro Nuevo, Boedo, Cabildo, Smart y Pueyrredón), cinco salas dedicadas a la revista (Bataclán, San Martín, Porteño, Ideal y Alberdi) y tres dedicadas a sainete y revista (Variedades, Bataclán, y Teatro Mayo). En el año treinta, las salas dedicadas a sainetes y comedias continuaban en la misma proporción que las de revista y recién a partir del treinta y cinco, comenzaron a disminuir los espectáculos revisteriles. Por otra parte, en el año treinta y tres surgió un nuevo tipo de espectáculo: los musicales de tango, en los mismos ámbitos. Por ejemplo, en 1934 se ofreció al público *Lo que canta el pueblo* que consistió en un cancionero popular teatralizado, interpretado por la Compañía Porteña de espectáculos Musicales, dirigida por Segundo Pomar. Esta compañía representó también un espectáculo que era un glosario de tangos y canciones del repertorio de Carlos Gardel.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En el año treinta y cinco se estrenó una comedia musical de ambiente porteño: *El rey del tango,* que consistía en canciones de Carlos Gardel y estaba a cargo de la compañía argentina de grandes espectáculos musicales.

Alrededor del cuarenta se produjo una notable disminución de la cantidad de obras en cartel y de la cantidad de salas en actividad. Si en julio del año 1940 veíamos doce sainetes y comedias y diez revistas, en el año 1949 se ofrecían seis sainetes y comedias y un espectáculo de revista.

Si bien muchos teatros de Buenos Aires alternaban en su repertorio tanto obras de carácter "culto"como comercial, hubo varios que podemos mencionar por la asiduidad de estrenos en este microsistema. Los teatros Casino, Maipo y Bataclán, parecieron siempre asociados a la revista. El Nacional, ubicado en Corrientes y Carlos Pellegrini, construído por Jerónimo Podestá y Santiago Fontanill, llamado "la catedral del género chico", estuvo a cargo del empresario Pascual Carcavallo entre 1906 y 1933. Allí se estrenó con resonante éxito *El conventillo de la Paloma* de Vacarezza. En el Apolo, en 1949 se anunciaba la reposición de los mayores sucesos del teatro breve. El teatro de la Comedia que en 1904 encontraba a Jerónimo Podestá dirigiendo su compañía, en 1930 contó con Olinda Bozán y en 1949, continuó su actividad con una obra llamada *Llegaron los descamisados* a cargo de la Compañía argentina de sainetes y comedias cuyo principal actor era Emilio Durante.

Otros teatros que conviene considerar son: Smart, Opera, Cómico, Odeón, Astral, variedades, Argentino, Buenos Aires, Onrubia.

La formación de los actores que se desempeñaban en este circuito, en general provenía del circo como es el caso de Pierina Dealesi, Olinda Bozán y Luis Sandrini, entre otros. Al principio, representaban papeles menores y trabajaban sin sueldo en calidad de aprendices (meritorios), aprendiendo el oficio bajo las órdenes del capocómico o el director escénico.

Del mismo modo en que los teatros alternaban en esta época, repertorios de distintos microsistemas, había compañías que abordaban tanto piezas de carácter "serio" como sainetes. La crítica de los diarios estimulaba a las primeras como una forma de legitimación para los actores y toleraba, no muy complaciente, los estrenos más populares del teatro breve, como los sainetes, las pochades y la sátiras políticas. Sin embargo, a los actores consagrados como representantes del teatro comercial, no les era fácil en un principio ser aceptados por el público como actores de formas de teatro más legitimadas. En este sentido, son significativas las palabras de Parravicini quien declaraba en 1928:

> tengo 51 años; a esta altura de mi vida, en que los artistas gozan de respeto unánime, a mi se me combate como cómico, se me ofende [...] la más cara aspiración de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> mi vida ha sido hacer teatro serio. Pero Parra en serio es inconcebible. Así no quieren verme. Se ríen hasta cuando me emociono. (*La Nación*)

La forma en que se desempeñaban las compañías teatrales que se agrupaban en torno al "teatro de la calle corrientes" tenía ciertos rasgos que tienen que ver con la gran cantidad de estrenos que se sucedían en estos años. Según Roberto Tálice, "los actores no descansaban nunca". En muchos casos, se ensayaba después de la función. Hacia mediados de la década del treinta o a principio de los años cuarenta, sobrevinieron los días de descanso y la abolición de la vermouth. Los actores trabajaban a sueldo y en algunos casos recibían porcentaje como fue el caso de Muiño y Alippi. Todos los gastos de la puesta en escena corrían por cuenta de la compañía que también le pagaba a su director. Los actores cobraban su salario aún cuando se ponía una obra en la que no participaban.

Para ejemplificar las características del funcionamiento de estas compañías teatrales, tomaremos los casos de algunas de las muchas que se sucedieron en esos años, para ver el modo en que alternaban distintos géneros, la versatilidad de sus integrantes, la adopción progresiva de formas de teatro que al avanzar la década del treinta se inclinaba por la comedia en tres actos, la movilidad de los actores que se asociaban a distintas agrupaciones.

El caso de la compañía Muiño-Alippi integrada en 1914 en el Teatro Nuevo y que luego se trasladó al teatro Buenos Aires (en 1916) es interesante porque muestra la adaptación de sus integrantes a los gustos del público y de la crítica a lo largo del tiempo y la heterogeneidad de los géneros que representaba tal como señalamos al hablar de las características particulares del circuito popular. Estos actores permanecieron en el Buenos Aires durante muchos años, intercalando una gira a España y realizando espectáculos de revista y sainete hasta que se separaron en 1926. Muiño permaneció en el teatro mencionado porque no deseaba continuar en la revista y optó por buscar el éxito con los sainetes de Vacarezza. En cuanto a Alippi, pasó al San Martín y se dedicó especialmente al espectáculo revisteril, haciendo también distintas temporadas como director y actor con diferentes cabezas de compañías: Ruggero, Pomar, Otal.

En 1932, los dos actores se volvieron a reunir en el teatro Buenos Aires y obtuvieron un gran éxito con *La casa grande* de Bugliot y De Rosa, donde debutó con gran repercusión, Luis Sandrini. que luego volvió a actuar en *Los tres berretines* de Malfatti y De Las Llanderas. Con esta resonancia, la compañía alternaba el género chico con la comedia popular en tres actos. A partir de 1934 alcanzaron gran suceso y pasaron al teatro Nacional. En ese año, estrenaron *Así es la vida* de Malfatti y de Las Llanderas, *Rigoberto* de A. Mook en 1935, *Lo que le pasó a Reynoso* de Alberto Vacarezza en 1936 y *Pan criollo* de César Tiempo en 1937.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Elías Alippi fue también un innovador especialmente en su concepción de la labor del director escénico, considerando que no sólo debía ser respetuoso del texto dramático sino también del talento de un actor para componer un personaje.

En cuanto a Muiño, según una conferencia publicada en *Cuadernos de cultura teatral*, era su intención salir del personaje estereotipado y darle humanidad, es decir componerlo psicológicamente, en forma intuitiva, sin un método determinado, sino partiendo de la observación de la realidad. Este tipo de interpretación que se alejaba de la machietta fue sin duda más acorde con las exigencias de la crítica, y con los gustos del público, que a partir de la década del treinta sancionó con su aprobación varios éxitos de la compañía Muiño- Alippi (*Cuadernos de cultura teatral*, 1936 9-25).

Luis Sandrini, que se consagró por su labor en *Los tres berretines* constituyó su propia compañía y fue junto con Pepe Arias el actor más popular de los años cuarenta. Sus grandes éxitos fueron comedias: *La mujer del otro* y *Juan globo* dirigidas por Edmundo Guibourg en 1944.

Otra compañía importante de este período fue la de Luis Arata que pasó por distintos teatros, y durante la temporada 1932/33 integró la compañía Arata- Simari- Franco, que funcionó en el teatro de la Comedia. Nuevamente encabezando sólo su compañía pasó al San Martín y luego al teatro París donde permanecería entre 1936 y 1941. A lo largo de su carrera presentó un repertorio variado en el que se incluían sainetes, comedias blancas, comedias asainetadas y también obras de Pirandello, como *El gorro de cascabeles* que representó el 1933. Ese mismo año, también puso en escena *Don Chicho* de Novión. En 1930, había estrenado *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa, lo que nos da una muestra de su versatilidad. En ocasión de la representación de *El gorro de cascabeles* el propio Pirandello asistió a ella y luego de la misma se dirigió al público para decir: "cuando un país tiene un intérprete de esta naturaleza, es un país rico en cultura. Cinco grandes actores representaron esta comedia (se refería al rol de Ciampa), de todos ellos, el mejor es éste" (Romeo A., 1969 268). Arata también representó *Los chicos crecen* de Darthés y Damel, en la que se destacaron Francisco Petrone y Arturo García Buhr. En 1932 volvió a interpretar a Pirandello con *El hombre, la bestia y la virtud* en traducción de Julio Escobar. La pieza fue ofrecida en el teatro Smart que obtuvo el primer premio otorgado por la Municipalidad a la valoración del esfuerzo realizado.

En años posteriores, apareció en la sala del teatro de la Comedia (1948) y con Mimí Montian en El Nacional (1949).

Poco a poco, el sainete fue desplazado de su repertorio en favor de la comedia en tres actos, nacional o extranjera, o del drama. A pesar de su búsqueda de legitimación, alternó obras de "jerarquía artística" con otras que respondían a la receta probada del éxito de taquilla.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En 1947, Arata dirigió en forma estable la Comedia Nacional y colaboró con él, Cunil Cabanellas. Gradualmente, el actor director, fue desplazándose desde la periferia al centro del campo teatral.

Otra compañía muy popular, la de César y Pepe Ratti, actuó en el Apolo durante varias temporadas: del 35 al 41. Pierina Dealesi, también permaneció en un mismo teatro del '39 al '41: el Liceo. Sin embargo, por lo general, en un mismo teatro se sucedían varias compañías.

Pascual Carcavallo, empresario de El Nacional, "la catedral del género chico", continuó siendo, ante el auge de la revista en la década del '20, el baluarte del sainete, y en la década del '30 también mantuvo su tradicional adhesión al género con el llamado Conjunto artístico de sainete y comedia. Con respecto al repertorio, estrenaron *Los hermanos Castiglioni* (1933) de Alberto Cuolantoni, *Haragán* (1933) de Carlos R. de Paoli, *Mi mujer me vuelve loco* (1933) de Octavio Sargueti.

La movilidad de los actores, a la que hacíamos referencia más arriba se advierte en el hecho de que muchos intérpretes de este período se asociaron en distintas compañías y cambiaron de teatros: Francisco Charmiello apareció unido a Olinda Bozán en 1932 en el Apolo, pero en 1935 formó la compañía Cicarelli- Dardés Charmiello, y en 1940 se unió a Leonor Rinaldi. Esta actriz formó su compañía en 1945, pero en 1947 figuró junto a Cicarelli. En 1939 surgió en cartelera la compañía Cicarelli- Muñoz- Anchart. En 1945 Cicarelli se unió a Pierina Dealesi, quien durante varios años había tenido su propia compañía. Otra que permanece algunas temporadas es Bozán- Bustos, desde 1937 hasta 1941. Florencio Parravicini se asoció a Olinda Bozán en 1933, luego con Gloria Guzmán en 1939 y en 1940 con Alicia Vignoli.

Fueron también destacables las uniones Arata- Simari- Franco-, Morganti- Camiña, Dardés- Bono- Pastore, Rivera - de Rosas y Los Ases. Cia. de primeras figuras que se formó en 1932 y en cuya organización intervino Enrique de Rosas y se hizo para actuar en el cine- teatro Brodway. El empresario de este teatro, Augusto Alvarez logró reunir a Olinda Bozán, Luisa Vehil, Pepita Muñoz, Lea Conti, Aída Sportelli, Florencio Parravicini, Pepe Arias, Lalo Bouhier y otros.

Por otra parte, muchos de estos actores hacían también revista como Olinda Bozán, Pepe Arias, Alicia Vignoli, Tito Lusiardo entre otros. Segundo Pomar que formó la importante agrupación Vittone- Pomar, se dedicó a partir de la década del veinte principalmente a la revista, hasta el año 1943.

En 1949, encontramos cabezas de compañía que ya estaban en actividad alrededor del año '30, como Luis Arata, Leonor Rinaldi, Francisco Charmiello y Juan Dardés.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Las compañías de las que venimos hablando convivían con otras que se dedicaban a la "comedia culta" como las de Camila Quiroga, Mecha Ortiz, Elena Lucena, la Cía. Argentina de Comedias Odeón, la de Lola Membrives y la de los Serrador. Estas últimas adquirieron importancia por los años cuarenta y se constituyeron en una competencia para las saineteras que se vieron obligadas a cambiar su denominación. Por ejemplo, en el año 1928 figuraba la gran Compañía Argentina de Comedias y Sainetes Luis Arata, que luego se denominaría Compañía Argentina de Alta Comedia Luis Arata. Esto ocurrió porque comenzaron a alternar el género breve con la comedia en tres actos. Este es un proceso que se inició, como ya dijimos, alrededor de 1935 y continuó a lo largo del período estudiado.

Ahora bien: cuál era la valoración que el microsistema recibía por parte de las instituciones y formaciones legitimantes que funcionaron en este período? Para determinarlo, tendremos que tener en cuenta las publicaciones dedicadas al circuito y el modo en que funcionaron los organismos encargados de otorgar premios a la actividad teatral.

Cabe preguntarse si dentro de la gran cantidad de revistas dedicadas al espectáculo que circulaban por entonces, había alguna dedicada al tipo de teatro al que nos estamos refiriendo. Teniendo en cuenta las publicaciones que editaban obras teatrales, se observa que de las que había en décadas anteriores, sólo permanecieron *Bambalinas* y *La Escena*. La primera había comenzado a circular alrededor de 1918 y dejó de ser publicada en 1934. Entre los propósitos enunciados en el primer número de la revista, se consignaba el de difundir el teatro nacional en el interior, poniendo en manos del espectador de provincias el libreto "a veces mutilado por compañías irrespetuosas" (a.1 Nº 1 marzo 1918 1). También se proponían "decir lo que no se dice en la crónica inmediata" y sobre todo, "dar a la interpretación un espacio más reflexivo y analítico" (a. 1 Nº 1, marzo, 1918 1). Estas metas sólo se cumplieron en los primeros números ya que a partir del número 31, sólo aparecieron unas pocas páginas para tal fin bajo el título de "Apuntes para la historia" y la sección se extinguió casi por completo a partir del número 66 (julio de 1919). A partir de los años treinta, la sección crítica se constituyó principalmente con extractos de comentarios periodísticos (Pauliello de Chocholous, 1987 IX-XIII).

La Escena cuya publicación se extendió desde abril de 1918 hasta octubre de 1933, también contaba en sus propósitos con la difusión del teatro nacional. A partir de la década del treinta, también se incluyeron comentarios periodísticos con función propagandística en los que se tomaba la actitud aprobatoria del público como principal instancia de legitimación.

Las dos revistas de las que hemos hablado serían reemplazadas por *Nuestro teatro* (Círculo Argentino de Autores) en primera instancia, y luego por *Talía*. Por el tipo

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de obras que en ellas se publicaban puede afirmarse que también estaban integradas al circuito popular. Entre 1934 y 1938, hubo una superposición entre estas dos revistas y *Argentores* y *Proscenio*, pero éstas últimas incursionaron también en otras formas de teatro ya que expresaban la intención de presentar textos de "jerarquía artística".

Una revista ambiciosa como *Comoedia* desapareció en 1932. Esta revista se encontraba entre los detractores del teatro popular. Sus apreciaciones críticas pasaron a *Máscaras* que correspondía al teatro "culto" y que captó el público que anteriormente leía *Comoedia. El apuntador* aparecida en 1930 y fuera de circulación en 1931, desplazó la publicación de obras también hacia las de carácter "culto" y fue la única de esta época con abundantes comentarios sobre la actividad teatral. En sus valoraciones, cuestionaba los repertorios saineteros de las compañías más prestigiosas y señalaba la divergencia entre calidad artística y gustos masivos. En varias notas se adjudicaba el éxito de los autores populares a la ignorancia del público. Dos revistas que pueden interesarnos son *Pantalla* (1936) y *Luminarias* que comenzó a editarse en 1943 y contenía carteleras de teatro y notas críticas sobre distintos espectáculos. Fue una revista propagandística del teatro popular.

El cambio de composición del público consumidor de este tipo de publicaciones y la alteración de su horizonte de expectativa con respecto a la década del veinte, se hace evidente porque salvo la excepciones apuntadas, las revistas especializadas coincidían , en general, con la crítica periodística en cuestionar al microsistema popular, por lo que no puede decirse que fueran sus agentes legitimadores.

Por último, el lugar que obtuvieron los estrenos propios del "teatro de la calle Corrientes" en los concursos de la época, nos aportan también algunos datos significativos.

En este período se otorgaron tres tipos de premios: los nacionales, a cargo de la Comisión Nacional de Cultura, los municipales, que estaban en manos de la Municipalidad de Buenos Aires y el premio Argentores. La Municipalidad de Buenos Aires instituyó como una forma de estímulo a la producción teatral, tres premios en 1930: a) al mejor drama, b) a la mejor comedia en dos o tres actos y c) al mejor sainete. En 1938, la ordenanza se modificó para agregar una nueva categoría: d) a la mejor pieza en un acto exceptuando el sainete. Este último sólo se otorgó en 1939 a la pieza *Pantalones largos* de Ivo Pelay. Hay que destacar que en todo este período, las categorías c y d fueron, casi siempre, declaradas desiertas. A partir de 1938 se creó un premio a intérpretes teatrales que se otorgó hasta 1945 y cuyas categorías incluían mejor actriz y mejor actor dramáticos, así como mejor actriz y mejor actor cómicos.

En cuanto a los premios nacionales, la Comisión Nacional de Cultura pidió fondos al parlamento para la institución de becas y premios en 1935. Se instituyeron tres premios a las obras teatrales comprendidas en las categorías drama y comedia. Las obras debían

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ser representadas por compañías nacionales en los teatros de la Capital Federal, durante la temporada oficial. Cabe observar que se excluyó directamente a la categoría sainete. Además se confirma lo que decíamos al afirmar que los productores populares se iban inclinando hacia formas teatrales más legitimadas, ya que el propio Vacarezza obtuvo en 1938 el primer premio de la categoría drama por *San Antonio de los Cobres.*

Argentores, por su parte, en 1945 inició un certamen de obras teatrales que finalizó en 1946. De trecientas catorce obras presentadas, fueron premiadas veinte, pero muy pocas pertenecieron al microsistema popular y ninguna a la categoría sainete.

Con esto, podemos ver que el género chico obtenía cada vez menor consideración, no así sus intérpretes que alcanzaron premios en las categorías mejor actriz y mejor actor cómicos otorgados por la municipalidad.

De todo lo dicho, podemos extraer algunas conclusiones que nos den una idea más clara de la evolución que sufrió durante el período, el teatro perteneciente a este circuito. Según hemos podido observar, al hablar de las salas dedicadas al teatro popular, el paso del tiempo significó un descenso en la cantidad de estrenos, sobre todo en lo que se refiere al sainete, que fue siendo reemplazado o bien por la comedia asainetada o más aún por la comedia en tres actos. Las razones, pueden ser varias pero creemos que esto se debió en parte a la censura constante por parte de la crítica que , como vimos, cuestionaba la "baja calidad estética" de estos estrenos y elogiaba calurosamente a los a actores y compañías que incursionaban en piezas de mayor extensión, que redujeran los rasgos saineteros como el uso del idiolecto, el chiste verbal y la caricatura y que semánticamente establecieran una defensa los valores de la clase media, como son la familia y la vida doméstica. Los actores, atentos a este reclamo, fueron, entonces, alternando cada vez con mayor frecuencia el género breve con otros de mayor legitimación. No sólo la crítica periodística inmediata dio el impulso, sino también las revistas dedicadas al teatro y las instituciones encargadas de otorgar premios. Ya hemos advertido que la desaparición de *La Escena* y *Bambalinas* significó la pérdida de un órgano legitimador importante, ya que las revistas que vinieron posteriormente veían al teatro popular como un espacio que debía sufrir grandes modificaciones para resultar "aceptable". Lo mismo ocurrió con los premios que paulatinamente dejaron de lado principalmente al sainete. Tal vez, otro factor importante haya sido que las formas más masivas de diversión hayan sido absorbidas por otro tipo de espectáculos como fueron el fútbol, el box y el cine, hecho al que hace referencia la nota de Argentores citada más arriba al hablar de la demolición de salas teatrales.Pero entre todas estas razones posibles, no debemos olvidar el cambio ocurrido en la composición del público, que ya no era el de los inmigrantes que se veían reflejados en el "patio feliz" del conventillo, y que convertido en una clase media en ascenso, necesitaba un teatro que mostrara una imagen idealizada de su mundo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En síntesis, cabe decir que el microsistema premoderno tenía todavía vigencia al llegar a la década del cincuenta, pero sufrió importantes modificaciones. Disminuyeron cuantitativamente el número de salas y estrenos y muchos de los teatros en los que se daban piezas del género chico comenzaron a incluir en su repertorio obras del teatro "serio". Lo mismo ocurrió con actores cabezas de compañía que intentaron acercarse al drama, a las obras extranjeras y a las comedias en tres actos para lograr su legitimación, consiguiéndolo en muchos casos.

Bibliografía citada

AA.VV. *Quien fue quién en el teatro nacional*. Secretaría de estado de Cultura de la Nación, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1969.

Ardiles Gray, Julio. *Historias de artistas contadas por ellos mismos*. Belgrano, Buenos Aires, 1981.

Calatayud, Osvaldo. "Elías Alippi, una permanente inquietud." *Espacio de Crítica e Investigación teatral*, Año 4, Nº 8, octubre 1990.

Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Carro de Tepsis, Buenos Aires, 1951.

Inzillo, Carlos. *Queridos Filipipones*. Corregidor, Buenos Aires, 1989.

Llanez, Ricardo. "Teatros de Buenos Aires." *Cuadernos de Buenos Aires*, Nº 28, M.C.B.A, 1968.
---. "Recuerdos de Buenos Aires." *Cuadernos de Buenos Aires*, Nº 21, M.C.B.A, 1959.

Marechal, Leopoldo. *Historia de la calle Corrientes,* M.C.B.A, 1937.

Mazziotti, Nora. "El auge de las revistas teatrales argentinas 1910-1934." *Cuadernos hispanoamericanos,* Nº 425, Madrid, noviembre 1983.

Moncalvillo, Mona. "El último bohemio." *Conversaciones con Edmundo Guibourg*. Celtia, Buenos Aires, 1983.

Muiño, Enrique. "El compadrito y el gaucho." *Cuadernos de cultura teatral*, INET, Nº 4, Buenos Aires, 1936.

Podestá, Blanca. *Historia del Teatro Smart. 30 años de una empresa argentina al servicio de la cultura, 1924-1954*. Kraft, Buenos Aires, 1955.

Podestá, María Esther. *Desde ya y sin interrupciones*. Corregidor, Buenos Aires, 1985.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Ortiz, Mecha. *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*. Moreno, Buenos Aires, 1982.

Viale Paz, Julio César. *Cuentan su vida los teatros porteños*. Tres Tiempos, Buenos Aires, 1983.

Zayas de Lima, Perla. *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Galerna, Buenos Aires, 1990.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Sobre "lo independiente" y "lo estatal" en las artes escénicas platenses (2011-2021). Demanda, tensión y participación

Mariana del Mármol & Juliana Díaz
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)[1]

Resumen: El objetivo de este artículo es describir y analizar las representaciones y miradas recíprocas entre los/as trabajadores/as de la actuación en teatro independiente de la ciudad de La Plata y las instituciones del Estado. Para abordar este objetivo, hemos analizado desde una perspectiva cualitativa, los orígenes del teatro independiente en Argentina, las representaciones sociales que actores y actrices independientes construyen acerca de su vínculo con el Estado y las visiones y políticas culturales que el Estado aplica sobre el sector, observando las continuidades y desplazamientos en estas relaciones a partir de la situación de emergencia que generó la pandemia del COVID 19. Encontramos que la relación entre los/as teatristas independientes y las entidades estatales se ve atravesada por distintas representaciones que los sujetos construyen sobre su actividad comprendida como trabajo y la carencia de políticas culturales que se adecúen a la realidad laboral de este sector, lo cual genera complejos vínculos de tensión, demanda y participación.

Palabras claves: Teatro independiente, Estado, Trabajo artístico, COVID-19, La Plata.

Abstract: The objective of this article is to describe and analyze the representations and reciprocal views between the workers of the independent theater performance of the city of La Plata and the State institutions. To address this objective, we have analyzed from a qualitative perspective, the origins of independent theater in Argentina, the social rep-

1. Mariana del Mármol: Doctora en Antropología por la Universidad de Buenos Aires y Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata. Fue becaria doctoral de la Universidad Nacional de La Plata y del CONICET, post-doctoral del CONICET y actualmente forma parte del Programa de Retención de Doctores de la UNLP. Ha indagado los procesos de formación, trabajo y autogestión en el circuito teatral independiente platense. En los últimos años se enfocó en la descripción de las condiciones laborales de lxs artistas del ese mismo circuito. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET) desde su creación en el año 2008 y el equipo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Arte (Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA) desde 2020. Es docente en ámbitos universitarios y terciarios desde 2008. Actualmente se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra Etnografía I (Facultad de Ciencias Naturales y Museo) y como profesora de Metodología de la Investigación en Artes en el Profesorado en Danzas Folklóricas de la EDTA de La Plata (DGCyE, Buenos Aires). Ha coordinado libros y publicado capítulos en compilaciones y artículos en revistas científicas. Ha participado como organizadora, coordinadora, comentarista y expositora en eventos nacionales e internacionales.

Juliana Díaz: Licenciada y Profesora en Sociología (Universidad Nacional de La Plata). Doctoranda en Ciencias Sociales (Universidad Nacional de La Plata). Becaria doctoral en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Laboratorio de Estudios en Sociología y Economía del Trabajo (LESET) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS, CONICET-UNLP). La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

resentations that independent actors and actresses build about their link with the State, and the cultural visions and policies that the State applies to the sector, observing the continuities and displacements in these relationships from the emergency situation that generated the COVID 19 pandemic. We find that the relationship between independent theater performers and state entities is crossed by different representations that subjects build on their activity understood as work and the lack of cultural policies that are adapted to the labor reality of this sector, which generates complex links of tension, demand and participation.

Keywords: Independent theater, State, Artistic work, COVID-19, La Plata.

Recibido: 20 de abril. *Aceptado*: 8 de junio.

Introducción

La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, es una ciudad con una importante actividad artística y cultural, gran parte de la cual se produce en un sector que suele autodenominarse "independiente" o "autogestivo"[2] e históricamente se ha definido como alternativa a la producción artística oficial y comercial. Sin embargo, "lo independiente" siempre ha mantenido vínculos de participación y demanda respecto de las instituciones estatales ligadas al arte y la cultura.

Estos vínculos han llevado tanto a investigadores/as como a artistas de diversos contextos a problematizar la validez de la categoría "independiente" para el caso del teatro y de la producción artística en general, un cuestionamiento que también resuena en nuestra ciudad. Sin embargo, en una localidad en la que escasea una producción teatral impulsada directamente por el Estado y no existe un circuito comercial que albergue producciones locales, calificativos como "independiente" y "autogestivo" siguen resonando con fuerza y juegan un importante rol en las identificaciones de los/as artistas locales (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). También estos calificativos han quedado plasmados en la conformación de organismos estatales con legislaciones que definen la actividad y regulan los modos de vinculación posibles respecto del Estado como es el caso del Consejo Provincial de Teatro Independiente y la ley en la que se enmarca su creación.

En este artículo buscamos describir y analizar las representaciones y miradas recíprocas entre estos dos sectores. Es decir, las representaciones de los/as actores y actrices

2. Si bien estos términos no son equivalentes, en el ámbito que es objeto de nuestro estudio ambos son utilizados para referir a un mismo modo de producción, que resulta mayoritario dentro de la ciudad. En el caso específico del teatro es frecuente que se utilice el término "independiente" mientras que para referir al ámbito de la producción artística y cultural local en el que el teatro se inserta y articula con otros sectores, suele utilizarse el término "autogestivo". Es por eso que en este trabajo utilizaremos ambas denominaciones de modo análogo, siguiendo los usos "nativos" que se hacen de las mismas.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

platenses que se identifican con el apelativo "independiente" respecto del Estado y las representaciones sobre el teatro (o la producción cultural) independiente presentes en las legislaciones y políticas culturales que refieren a este tipo de producción artístico-cultural. Nos interesa especialmente indagar las tensiones que surgen entre estas representaciones y la creciente preocupación de los/as artistas de dicho sector para que su tarea sea considerada como un trabajo.

Comprendemos a las representaciones sociales como construcciones simbólicas individuales y/o colectivas que permiten a los sujetos reflexionar sobre su propia situación y la de los demás y orientar el sentido de su acción (Vasilachis de Gialdino, 2000). Como señala Longo, dentro del conjunto de representaciones que intervienen en la construcción de identificaciones sociales, cobran especial relevancia aquellas que se vinculan al mundo del trabajo y permiten a los/as sujetos representarse a sí mismos/as como trabajadores/as y en particular, como trabajadores/as de un sector específico. Este tipo de representaciones son "objeto de luchas tanto colectivas entre grupos sociales, como individuales entre atribuciones y apropiaciones de clasificaciones por parte del sujeto" (Longo, 2004 5).

En este sentido, creemos que indagar las representaciones recíprocas entre el sector "independiente" y el Estado y las tensiones que emergen entre estas representaciones y las luchas de los/as artistas de este sector para lograr mejores condiciones laborales resultan centrales para comprender algunas de las dificultades y limitaciones de estas luchas.

Para abordar este objetivo, comenzaremos con una breve referencia histórica al surgimiento del teatro independiente en nuestro país y en el contexto local. Seguido a eso describiremos cuáles son las principales entidades y organismos estatales específicamente ligados al arte y la cultura con los que interactúan los y las teatristas platenses y las representaciones de estos/as teatristas sobre el rol del Estado en relación al arte y la cultura. A partir de esta primera mirada, observaremos que aunque la independencia respecto del Estado ha funcionado como un importante factor de demarcación desde los orígenes de este tipo de teatro hasta la actualidad, siempre existieron vinculaciones y demandas.

Dado que en los últimos años, la mayor parte de los reclamos de los/as teatristas platenses por habilitar mejores canales de vinculación y ampliar sus posibilidades de participación en espacios estatales ha venido de la mano de su preocupación por el carácter precario de su trabajo, en la segunda sección del artículo nos detendremos en los aportes de diferentes pensadores/as contemporáneos/as que definieron la precariedad y la incertidumbre como características definitorias del trabajo en el contexto del capitalismo en su fase actual y del trabajo artístico o creativo en particular. Observaremos que la va-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

loración de la autonomía y la desconfianza por el tipo de coerciones que podría imponer la regulación estatal han contribuido a conformar una tendencia autoprecarizante en los modos de trabajo de los/as artistas y que sin embargo, la preocupación de este colectivo por el carácter precario de su actividad no se dirige tanto hacia revisar sus modos de producción como hacia un Estado que no reconoce ni apoya el circuito productivo que representan.

Los siguientes apartados nos dedicaremos entonces a relevar las principales políticas culturales que alcanzan a los/as teatristas del circuito independiente platense y los marcos regulatorios que dan marco a las instituciones estatales (de nivel nacional, provincial y municipal) que promueven dichas políticas, así como los cambios y las continuidades en este tipo de apoyos que se dieron a partir de la crisis generada por la pandemia. Atenderemos especialmente a las representaciones sobre el trabajo artístico independiente en las que se basan estas políticas y regulaciones y el modo en que las mismas entran en contradicción con la demanda de los/as teatristas para que su tarea sea reconocida en términos laborales.

Finalmente, pondremos el foco en la escala municipal y en el pedido de declaración de Emergencia Cultural por parte de los/as artistas. Tanto el contenido de este pedido como las características de su proceso de elaboración y difusión, nos permiten pensar cómo las vinculaciones entre "lo independiente" y "lo estatal" evidencian los complejos entramados de articulación, disputa y negociación que se establecen entre el campo político y el campo cultural.

Metodología

Hemos realizado este trabajo desde una perspectiva cualitativa atendiendo a distintas técnicas de investigación. Para presentar el panorama histórico sobre los vínculos entre el teatro independiente y el Estado recurrimos a un análisis documental de fuentes secundarias a partir de bibliografía sobre las vinculaciones entre los/as teatristas y el Estado desde la historia del teatro, tanto a nivel local como en relación al caso porteño.

Para la descripción de las entidades y organismos estatales específicamente ligados al arte y la cultura con los que interactúan los/as teatristas platenses y las representaciones sociales que estos/as artistas construyen sobre el rol del Estado nos basaremos en el trabajo de campo iniciado por una de las autoras en el año 2011 (del Mármol, 2016) y por la otra en 2018 (Díaz, 2018). Como parte de estas aproximaciones al campo realizamos observaciones con distinto nivel de participación y entrevistas en profundidad de manera presencial hasta 2019 y por medio de plataformas virtuales durante 2020. También utilizamos los resultados de una encuesta no probabilística realizada por una de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

las autoras en el año 2015 en la que explícitamente se preguntó por la apreciación sobre el vínculo que el teatro independiente debería tener con el Estado. Se trató de un cuestionario distribuido individualmente mediante el envío por correo electrónico de un formulario de *Google* que permitía su autoadministración. Incluía preguntas semi-abiertas que brindaban opciones múltiples ofreciendo la posibilidad de agregar información adicional mediante una opción de respuesta abierta al final de la lista. Fue respondido por 60 personas (todos/as ellos/as participantes activos del campo teatral platense como actores, actrices, estudiantes, docentes, directores/as, gestores/as, investigadores/as, comunicadores/as, etc.) de entre 21 y 74 años de edad. Cabe destacar que como este cuestionario fue diseñado luego de un período de cuatro años de inmersión etnográfica en el campo, las opciones de respuestas ofrecidas fueron construidas en base a definiciones y apreciaciones enunciadas por los/as participantes del campo y relevadas en las instancias de observación participante y entrevistas.

Para identificar las representaciones sobre la producción teatral (y artística en general) independiente presentes en los organismos del Estado específicamente ligados al arte y la cultura nos hemos basado en el análisis de distintos documentos. Específicamente, indagando el texto de las leyes en las que se enmarca la creación de entidades como el Instituto Nacional del Teatro, el Fondo Nacional de las Artes y el Consejo Provincial de Teatro Independiente, sumada a otras como la Ley del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete, así como los textos de difusión de políticas culturales implementadas por el Estado.

Por último, para relevar las características específicas que adquiere el reclamo de los/as teatristas locales hacia el Estado municipal complementaremos los datos construidos a partir de las instancias de observación y entrevista con el análisis del documento de un proyecto de ordenanza municipal confeccionado en el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio y que buscó impulsar la declaración de la Emergencia Cultural en la ciudad.

Lo independiente y lo estatal en perspectiva histórica

Las particularidades del teatro independiente como modo de producción han sido indagadas por diversos/as autores/as de nuestro país (Marial, 1955; Ordaz, 1957; Bayardo, 1997; Pelletieri, 2006; Mauro, 2011; Dubatti, 2012; Perinelli, 2014; Fukelman, 2017), fundamentalmente a partir del caso porteño, tanto en perspectiva histórica como en clave actual, señalando la importancia de esta modalidad teatral en Argentina e incluso su expansión hacia otras regiones de latinoamérica (Dubatti, 2012). Estos/as investigadores/as caracterizan al teatro independiente haciendo énfasis ya sea en su

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

intención de oponerse al teatro comercial, como en la de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado.

Para la ciudad de La Plata, Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2010) sostienen que durante las primeras décadas luego de su fundación, el campo teatral local aún no se había consolidado y se mantenía dependiente de la actividad teatral porteña. Recién en el período abarcado entre los años 1900-1930 comienza a gestarse, según estos/as investigadores/as, una actividad local con espacios y características propias. Dentro de las instituciones que emergen en este período destaca la conformación del grupo teatral Renovación, originalmente conformado por estudiantes universitarios/as en cuyas sucesivas búsquedas (marcadas en un principio por la aspiración hacia un teatro de arte y posteriormente por la aparición de una preocupación por los objetivos sociales y políticos del teatro) pueden encontrarse algunas de las características que caracterizan el conjunto de lo que hoy se define como "teatro independiente" en nuestra ciudad.

Como mencionamos anteriormente, la independencia por parte del Estado parece haber funcionado como uno de los principales diacríticos identitarios de las agrupaciones que, a lo largo de todo nuestro país, se encuadraban dentro de esta categoría. Como describe Osvaldo Pelletieri se trataba de

> grupos que se autodenominaban independientes del Estado, de la Universidad, de todo. Contaban con ayudas de algunas formaciones políticas pero se caracterizaban por tener sus propias autoridades, su propia asamblea, su propio consejo directivo, su propio director; su propio administrador económico. Ellos hacían todas las tareas del teatro, desde limpiar un baño a montar Hamlet. En definitiva, se autoabastecían y eran fieles a la idea de que el teatro importante no se podía hacer bajo la protección del Estado, porque el Estado siempre pedía más y más, establecía un repertorio. (Entrevista a Osvaldo Pelletieri en Ciurans, 2004 88-89)

Se clamaba así, por una independencia que apuntaba, sobre todo al hecho de que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción, sin embargo, en la práctica esta autonomía no era total. Como han relevado Rubens Bayardo y Karina Mauro en sus análisis del caso porteño, el icónico Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta funcionó durante varios años en una sala estatal:

> en 1937 el Concejo Deliberante cedió a los insistentes reclamos de Barletta, concediéndole el uso del recientemente expropiado Teatro Nuevo, por el prolongado plazo de veinticinco años. Si bien el mismo no llegó a cumplirse [dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal, que se abrió en 1944], el otorgamiento de la sala por parte del Municipio no deja de ser significativo. (Mauro, 2018 209)

Este tipo de ambigüedades entre la desconfianza respecto de los condicionamientos que podrían imponer lo estatal y lo institucional y la demanda de apoyos y participa-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ción en este tipo de espacios pueden verse también en la dinámica del ámbito del teatro independiente platense en la última década.

Los/as teatristas independientes platenses establecen diversos tipos de vinculaciones con instituciones estatales tanto de gestión municipal, como provincial y nacional. Entre estas encontramos la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, de la que dependen las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y el Teatro Coliseo Podestá; las tres subsecretarías del Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica de las que dependen la Comedia de la Provincia y su Sala Armando Discépolo, el Teatro Argentino y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI); la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Fondo Nacional de las Artes (FNA). En relación a la enseñanza, la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires cuenta con una Dirección de Educación Artística de la que dependen cuatro escuelas de arte de nivel terciario (una de las cuales es la Escuela de Teatro a la que haremos referencia más adelante), dos Escuelas de Educación Estética para niños/as y el área de Educación Artística con incumbencia en todas las escuelas iniciales, primarias y secundarias de la provincia.

Los vínculos de los/as teatristas independientes platenses con estas instituciones son variados y complejos. Son pocos/as aquellos/as cuya vinculación laboral principal se da con el sector estatal y en estos casos, se trata de empleos ligados a la docencia, la labor técnica o la gestión ya que no existen en la ciudad elencos estables de actores o actrices. Por fuera de estos casos, los/as teatristas platenses suelen establecer, con estas instituciones, relaciones flexibles y esporádicas que consisten fundamentalmente en el acceso a contratos temporales, el pedido y eventual otorgamiento de subsidios (fundamentalmente los ofrecidos por el CPTI, el INT y el FNA) y la participación en concursos y festivales (organizados por la Comedia Municipal y la Comedia Provincial). En el caso de las salas oficiales, ninguna de ellas ofrece una programación permanente conformada por producciones locales. La oferta de estas salas incluye en muchos casos espectáculos producidos fuera de la ciudad. Cuando se presentan obras de origen local, puede tratarse de obras creadas con anterioridad en el circuito independiente (con lo cual solamente "se compran las funciones" pero no se paga ni el tiempo ni el trabajo de creación) o de producciones creadas en ese mismo espacio teatral a partir de una convocatoria eventual. En esos casos, se suelen ofrecer modos de trabajo por proyecto que pueden implicar contrataciones por períodos de tiempo acotados (generalmente unos dos meses) para la realización de nuevas producciones o incluso la puesta a disposición de espacios e infraestructura para el desarrollo de obras bajo el formato de residencias que no ofrecen ningún tipo de remuneración a los/as artistas participantes. Dado que estas salas dependen de diferentes entidades y que en cada una de ellas se proponen diferentes tipos

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de proyectos, los arreglos no siempre son idénticos por lo que las formas de pago, los tiempos y los montos varían ampliamente de un caso a otro.[3]

Uno de los modos habituales de demarcación de los/as teatristas independientes respecto del ámbito estatal es la crítica y la desconfianza acerca de los modos de producción y las estéticas que prevalecen en el mismo. Hay quienes sostienen que "lo institucional no le hace bien al teatro" ya que las instituciones oficiales "condicionan" y "limitan" la producción artística. En este sentido, valoran ciertos modos de relación más flexibles, vigentes en algunos espacios o proyectos gestados en salas del Estado con el objetivo específico de albergar y estimular búsquedas más experimentales (han sido ejemplos de esto la TAE y el TACEC del Teatro Argentino o los Laboratorios de Investigación y Producción Escénica del Teatro Municipal Coliseo Podestá). Casos en los que los apoyos institucionales buscan facilitar la producción pero adaptándose a las maneras de trabajo propuestas por los/as artistas en lugar de imponer modos tradicionales o estandarizados. No obstante, cabe aclarar dos cuestiones en relación a este tipo de espacios y proyectos: la primera, es que si bien la valoración a la que se hace referencia estuvo presente en los comentarios de algunos/as teatristas platenses que tuvieron la posibilidad de trabajar en dichos espacios experimentales del Teatro Argentino, la generalidad de la comunidad teatral platense manifiesta tener un acceso muy restringido o incluso nulo a la participación en los mismos. De hecho, la demanda por una mayor participación en las salas teatrales de dependencia estatal ha sido históricamente una de las mayores causas de reclamo de los/as teatristas del sector independiente hacia el Estado provincial y municipal. Otros aspectos a resaltar respecto de las experiencias de artistas del sector autogestivo en estos espacios o proyectos, son que el carácter flexible de los modos de relación a los que se hace referencia, al mismo tiempo que es valorado porque permite una modalidad de trabajo similar a la habitual en el ámbito independiente, es criticado por dar lugar a una precarización de las relaciones laborales que no coincide con lo esperable en el ámbito estatal. Un reclamo que comenzó a tomar más fuerza en los últimos años, cuando las discusiones sobre el carácter precario del trabajo artístico se agudizaron dentro del campo.

Otro ámbito en el que se generan transacciones entre lo independiente y lo estatal es la Escuela de Teatro de La Plata, única institución que otorga títulos oficiales de Profesor/a de Teatro y Técnico/a en Actuación en la ciudad. Si bien se trata de una institución estatal, tanto sus docentes como sus estudiantes suelen sentirse parte del "teatro independiente", participar del mismo y reivindicar sus modos de producción. De hecho, muchos/as estudiantes suelen afirmar que la Escuela los/as prepara para trabajar en el circuito independiente (Díaz, 2020).

3. En algunos casos, los pagos son realizados en efectivo y con anterioridad a la finalización de la obra, mientras que en otro, se paga por depósito bancario meses después de las funciones siendo habituales los casos en los que los retrasos en los pagos son tales que desatan largos reclamos por parte de los/as artistas.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Es frecuente que los/as estudiantes de la Escuela conformen grupos de investigación y creación en el ámbito independiente. La importancia de participar en este tipo de espacios forma parte del conjunto de valores que se transmiten de boca en boca dentro del campo. Así, estos/as estudiantes suelen hablar entre sí o con compañeros/as de otros ámbitos (por ejemplo, de talleres privados) acerca de la necesidad de transitar estos espacios. También es común que docentes de la Escuela alienten a sus alumnos/as para reunirse y formar grupos de entrenamiento y experimentación por fuera de esta institución, o que hablen públicamente acerca del valor de este tipo de experiencias. Esto ocurre porque muchos de los/as docentes de la Escuela de Teatro se reconocen a sí mismos/as como hacedores/as del teatro independiente y construyen identificaciones en relación a este sentido de pertenencia, de tal modo que explícitamente enseñan a sus alumnos/as prácticas y les transmiten valores que se encuentran en íntima relación con esta identificación.

De este modo, más allá del hecho de que gran parte de las identificaciones como independientes se construyan en función de su demarcación respecto de lo estatal, las relaciones entre estos ámbitos no son lineales, ya que entre ellos existen variados vínculos e intersecciones. En sintonía con este panorama, los resultados de un cuestionario realizado por una de las autoras en el año 2015 arrojaron que el 78% de los/as teatristas indagados/as consideran necesaria la existencia de algún tipo de relación de diálogo, apoyo y/o promoción del teatro independiente con el ámbito estatal. Sólo un entrevistado opinó que este tipo de teatro no debería tener ninguna relación con el Estado. El 21% restante manifiesta tener dudas al respecto y considera que si bien es necesario que el teatro independiente reciba cierto apoyo estatal tal vez no sea buena demasiada cercanía. Entre las respuestas introducidas por fuera de las opciones prediseñadas destacan las que indican que el Estado debe "intervenir sin coartar" y "garantizar el desarrollo de la actividad teatral independiente, fomentando su crecimiento y asegurando la independencia artística, ideológica y de formas de trabajo", posibilitando "que el acceso a este bien cultural sea posible para todos los ciudadanos".

De este modo, si bien "lo independiente" emerge como un modo de producción que tiene lugar por fuera del ámbito estatal, configurando gran parte de sus identificaciones en función de esta exterioridad, esto no implica que no se reconozca la necesidad de distintos tipos de vinculación del teatro independiente con el Estado. Por el contrario, el Estado es visto por la gran mayoría de los/as teatristas platenses como un actor fundamental a la hora de garantizar las condiciones para el crecimiento y desarrollo del teatro independiente, un rol que según la mayor parte de estos/as artistas es ocupado de manera deficiente y en torno a cuya necesidad se configuran diversos tipos de reclamos.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Muchas de estas demandas parten de comprender a los/as teatristas independientes como trabajadores/as de la cultura que tienen derecho a desarrollar su trabajo en mejores condiciones contractuales. Este modo de considerar el quehacer artístico, no ha sido homogéneo a lo largo de la historia, sino que ha venido tomando cuerpo en las últimas décadas. Así, aún cuando la valoración positiva de la "independencia", la "libertad creativa" y la posibilidad de producir en ausencia de recursos materiales o apoyos institucionales sigue pesando fuerte en las identificaciones de los/as teatristas platenses, el reconocimiento de los aspectos más negativos de la flexibilidad que caracteriza al trabajo artístico aumentó notablemente y nociones como "precariedad", "vulnerabilidad" e "incertidumbre" se volvieron cada vez más frecuentes a la hora de describir esta tarea.

Lo independiente y la precariedad

La precariedad y la incertidumbre han sido señaladas como características inherentes a los modos de trabajo impuestos por el capitalismo neoliberal y al trabajo artístico o creativo en particular. Robert Castel (2012) ubicó la crisis del petróleo del año 1973 como un momento bisagra en el pasaje de una sociedad industrial, basada en el modelo de producción fordista, hacia nuevas regulaciones y vínculos laborales que fomentan un aumento de las incertidumbres para los/as trabajadores/as. A partir de ese tránsito hacia la modernidad tardía y el capitalismo posindustrial, se imponen vínculos laborales más liberales, exentos de protecciones y regulaciones, que promueven el individualismo y el ascenso de las incertidumbres laborales. Por su parte, Isabel Lorey (2016) plantea que en el contexto del capitalismo neoliberal la precariedad ya no es una condición pasajera ni un estado marginal en el que caen quienes no pueden ser contenidos por el sistema, sino uno de los mecanismos claves del sistema para garantizar la gubernamentalidad. En palabras de Judith Butler, advierte que "la precariedad no es una condición pasajera o episódica, sino una nueva forma de regulación que caracteriza nuestra época histórica" (Lorey, 201613).

Ahora bien, si la precariedad y la incertidumbre emergen como condiciones que caracterizan los vínculos laborales y la vida en general en el capitalismo tardío, los trabajos artísticos o creativos parecen tener características que los hacen especialmente proclives a caer en ellas.

El sociólogo francés Pierre-Michel Menger (1999, 2006) analiza las particularidades del trabajo artístico y presenta la incertidumbre como una condición *sine qua non* de este tipo de actividad laboral. El autor señala la flexibilidad e inestabilidad laboral, la necesidad de empleos múltiples, la versatilidad de los roles y la diversificación de los vínculos laborales como características que, aunque con diferencias de intensidad y frecuencia en los distintos sectores (cine, literatura, artes visuales, música, teatro, danza) resultan

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

tendencias generales dentro del mercado laboral del arte. Caracteriza al artista como un *entrepreneur* que se enfrenta a una enorme competencia en un mercado en el que la oferta de artistas crece a un ritmo mucho mayor que la demanda.

Por su parte Lorey, además de abordar, en términos generales, el rol de la precariedad en la gubernabilidad neoliberal, (2006) dedica parte de su análisis al caso específico del trabajo cultural. Refiere al modo en que los/as productores/as culturales llevan a cabo una precarización "elegida para sí" contribuyendo a convertirse en el tipo de trabajadores/as flexibles que requieren las políticas neoliberales. Sitúa los inicios de esta "precarización elegida" en los movimientos de los años sesenta en los que los/as artistas buscaron diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y de las coacciones que se asociaban a las mismas. Decidir en qué y con quiénes trabajar aunque esto implicara formas más precarias de vida y trabajo ya que consideraban que ésta era la vía para alcanzar una mayor libertad y autonomía. Sin embargo, tal como señala Lorey "son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo" (2006 11) de modo tal que no sólo no han logrado oponerse a la normalización sino que se han vuelto parte de los mecanismos centrales de la gubernamentalidad neoliberal.

También Castel (2012) se refirió a la valoración de la independencia y la autonomía que llevó a muchos/as jóvenes de los años ´60 a rechazar el tipo de trabajo asalariado que habían ejercido sus padres como parte de un conjunto de resistencias a las instituciones y valores establecidos, en la búsqueda de un estilo de vida y una moral más liberales, que pregnaron rápidamente el mundo de la empresa y del *managment*. Así, la crítica progresista a "las coerciones burocráticas y estatales" y a las "regulaciones colectivas y reglamentaciones puntillosas" (Castel, 2012 303) que caracterizaban a la sociedad salarial, se volvió un argumento central de los nuevos modos de trabajo requeridos por el capitalismo neoliberal.

En esta misma línea, Luc Bolstanski y Eve Chiapello (1999) resaltan la autonomía, la autorrealización, la creatividad y la desaparición de la diferencia entre tiempo de trabajo y tiempo privado como características del trabajo creativo contemporáneo que se encontrarían en el núcleo del nuevo espíritu del capitalismo y señalaron al/a trabajador/a del arte como el modelo ideal para el tipo de trabajo flexible que requiere el capitalismo neoliberal. Retomando esta propuesta, la eslovena Bojana Kunst (2015) caracteriza al trabajo artístico como un trabajo "voluntario, precario, flexible y mal pagado [que] no distingue entre el tiempo libre y el tiempo laboral" (Kunst, 2015 158) y que sin embargo está rodeado de cierta "aura social" que lo pone en valor. Advierte el rol de las instituciones artísticas en estos procesos y señala que al fomentar este tipo de trabajo, funcionan como una parte activa y destacada del desplazamiento hacia los modos de trabajo flexi-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

bles y precarios que requieren los modos de producción contemporáneos así como a "la construcción afectiva de la concepción precaria de la subjetividad" (Kunst, 2015 158). La autora retoma a Laurent Berlant (2011) quien observa que esta precariedad no es sólo económica sino estructural y por tanto resulta constitutiva del entorno afectivo en el que habitan los artistas que describe a partir del sentimiento de "frustración y libre disfrute simultáneos" (Kunst, 2015 158). Berlant se refiere a las clases intelectuales, señala que estas se caracterizan por

> la insistencia en que están en el centro y no en los márgenes de lo social; por una retórica del cuidado del otros y por la nueva ecología social y exigen que el Estado garantice las condiciones básicas que permiten el éxito de su trabajo y movilidad (alimentación, vestido, alojamiento, empleo), sin que ninguno de ellos tenga que renunciar al modo de vida inestable, nómada y flexible por el que han peleado para sí mismos. (Berlant en Kunst, 2015 158)

La caracterización que realizan estos/as autores/as del trabajo artístico y sus vínculos con la inestabilidad, la incertidumbre y la precariedad se adecúa estrechamente a las características de la actividad teatral (y artística en el general) en la ciudad de La Plata. Incluso la demanda de apoyo y protección que se dirige al Estado se realiza en términos muy cercanos a los descriptos por la última de las autoras que hemos citado. Volveremos sobre este aspecto más adelante, al revisar las formas que adquirió la demanda de los/as artistas independientes hacia el Estado durante el período de ASPO declarado a partir de la pandemia.

Ahora bien, los/as teóricos/as que hemos retomado refieren a procesos acaecidos a partir del último tercio del siglo XX, especialmente a partir del tránsito hacia el capitalismo tardío o posindustrial. Sin embargo, la historización del proyecto teatral independiente en nuestro país da cuenta de que las condiciones sobre las que se fundan la incertidumbre y la precariedad que caracterizan la tarea de los/as artistas que se inscriben en este modelo productivo tienen raíces aún más profundas.

Los/as diferentes autores/as que han estudiado el caso del teatro independiente en Argentina tienden a caracterizarlo como un tipo de actividad que no contempla a su práctica como un recurso para ganar dinero. En palabras de María Fukelman, se trata de un modo de producción en el que "los artistas pagan su propio trabajo o se organizan para conseguir el dinero, ya que no son contratados por nadie que asuma los riesgos económicos del espectáculo" (Fukelman, 2017 302).

A partir de sus análisis de las condiciones laborales de los/as artistas del espectáculo porteño, Karina Mauro (2018) retoma los aportes de Isabell Lorey y plantea que el tipo de *subjetividad autoprecarizante* que describe esta autora se halla plenamente instalada y es hegemónica dentro del campo cultural porteño. Mauro vincula especialmente los orígenes de esta subjetividad con la tradición del Movimiento Teatral Independiente que, como hemos mencionado anteriormente, se inició en las primeras décadas del siglo

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

XX. Según la autora, el movimiento daba respuesta a una fuerte apelación del campo intelectual de la época, que instaba a los/as artistas a asumir un rol militante, distanciado de su identificación como trabajadores/as y, en consecuencia, de la lucha sindical. Se buscaba que cada actor o actriz se reconociera como un miembro más de un grupo de trabajo que, en su conjunto, debía sostener por completo la maquinaria de producción teatral sin esperar a cambio más que la satisfacción del cumplimiento de la misión social y política de alcanzar cultura al pueblo. Esto se basaba, durante los primeros tiempos del teatro independiente, en la negación tanto de la necesidad de formación como de la posibilidad de remuneración (Mauro, 2011). Si bien en las etapas posteriores del proyecto estas últimas cuestiones se flexibilizaron, el teatro independiente siguió teniendo como característica fundamental la escasez de recursos económicos, de modo que la imposibilidad de los artistas de sustentarse económicamente a partir de este tipo de trabajo, siguió siendo un aspecto distintivo del mismo. Así, según sostiene Mauro (2018) los ideales del teatro independiente consolidados durante las primeras etapas de este proyecto funcionaron como factor retardatario en el proceso de construcción de la identidad de los/as artistas escénicos/as como trabajadores/as.

Como hemos desarrollado en trabajos anteriores (del Mármol, 2020; del Mármol y Díaz, 2021) este tipo de *subjetividad autoprecarizante* puede reconocerse también en el campo del teatro y la producción cultural platense. La identificación de los/as teatristas platenses como independientes y la valoración positiva de la autonomía estética y organizativa otorgada por esta posición (aquello a lo que se refieren los/as artistas cuando destacan la importancia de poder elegir con quiénes trabajar, qué tipo de proyectos desarrollar, en qué tiempos, y con qué parámetros vinculares y estéticos) coincide con el tipo de *precarización de sí* de la que habla Lorey así como con el rechazo a "las coerciones burocráticas" y "reglamentaciones puntillosas" que menciona Castel. Y el orgullo que expresan los/as artistas de producir aún en ausencia de apoyos económicos e institucionales contribuyendo a sostener y nutrir el circuito cultural de la ciudad resuena al mandato militante al que refiere Mauro.

Como expresamos en el apartado anterior, aunque la valoración positiva de la "independencia" y la "autonomía" sigue operando de manera significativa en las identificaciones de los/as teatristas platenses, en los últimos años, la progresiva visibilización de las dimensiones laborales de las prácticas artísticas y la consecuente problematización del carácter incierto, flexible y precario del trabajo en el circuito de producción artística y cultural autogestivo ha alcanzado a sectores cada vez más numerosos dentro del campo artístico local. Sin embargo, esta mirada crítica no apunta tanto a los fundamentos del modo de producción independiente o autogestivo (su alto grado de informalidad y la valoración de las libertades que permite la falta de regulación). La mayor parte de la responsabilidad de la precariedad del trabajo en el ámbito independiente se localiza afuera, en un Estado que no reconoce el valor de la pro-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ducción cultural autogestiva de la ciudad, ni el crecimiento que ha tenido este circuito en los últimos veinte años y por lo tanto no ofrece apoyos suficientes.

La producción artística independiente desde la mirada del Estado: las políticas culturales

El vínculo entre las artes y el Estado como agente financiero y subsidiario ha sido trabajado históricamente a nivel general e internacional (Bauman, 2017) y a nivel nacional enfocando en el caso de actores y actrices (Mauro y Leonardi, 2014), como también contextualizado en la ciudad de La Plata (Di Sarli, 2014). De hecho, en la actualidad, hay cierto consenso teórico sobre la necesidad de una intervención y protección estatal que garantice la producción, circulación y el consumo de las obras de arte (Palma Martos y Aguado Quinteros, 2011; Wortman, 2009). Sin embargo, todavía existen grandes discusiones en torno a las evaluaciones de los impactos que tienen determinadas políticas culturales en latinoamérica, hoy en día. Por eso, mientras en la primera sección de este artículo abordamos los espacios institucionales en los que podemos tejer puentes entre el Estado y los/as artistas, ahora abordaremos las tensiones teóricas y prácticas que hemos encontrado entre la política y la cultura desde el caso de trabajadores/as de la actuación en La Plata. Particularmente, indagaremos las políticas culturales comprendidas como una acción orientada a cumplir determinados objetivos específicos en los ámbitos del arte y la cultura.

Para comprender el concepto de políticas culturales, varios/as autores/as han desarrollado investigaciones contextualizadas según los escenarios sociohistóricos que las atraviesan (Martín Zamorano, 2016; Carvalho, 1994; Bayardo García, 2008; Lacarrieu y Cerdeira, 2016). Entre ellos/as, encontramos que en los últimos tiempos se han desarrollado políticas culturales a nivel nacional e internacional que promovieron la democratización de la cultura (principalmente para generar mayor distribución en la producción y el consumo). Más allá de las fuertes críticas dirigidas a los resultados efectivos de dichas políticas (Ferreño, 2014), nos interesa diferenciar distintas orientaciones que encontramos entre los objetivos de estas políticas culturales: por un lado, vemos que un núcleo importante de ellas están concentradas en garantizar una democratización en el acceso a las producciones culturales. Esto es, que el consumo de las producciones culturales y artísticas no quede reducido a un sector ilustrado y de *elite*, sino que todos/as los/as ciudadanos/as tengan garantizado su derecho a acceder a bienes y producciones culturales. Por otro lado, existen otras políticas culturales enfocadas en el fomento y apoyo de la producción artística y cultural. Con estas últimas es que dialogan de manera más directa los actores y las actrices platenses del circuito que hemos estado describiendo.

Como mencionamos antes, los apoyos orientados a la promoción y el estímulo de la producción artística a los que acceden los/as teatristas del circuito autogestivo platense provienen, principalmente, de tres entidades: el FNA, el INT y el CPTI. Se trata de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

becas, premios o subsidios, que pueden dirigirse a obras ya realizadas o en proceso de producción y a los que accede mediante concursos públicos. Es decir, que los/as creadores/as y participantes de esas obras deben ser evaluados/as para asegurar el mérito artístico que implica la recepción del subsidio y/o premio en cuestión.

Un rasgo importante a destacar sobre el tipo de apoyos que ofrecen estas entidades, es que el financiamiento que se brinda suele estar destinado exclusivamente a gastos relativos a la producción de las obras y son muy pocos los casos en los que parte del dinero puede destinarse a honorarios de los/as artistas participantes, siendo mayoritarios aquellos en los que esta posibilidad se excluye de modo explícito.

Así, estas políticas no garantizan necesariamente mejores condiciones laborales para los/as trabajadores/as, sino que funcionan como un soporte para sostener las producciones culturales en el espacio local, algo que resulta consistente con los objetivos que se explicitan en las legislaciones que avalan la creación de los entes que ofrecen dichos apoyos. Por ejemplo, la Ley 14.037, sancionada en el año 2009, define la actividad teatral independiente como un trabajo cultural esencial para el desarrollo de la Provincia de Buenos Aires y crea el Consejo Provincial de Teatro Independiente como órgano rector para su protección, promoción y apoyo. La ley indica también cuáles son los/as agentes que serán considerados/as como trabajadores/as de teatro. Sin embargo, establece que dado que la legislación refiere al teatro independiente, la actividad de actores, actrices, técnicos/as y demás personas que interactúen en el marco de esa labor, no constituirá relación de empleo público.

Esto resulta significativo a la hora de pensar la preocupación de los/as artistas locales sobre el carácter precario de su actividad laboral, ya que a la vez que se define a la práctica teatral como un trabajo y a sus realizadores/as como trabajadores/as, se excluye explícitamente la posibilidad de encuadrar su actividad en términos laborales.

Algo similar ocurre con la Ley 24.800 (más conocida como Ley del Teatro) en la que se encuadra la creación del Instituto Nacional de Teatro (INT) y el Decreto Ley 1.224/58 que avala la creación del Fondo Nacional de las Artes. Ambas entidades cuyos apoyos se orientan específicamente a la promoción y estímulo de la actividad teatral y artística en general, pero no contemplan el desempeño de estas actividades en términos laborales.

Frente a estas legislaciones, la Ley 27203/15 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Interprete (más conocida como Ley del Actor) promulgada en 2015 sí refiere específicamente a los/as actores y actrices como trabajadores/as. Sin embargo, lo cierto es que su adecuación a la realidad platense es muy limitada ya que supone un artista que trabaja en relación de dependencia y excluye explícitamente aquellos casos en los que interviene la concertación de modalidades contractuales asociativas, cooperativas y/o autónomas, es decir las formas de trabajo más frecuentes en nuestra ciudad. Esto llevó a que los/as actores y actrices platenses la juzguen como una ley sesgada, con una mirada

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"muy porteña" sobre la actividad teatral, dado que refiere a la relación entre los/as trabajadores/as de la actuación y empleadores/as del ámbito privado (Díaz, 2018).

De este modo, si bien existe un conjunto de marcos institucionales y regulatorios por medio de los cuales se vehiculizan políticas de apoyo y promoción a la actividad teatral que se realiza en el ámbito independiente o autogestivo, no parece haber un consenso sobre la consideración de los/as artistas independientes como trabajadores/as. Y, recíprocamente, la única legislación que contempla a los/as actores y actrices en términos laborales, excluye explícitamente los modos de relación que suelen primar en el ámbito autogestivo.

En consonancia con las representaciones históricas sobre el teatro independiente que presentamos anteriormente, estas legislaciones parecieran considerar dicha actividad como un tipo de trabajo que no contempla a su práctica como un recurso para ganar dinero (Fukelman, 2017). De este modo, la imagen que se desprende de los sujetos que conforman este circuito parece ser la de artistas que si bien requieren de estímulos y apoyos económicos para la producción, cuentan con otros soportes para solventar su economía.

Esto último puede ser cierto para una porción del campo. No obstante, la creciente preocupación de los/as artistas por el carácter precario e inestable de su actividad, puso de manifiesto que para muchos/as de ellos/as, el trabajo que realizan en el ámbito de la producción artística o cultural representa su principal medio de vida. Algo que quedó crudamente expuesto cuando la medida de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio dictada a partir de la pandemia del COVID 19 les impidió continuar con sus actividades de manera regular generando una preocupante crisis económica y un gran movimiento dentro del sector.

En los dos apartados que siguen analizaremos algunos de los procesos que se dieron durante dicho período, considerando tanto la implementación de políticas culturales específicamente orientadas a paliar la crisis de este sector, como el reclamo de los/as actores y actrices platenses para recibir mayores apoyos por parte del Estado. Atenderemos especialmente a la persistencia así como los desplazamientos respecto de las representaciones recíprocas entre lo independiente y el Estado que se ponen en juego en estos procesos.

Lo independiente en crisis: políticas culturales en pandemia y ¿nuevas? respuestas desde el Estado

Durante el año 2020, el advenimiento del virus Covid-19, catalogado por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como Pandemia mundial, generó dificultades para el desarrollo de la actividad teatral, entre muchas otras. En Argentina, y especialmente en la región del Área Metropolitana de Buenos Aires dentro de la cual se incluye la ciudad de La Plata, la situación fue especialmente crítica ya que la medida de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) con la que se buscó paliar los efectos sanitarios de la pandemia se extendió durante un período de ocho meses, a lo largo de los cua-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

les las actividades habituales de los/as artistas escénicos/as se vieron completamente interrumpidas generando una situación sumamente crítica que fue catalogada por los/as mismos/as artistas como de emergencia cultural. Es el caso de organizaciones, como por ejemplo, Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs de La Plata, Berisso y Ensenada (PAEA), anunciaron que la situación económica y laboral devenida de la pandemia ponía en peligro la existencia misma del teatro independiente. En un comunicado que publicaron en mayo del 2020 afirmaban que "si el pulmón del teatro independiente de la ciudad dejara de funcionar, todxs nosotrxs [...] estaríamos en peligro de extinción. Si ese pulmón se apaga, nuestro teatro independiente muere. No permitamos que esto suceda. El teatro independiente no puede dejar de respirar".

A lo largo de este período, las entidades encargadas de la promoción y protección de las artes escénicas que mencionamos en el apartado anterior respondieron con una serie de políticas focalizadas, especialmente destinadas a acompañar dicha situación de emergencia. El INT, implementó el Plan de Preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTA), que contó con tres etapas. En la primera se ofreció ayuda a aquellos elencos y artistas que habían sido seleccionados/as recientemente en convocatorias de concursos y becas del Instituto, mientras que la segunda y la tercera abrieron concursos para la realización de proyectos virtuales. El FNA hizo público un beneficio llamado "Beca Sostener Cultura I y II" dirigida a artistas (no solo de teatro), cuya economía hubiera sido notoriamente afectada por el contexto crítico. Y el CPTI lanzó una convocatoria de subsidios en tres líneas: investigación, funcionamiento de salas y producción artística digital, destinadas especialmente para el contexto de emergencia sanitaria. Además de estos apoyos brindados por las entidades antes mencionadas, el Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica de la Provincia de Buenos Aires lanzó el concurso "Mi vida en cuarentena". Al mismo tiempo, ciertas dependencias de este último Ministerio en articulación con el de Desarrollo Social se ocupan de gestionar, recibir y repartir bolsones de alimentos. Una medida que también fue implementada por organizaciones autogestionadas de artistas, la Asociación Argentina de Actores (AAA) y el INT (para más detalles sobre las particularidades de cada una de estas políticas véase la Tabla 1).

Es necesario aclarar que en todo este período no hubo ninguna medida de intervención municipal para acompañar y proteger la actividad teatral (ni a los/as trabajadores/as). Por el contrario, hubo un reclamo sostenido hasta noviembre del 2020 por pagos que la municipalidad adeudaba de años previos. Incluso, la delegación de la AAA en La Plata, publicó el pasado 9 de febrero del 2021, un comunicado informando el balance negativo de políticas culturales llevadas a cabo por la Secretaría de Cultura en la ciudad de La Plata.[4] En síntesis, pensamos que es importante contemplar la ausencia de intervención municipal durante este contexto, como también las distintas medidas implementadas por el Estado a

4. En: m.facebook.com/story.php?story_fbid=4249073238454998&id=630461476982877

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

nivel nacional y provincial. Por eso a continuación presentamos la siguiente tabla en la que sistematizamos políticas culturales orientadas a teatristas, entre otros/as artistas.

Tabla 1: Características que asumieron políticas culturales promovidas por instituciones estatales, a las que accedieron actores y actrices en La Plata en 2020.

Política cultural	Institución convocante	Sujetos receptores	Objetivo
Plan de preservación Operativa de Elencos, Salas y Teatristas Argentinos (PODESTA)	Instituto Nacional del Teatro (INT)	Artistas seleccionados entre agosto del 2018 y marzo del 2020 en convocatorias y becas del INT	Subsidio por producciones artísticas canceladas
Plan PODESTA II	INT	Artistas nacionales de teatro	Concurso por producción artística virtual
Plan PODESTA III	INT	Artistas de teatro residentes en Tierra del Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro, Neuquén, La Pampa	Concurso por producción artística virtual
Beca Sostener Cultura I y II	Fondo Nacional de las Artes (FNA)	Artistas en situación de vulnerabilidad económica (que no cobren IFE,[a] ATP[b] ni hayan sido becados/as o premiados/as por el FNA en el 2019	Concurso por producción artística virtual
Subsidio de producción artística digital	Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI)	Artistas de la Provincia de Buenos Aires	Concurso por producción artística virtual
Mi vida en cuarentena	Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires	Artistas de la Provincia de Buenos Aires que hayan desarrollado actividades en un espacio cultural bonaerense durante los últimos doce meses	Concurso por producción artística virtual
Reparto de bolsones alimentarios	Asociación Argentina de Actores (AAA), Profesorxs de Artes Escénicas Autogestivxs (PAEA)	Artistas	Ayuda alimentaria frente al momento crítico

Fuente: elaboración propia.

a. Se trata del Ingreso Familiar de Emergencia, una ayuda económica ($10.000 a cada beneficiario/a) de la Administración Nacional de la Seguridad Social (ANSES) frente a la nula o casi nula capacidad de recibir ingresos de los trabajadores informales y monotributistas, dada la emergencia sanitaria.

b. Se trata de la Asistencia de Emergencia al Trabajo, un programa dedicado a subsidiar salarios a empresas de todos los tamaños que se hayan visto afectadas críticamente por el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En la sistematización de políticas culturales que elaboramos encontramos distintos aspectos que nos resultan llamativos. En primer lugar, notamos que la gran mayoría de las políticas culturales implementadas por distintos organismos estatales han sido eventos de emergencia para subsidiar de manera única y excepcional a distintos/as artistas frente al contexto de crisis económica e incluso alimentaria que se estaba viviendo. En las convocatorias mencionadas, observamos que se resalta el contexto crítico que atraviesan los/as artistas frente a la imposibilidad de ejercer su trabajo como acostumbraban. Sin embargo, en estas mismas convocatorias se mantiene una lógica de concurso y premiación afín al criterio meritocrático con el que se asignaban los subsidios en el contexto pre-pandémico. De esta manera, no sólo se solicita que se presente una producción artística o la descripción de algún otro servicio a ofrecer (como puede ser la enseñanza de la práctica) para justificar el cobro de la beca y/o el subsidio, sino que además, se imponen criterios de selección en los que se entremezcla una lógica asistencialista (que plantea que se otorgarán las ayudas a los/as artistas en situaciones de mayor vulnerabilidad) con una lógica de premiación (que propone seleccionar las propuestas de mayor calidad artística).[5]

Además, observamos que algunas políticas culturales fueron excluyentes con gran parte del sector. Un claro ejemplo es el caso de la Beca Sostener Cultura I y II que, si bien convocaba a artistas en situación de vulnerabilidad económica, excluía a aquellos/as que habían ganado concursos previos, o a quienes cobraron el Ingreso Familiar de Emergencia (IFE) o parte de su sueldo por el Programa de Asistencia al Trabajo y la Producción (ATP)[6] De este modo, por ejemplo, un docente con uno o dos cursos que recibiera parte de su sueldo por ATP, quedaba excluido sin alcanzar necesariamente un ingreso que sostenga su actividad artística.

También, nos gustaría resaltar que todas estas políticas públicas están orientadas a garantizar las condiciones materiales para que los/as artistas puedan efectivamente realizar su actividad más allá del contexto. Sin embargo, fueron prácticamente nulas las iniciativas orientadas a abordar la problemática laboral de estos artistas por medio de políticas que permitieran conocer sus ingresos, sus condiciones de seguridad social, contractuales de trabajo, entre otras.

Concordamos con Llinas (2020), en que la cantidad de artistas que solicitaron bolsones alimentarios durante el período de ASPO no es un dato menor. Por el contrario, puso en cuestión uno de los principales preconceptos dominantes acerca del perfil socioeconómico de los/as trabajadores/as del arte y la cultura: que estos/as pertenecen, en su totalidad, a clases medias o altas y que por lo tanto, tienen un *background* económico

5. Las únicas convocatorias que no debieron concursarse en el 2020 fueron el plan PODESTA I (pero que solo admitía a quienes ya habían concursado previamente) y el reparto de bolsones de alimentos.

6. Ver notas al pie 4 y 5.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

propio o familiar al que recurrir en caso de que sus ingresos sean insuficientes y reveló que esta idea no se corresponde con la situación actual de muchos/as artistas. Ante esta evidencia, se vuelve necesario continuar recabando datos acerca de quiénes son y cómo trabajan estos sujetos y avanzar en el diseño de políticas culturales orientadas a garantizar mejores condiciones laborales para los/as trabajadores/as de la cultura. Nos referimos a políticas que estén preocupadas por los/as trabajadores/as y no sólo por las producciones artísticas y el consumo de las mismas.

La necesidad por conocer cuántos y quiénes son los/as trabajadores/as de la actuación en La Plata fue uno de los reclamos que cobró protagonismo a partir de la situación de emergencia provocada a partir de la pandemia.[7] Un ejemplo de esto fue el pedido realizado por actores y actrices a la AAA, donde solicitaban un padrón de afiliados/as y no afiliados/as para detectar casos de emergencia que no habían sido contemplados hasta aquel momento. El pedido, que no fue correspondido por el gremio, giraba en torno al nulo acceso de datos oficiales sobre la cantidad de actores y actrices que habitan en la región y las condiciones en que desempeñan su actividad. Un pedido análogo pero orientado hacia las autoridades de las áreas de Cultura de los gobiernos provincial y municipal, se expresó de manera informal, en muchas de las manifestaciones públicas (charlas, mesas de debate y distintas instancias de visibilización de su situación por medio de las redes sociales) que encabezaron los/as teatristas y otros/as artistas platenses del circuito autogestivo.

A nivel local, esta demanda por un relevamiento sistemático y exhaustivo de la cantidad de trabajadores/as que participan del sector cultural independiente fue de la mano de la denuncia por la falta de registro y reconocimiento del Estado municipal de la relevancia de este sector en la producción cultural de la ciudad. A continuación, vamos a indagar con mayor profundidad el vínculo entre los/as teatristas independientes y el estado municipal.

Entre lo independiente y lo estatal a nivel municipal: tensiones y demandas

A partir de muchas de las observaciones realizadas en estos últimos años, encontramos llamativo que los reclamos al Estado por parte de artistas de la ciudad, suelen estar orientados a la gestión municipal de turno. En este sentido, resulta relevante recuperar los aportes de Fernández (2021), en los que ha desarrollado un análisis sobre los

7. El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) lanzó una encuesta entre el 6 y el 27 de abril del 2020 con el fin de conocer características de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de pandemia mundial. En las precisiones metodológicas, se comenta que la encuesta no posee diseño muestral y, por lo tanto, no es representativo. Aun así, ha tenido el alcance de 15.260 respuestas en su primera corte, por lo cual, es pertinente recuperar que el 73% de los/as encuestados/as declaran haber trabajado en el circuito independiente.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

paradigmas culturales que atraviesan las últimas tres gestiones municipales en la ciudad: los dos períodos de Pablo Bruera (2007-2015) y el primero de J. Julio Garro (2015-2019). Concordamos con la autora que los últimos años de políticas culturales en La Plata, se han enfocado en garantizar la democratización del acceso a bienes culturales, siendo más valuados aquellos producidos por fuera de la ciudad. En lo que respecta a las artes escénicas, esto ha implicado que los escasos recursos disponibles se destinen a la contratación de artistas y producciones provenientes del circuito comercial porteño en detrimento del desarrollo de proyectos orientados a la promoción y difusión de la producción local.

Así, la problemática en torno a las situaciones laborales de los/as trabajadores/as del arte y la cultura en la ciudad, parece ser invisibilizada por cada una de las gestiones municipales en los últimos catorce años. Como señala la autora la falta de acceso de los/as artistas a instancias de diálogo con las autoridades y la escasez presupuestaria para la cultura son problemáticas habituales. Y existe una discusión aún no saldada en lo referente al trabajo cultural.

De esta manera, la gestión municipal que sostiene el *slogan* "La Plata ciudad cultural", demuestra poco interés en fomentar y proteger a la actividad artística local y a sus trabajadores/as. Si bien las demandas por una mayor inclusión de los trabajadores del arte y la cultura local en la política cultural del municipio, el pago de contratos adeudados, y la apertura de canales de diálogo más fluido han sido constantes en los últimos años, la intensidad de estos reclamos se incrementó visiblemente durante los meses de ASPO. A lo largo de este período, las organizaciones de artistas locales, articulados en red, fueron sistematizando una serie de demandas que se plasmaron en un proyecto de Ordenanza, orientada a la declaración de la Emergencia Cultural a nivel municipal. Algunos de los puntos principales de dicho proyecto solicitaban:

- Brindar asistencia económica y alimentaria a los/as artistas en situación de emergencia
- Eximir del pago de tasas municipales a los espacios autogestionados y brindar apoyo para su adecuación de cara a su reapertura
- Brindar apoyo para la adquisición de equipamiento que permita la adecuación al trabajo en la modalidad virtual
- Programar, promover y difundir actividades virtuales que involucren a los/as artistas locales, respetando en las contrataciones un cupo mínimo de 50% trabajadores de la escena independiente
- Poner a disposición las salas teatrales y espacios culturales de dependencia municipal, así como los parques y plazas de la ciudad para la realización y generación

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de contenidos, producciones, ensayos, muestras, streaming, talleres, y espectáculos por parte de de los/as artistas locales

- Crear una "Mesa Local de Emergencia para el Arte y la Cultura" en la que representantes del sector artístico y cultural autogestivo puedan mantener un diálogo abierto con funcionarios de la Secretaria de Cultura y Educación y del Concejo Deliberante local y un "Fondo de Emergencia para el Arte y la Cultura Local – COVID 19", destinado al cumplimiento de los objetivos de la ordenanza.

Hay varios aspectos que nos interesa resaltar sobre las demandas sistematizadas en este proyecto de Ordenanza. En primer lugar, que más allá de los ítems que refieren a pedidos de protección y apoyo ligados específicamente a la circunstancia crítica generada a partir de la pandemia (el pedido de apoyo económico y alimentario, la eximición del pago de tasas municipales para los espacios, las ayudas para adecuación de salas y la adquisición de equipamiento para la virtualidad) los pedidos efectuados recuperan las demandas históricas de los/as artistas escénicos locales para con el Estado municipal: la puesta a disposición de las salas y espacios culturales municipales para el uso de los/as artistas, la generación de programas y proyectos que impliquen la contratación de artistas locales del circuito independiente y la apertura de un canal de diálogo que permita a los/as artistas del ámbito autogestivo, participar en la planificación de estrategias acordes a la especificidad de este sector.

Por otra parte, es importante destacar que esta ordenanza fue impulsada por artistas organizados/as junto a concejales del partido Frente de Todxs, quienes acompañaron el pedido no sólo en la etapa de redacción y pedido de tratamiento en el Concejo Deliberante sino durante la campaña de difusión que se llevó a cabo durante los meses que siguieron a la presentación del proyecto en el municipio. Este acompañamiento se hizo especialmente visible a partir de la participación de varios/as de estos/as concejales/las en las emisiones semanales de un ciclo de charlas en vivo por medio de la plataforma *Instagram* que llevó el nombre de Semana Urgente y tuvo como objetivo difundir los avances y retrocesos en el tratamiento del proyecto de ordenanza, así como las acciones realizadas por el municipio con el presupuesto del área de cultura, ajenas a las demandas del sector autogestivo.[8]

Esta alianza entre artistas independientes y concejales del bloque opositor al gobierno municipal da cuenta de los complejos entramados de articulación que se establecen entre los campos político y cultural, donde, como señala Fernández (2021) múltiples fuerzas participan, coaccionan, interceden, disputan y negocian.

8. Son ejemplos de esto la concesión de un predio municipal para la instalación de una empresa privada que ofrece un servicio de autocine y las obras realizadas en un teatro al aire libre que se encuentra en muy mal estado estructural y sobre el que el municipio realizó trabajos de limpieza y recuperación superficial durante la pandemia.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Al mismo tiempo, las demandas cristalizadas en el pedido de declaración de Emergencia Cultural evidencian que no sólo hay una demanda de protección sino de participación. Una participación que tiene el objetivo de que las políticas de apoyo que se pide que se brinden se ajusten a la especificidad del sector, es decir, que no se destinen únicamente al resguardo de lo patrimonial ni beneficien solo a agentes y empresas foráneas. Por el contrario, se espera que incluyan de manera directa a ese sector (el de la producción cultural independiente o autogestiva), que siente que su actividad es central para la cultura local y sin embargo carece de reconocimiento por parte de los/as funcionarios/as del Estado municipal.

Reflexiones finales

En este trabajo nos propusimos abordar el vínculo entre los/as teatristas independientes platenses y el Estado en sus tres niveles (nacional, provincial y municipal). Para eso, desarrollamos un breve recorrido histórico que nos introdujo en los orígenes del Movimiento Teatral Independiente y sus expresiones en las ciudades de Buenos Aires y La Plata. Observamos que aunque la independencia por parte del Estado parece haber funcionado como uno de los principales diacríticos identitarios de las agrupaciones que se encuadraban dentro de esta categoría, en la práctica la autonomía no era total. Así, mientras el afán de independencia apuntaba fundamentalmente a que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción, sí se aceptaba o incluso se demandaba el apoyo estatal en aspectos tan centrales como la cesión de espacios para el funcionamiento de estas agrupaciones.

Luego de esta breve reseña histórica, observamos que las ambigüedades entre la desconfianza hacia los condicionamientos que podrían imponer las instituciones estatales y la demanda de apoyos y participación en este tipo de espacios pueden verse también en el ámbito del teatro independiente platense en en la última década. Para esto reseñamos las instituciones y organismos estatales con las que los/as teatristas locales se vinculan habitualmente así como las representaciones que se ponen en juego a partir de su relación con estos espacios y organismos. Encontramos que, por un lado, subsiste cierta crítica y desconfianza a los modos de producción y las estéticas que prevalecen en algunas de estas instituciones, las cuales se ven como demasiado rígidas, tradicionales o estandarizadas como para permitir la experimentación y "libertad creativa" que muchos/as teatristas independientes aún levantan como bandera. Pero al mismo tiempo, se reclama un mayor apoyo de la actividad por parte del Estado, una mayor participación en proyectos impulsados por las instituciones estatales y un mejor acceso al uso de salas teatrales de dependencia estatal. También existe una expectativa de que los vínculos laborales que se establecen con estas instituciones no reproduzcan la precariedad de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

las relaciones laborales que caracterizan al circuito autogestivo. Así, mientras se insiste en demandar al Estado mejores condiciones de trabajo, persiste una valoración positiva sobre la "independencia" y "autonomía", y cierto recelo sobre los posibles controles y condicionamientos que el Estado podría aplicar si se propusiera regular el trabajo que ejercen estos/as artistas. De esta manera, si bien no se desea del Estado una regulación ni involucramiento total en la actividad, sí se le recrimina la ausencia de medidas de apoyo y promoción de la misma. Una carencia que es vista como una de las principales causas de la precariedad y la inestabilidad laboral de este colectivo.

Dado que en los últimos años, los reclamos de los/as teatristas platenses por ampliar sus posibilidades de participación en espacios estatales y ser incluidos/as en las políticas orientadas a la promoción de la cultura ha estado estrechamente ligada a la denuncia del carácter precario e inestable de su trabajo, en la segunda sección del artículo retomamos los aportes de algunos/as teóricos/as contemporáneos/as que describieron la precariedad y la incertidumbre como características definitorias del trabajo en el contexto del capitalismo posindustrial y del trabajo artístico en particular. Observamos que tanto el movimiento teatral independiente en nuestro país en los años ´30 como los cambios en el mundo del trabajo que se dieron a nivel global algunas décadas más tarde, apuntaron hacia una valoración de la autonomía y un rechazo a las regulaciones estatales que contribuyeron a la conformación de un tipo de subjetividad autoprecarizante (Lorey, 2006; Mauro, 2018) que resulta característica de los/as trabajadores/as creativos/as. No obstante, tal como señalamos, la preocupación de este colectivo por el carácter precario de su actividad no se enfoca tanto en revisar sus modos de producción como en la consideración de que el Estado no reconoce ni apoya de manera suficiente el circuito productivo que representan.

Luego de este recorrido por las representaciones que los/as teatristas construyen sobre sus vínculos con el Estado llevamos nuestra mirada al otro lado de esta relación, e indagamos cuáles eran las representaciones sobre el la actividad artística (y especialmente teatral) independiente que podía leerse a partir de lo expresado en las legislaciones y políticas culturales específicas para este sector.

Encontramos que, si bien existen marcos institucionales y regulatorios orientados al apoyo y promoción a la actividad teatral que se realiza en el ámbito independiente o autogestivo, e incluso cuando estos marcos definen a la práctica teatral como un trabajo y a sus realizadores/as como trabajadores/as, se suprime explícitamente la posibilidad de encuadrar su actividad en términos laborales. Al mismo tiempo, la única legislación que contempla a los/as actores y actrices en términos laborales, excluye el tipo de relación laboral (asociativa, cooperativa y/o autónoma) que suele primar en el ámbito autogestivo. De este modo, y en consonancia con las representaciones históricas del teatro

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

independiente como un tipo de trabajo a partir del cual no se busca ganar dinero, estas legislaciones parecieran considerar que los/as artistas requieren de estímulos y apoyos económicos para la producción, pero cuentan con otros soportes para solventar su economía. Una imagen sobre este conjunto social muy difícil de sostener luego de la crisis económica y alimentaria que atravesó este sector cuando la pandemia del COVID 19 le impidió continuar regularmente con sus actividades.

Nos propusimos entonces indagar cuáles fueron las políticas de apoyo y contención de este sector implementadas por los organismos del Estado durante este período crítico, atentos/as a los posibles desplazamientos en la consideración de los/as artistas independientes o autogestivos que pudiera emerger de las mismas. Encontramos que incluso cuando la mayor parte de estas políticas se anuncian como eventos de emergencia para subsidiar de manera única y excepcional a distintos/as artistas frente a un contexto de crisis que se reconoce de manera explícita, se mantiene una lógica de concurso afín al criterio meritocrático con el que se asignaban los subsidios en el contexto pre-pandémico. Incluso se imponen criterios de selección en los que se entremezcla una lógica asistencialista que prioriza a los/as artistas en situaciones de mayor vulnerabilidad, con una lógica de premiación que apunta a la calidad artística de sus propuestas. También observamos que fueron casi nulas las iniciativas orientadas a abordar la problemática laboral de estos artistas y que no se implementaron estrategias que permitieran tener un registro más completo y sistemático de esta población y de su perfil sociolaboral. Creemos que este tipo de relevamientos son fundamentales para avanzar en el diseño de políticas culturales que no sólo apunten a la producción y al consumo sino que incluyan en una mirada sobre la problemática laboral de los/as trabajadores/as.

Finalmente, y luego de este recorrido por las políticas implementadas por organismos de nivel nacional y provincial, pusimos el foco en los vínculos entre los/as artistas independientes y el Estado a nivel municipal. Observamos que durante los ocho meses que duró el ASPO no existió ninguna política de apoyo o contención de este sector por parte del gobierno de la ciudad de La Plata. Encontramos que aún cuando la crisis generada por la pandemia intensificó los procesos de organización de los/as artistas locales e impulsó demandas específicas tales como las que se desarrollan en el proyecto de declaración de Emergencia Cultural que hemos referenciado, lo cierto es que el reclamo de los/as artistas platenses hacia un municipio que no reconoce ni apoya la producción artística y cultural autogestiva ha sido una constante durante la última década y los pedidos efectuados a partir de la pandemia se encuentran en sintonía con las demandas históricas de los/as artistas escénicos locales para con el Estado municipal: un mayor acceso a las salas y espacios del Estado, la implementación de programas culturales que los/as incluyan como trabajadores/as, la apertura de canales de diálogo y la posibilidad

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de una mayor participación en la diagramación de políticas que se adecúen a la especificidad del sector autogestivo.

El histórico reclamo de los/as teatristas independientes platenses y del sector de la producción cultural autogestiva en general hacia un Estado que se percibe que no reconoce la relevancia de este sector dentro del movimiento cultural y económico de la ciudad y la negativa de los últimos gobiernos locales para abrir canales de diálogo que permitan dar respuesta a estas demandas, puede verse como un ejemplo de la relación tensa y hasta incluso, por momentos, "adversaria" que muchas veces se establece entre los campos de la política y la cultura (Canclini, 1987). Esta tensión se explica, en parte, porque las personas que se dedican a gestionar y organizar la política, tienden a posicionar las problemáticas culturales en lugares secundarios o no prioritarios. Esto puede verse potenciado en mayor o menor medida según los distintos proyectos gubernamentales que asumen la gestión de turno. Más allá de estas diferencias, lo cierto es que las problemáticas culturales suelen estar en segundo plano, sobre todo en tiempos críticos como los que nos atraviesan actualmente. Ahora bien, esta tensión no se ejerce simplemente de los políticos hacia los/as hacedores/as de actividades culturales (entre ellas las artísticas), sino que también se da a la inversa, de parte de los/as artistas hacia los políticos. Es habitual la desconfianza a la intervención política en actividades culturales, sospechando que su regulación podría implicar ejercicios orientados a la censura y el total control sobre el producto que se realiza. Si bien hemos observado que este tipo de recelo o desconfianza aún persisten entre las representaciones de los/as artistas respecto del Estado, la demanda de los/as teatristas y otros/as trabajadores/as de la cultura platense por ampliar los canales de diálogo y ser incluidos en el diseño las políticas culturales pone en evidencia un importante interés de articulación de estos/as artistas con el sector estatal. Y, al mismo tiempo, el trabajo conjunto entre artistas independientes y concejales opositores para la elaboración y difusión del proyecto de Ordenanza de Emergencia Cultural que hemos desarrollado en el último apartado, da cuenta de la complejidad que adquieren los vínculos entre la política y la cultural y son ejemplo de algunas de las muchas articulaciones y vínculos que fueron creciendo los últimos años entre políticos/as y artistas que fomenten las instancias de diálogo y negociación y suspendan el recelo y dejan de pensar al Estado sólo como agente de control para pensarlo como un actor fundamental para el desarrollo de la actividad.

En síntesis, comprendemos que los/as teatristas independientes tienen una relación cargada de tensiones y contradicciones frente a distintos organismos estatales. Al tiempo que subsiste cierta desconfianza hacia las regulaciones, las cuáles se cree que podrían atentar contra la libertad creativa y organizativa que caracteriza al modo de producción independiente, se considera al Estado un actor indispensable para el desa-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

rrollo de esta actividad. Observamos también, que aunque existen organismos estatales especialmente orientados a la promoción del arte y la cultura, y del teatro independiente en particular, las políticas implementadas se orientan al estímulo de la actividad pero no abordan la problemática de los/as trabajadores/as, algo que no ha cambiado tras la drástica exposición de la vulnerabilidad de este sector que se dio a partir de la crisis generada por la pandemia del COVID 19.

Encontramos que más allá de las múltiples tensiones existentes entre artistas y gobernantes a nivel local, en los últimos años se han producido alianzas significativas entre representantes del campo político y cultural que dan cuenta de la voluntad de articulación entre estos dos sectores. Nos resulta sumamente interesante el reclamo de los/as artistas del sector independiente por una mayor participación en el diseño de políticas que los/as incluyan de modo directo y que contemplen la especificidad de su actividad. Nos preguntamos, sin embargo, hasta qué punto es posible acceder a una mayor protección estatal sin disponerse a ciertas formas de regulación. O, dicho en otras palabras, sin renunciar a alguna cuota de autonomía.

Creemos que es importante que los organismos del Estado coloquen en un lugar central la preocupación por el trabajo artístico, indagando las formas específicas que éste adopta en el circuito de la producción independiente o autogestiva (en el que ejercen la mayor parte de los artistas, no sólo en la ciudad de La Plata sino en muchas localidades de nuestra región). Pero también es necesario que los/as artistas continúen abriendo su mirada hacia las características de este modo de producción que contribuyen a un mayor grado de precariedad y sigan avanzando en la discusión acerca de las implicancias de comprender su tarea en términos de trabajo.

Bibliografía citada

Bauman, Z. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

Bayardo García, R. *Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas. RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, Nº 1, 2008, pp. 17-29.

Bayardo, R. *El teatro "off corrientes": ¿una alternativa estético-cultural?* Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997.

Berlant, L. *Cruel Optimism*. Duke University Press, Durham, Nueva York, 2011.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Bolstanski, L., y Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal, Madrid, 1999.

Brubaker, R. y Cooper, F. "Más allá de «identidad»", *Apuntes de Investigación del CECyP,* Nº 7, 2001, pp. 30-67. comunicacionycultura.sociales.uba.ar/files/2013/02/BrubakerCooperespanol.pdf

Castel, R. *El ascenso de las incertidumbres. Trabajo, protecciones, estatuto del individuo*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2012.

De Carvahlo, J. J. "Políticas culturales y heterogeneidad radical en América Latina." Presentado en *I Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural*, organizado por Colcultura y el Convenio Andrés Bello, en Bogotá, 1994.

del Mármol, Mariana. *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata.* Tesis de Doctorado en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2016.

---. "Entre el deseo, la amistad y la precarización. Trabajo artístico y militancia cultural en la producción teatral platense." *Cuadernos de Antropología Social*, Nº 51, 2020. doi.org/10.34096/cas.i51.7950

del Mármol, Mariana, Gisela Magri y Mariana Sáez. "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales.* Nº 20, 2017. elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/

del Mármol, Mariana, y Díaz Juliana. "Precariedad, crisis y nuevas miradas sobre el Estado. Condiciones de trabajo en el ámbito teatral platense antes y durante la pandemia." *RELACult Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade,* vol. 06, Nº 02, septiembre de 2020. doi.org/10.23899/relacult.v6i2.1957

Di Sarli, N. *Historia del teatro en el período fundacional de La Plata (1890-1930): identidad urbana y proyecto artístico*. Tesis de Maestría. Facultad de Bellas Artes, 2014. hdl.handle.net/10915/36340

Díaz, Juliana. *Los discontinuos: situaciones laborales de actores y actrices en teatro independiente platense*. Tesis de grado. Facultad de Humanidades y Cs de la Educación, UNLP. 2018. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1645/te.1645.pdf

---. "¿Para qué estudiamos? Un análisis sobre oportunidades de inserción laboral de estudiantes y egresados/as de la Tecnicatura en Actuación en Escuela de Teatro de La Plata." *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 8, julio/septiembre 2020. www.ceil-conicet.gov.ar/ojs/index.php/lat/article/view/733

Dubatti, J. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días*. Biblos, Buenos Aires, 2012.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Fernández, C. "La política pública cultural de la ciudad de La Plata. Análisis de los últimos doce años (2007-2019)." R. Bergé y M. Zuccaro. *Cultura independiente La Plata*, RGC Ediciones, Buenos Aires, 2021. [En prensa.]

Ferrero, L. "En nombre de los otros. Ciudadanía y políticas culturales." *Culturas Políticas y políticas culturales*. Compilado por A. Grimson. Fundación Altos Estudios Sociales, Buenos Aires, 2014.

Fukelman, M. *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017. repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668

García Canclini, N. "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano." *Políticas culturales en América Latina*. Edición de N. García Canclini. Grijalbo, México, 1987.

Kunst, B. "Las dimensiones afectivas del trabajo artístico: la paradoja de la visibilidad." *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Edición de I. Rozas y Q. Pujol. Mercat de les flors; Institut del Teatre; Polígrafa, Barcelona, 2015, pp. 151-172

Lacarrieu, M. y Cerdeira, M. "Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural." *Pol. Cult. Rev.*, Salvador, vol. 9, Nº 1, jan./jun, 2016, pp. 10-33.

Longo, M. E. *Los confines de la investigación social. Trabajo e identidades en jóvenes pobres*. IDICSO. Instituto de Investigación en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Salvador, 2004.

Lorey, I. *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Traficantes de sueños, Madrid, 2016.

Lorey, I. "Gubernamentalidad y precarización de si. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales." *EIPCP (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas),* 2006. www.eipcp.net/transversal/1106/lorey/es

Llinás, M. "Nociones de economía bohemia (primera parte)." *Revista Crisis,* Nº 43, 2020. www.revistacrisis.com.ar/notas/nociones-de-economia-bohemia-primera-parte?s=09

Marial, José. *El teatro independiente*. Alpe, Buenos Aires, 1955.

Martín Zamorno, M. "La transformación de las políticas culturales en argentina durante la primera década kirchnerista: entre la hegemonía y la diversidad." *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 70, julio-septiembre, 2016, pp. 53-83.

Mauro, K. *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño.* Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2011.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

---. "Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico." *Telon de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral.* Año XIV, Nº 27. Enero-Junio 2018. www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero27/seccion/190/dossier.html

Mauro, K. et al. "Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955)." *Telon de Fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral.* Año XIV, Nº 27. Enero-Junio, 2018. http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero27/seccion/190/dossier.html

Mauro, K. y Leonardi, Y. "La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador." *Telón de Fondo, Revista de teoría y crítica teatral,* N° 19, julio 2014.

Menger, P. "Artistic labor markets and careers." *Annual Review of Sociology*, Nº 25, 1999, pp. 541-574.

Menger, P. "Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management." *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Edición de V. Ginsburgh y D. Throsby. Elsevier B.V., North Holland, 2006, pp. 762-811.

Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Leviatán, Buenos Aires, 1957.

Palma Martos, L. A., y L. F. Aguado Quintero. "¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura." *Economía e sociedade*, vol. 20, N° 1, 41, Campinas, 2011, pp. 195-228.

Pelletieri, O. *Teatro del Pueblo: una utopía concertada.* Galerna, Buenos Aires, 2006.

Perinelli, R. "Teatro: de independiente a alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables." *Cuaderno*, N° 50, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 2014.

Radice, G., y N. Di Sarli. "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)". *Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Año 11, N° 12, 2010, pp. 93-106. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18594

Vasilachis de Gialdino, "¿Hace el trabajo la identidad del hombre?" *Revista Doctrina Laboral*, Nº 183, ERREPAR-DLE, Buenos Aires, 2000.

Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la argentina contemporánea*. Eudeba, Buenos Aires, 2009.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial (1936-1955)

Laura Mogliani & Nicolás Ricatti
(Instituto Nacional de Estudios de Teatro
Universidad de Buenos Aires, Argentina)[1]

Resumen: La creación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro en 1936 fue el resultado de la aparición de una nueva concepción del Estado como agente activo dentro del ámbito artístico y cultural. En ese marco, el Teatro Nacional de Comedia y el INET tuvieron un papel destacado como agentes de importantes políticas de fomento dentro del nuevo campo de actuación estatal. En el pensamiento del primer director de ambas instituciones, Antonio Cunill Cabanellas, se debía "arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país" y, por ello, el INET se abocó a la tarea de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. Esa convicción e impulso inicial se mantuvieron durante casi quince años, y los sucesivos gobiernos, hasta que en 1950 se decide el cierre de la institución. En este trabajo se propone dar cuenta brevemente del desarrollo del INET durante sus primeros años y, brindar un acercamiento a un tema no abordado hasta el momento y que en su época generó miradas controversiales: el primer cierre del INET que se extendió entre los años 1950 y 1958.

Palabras clave: Historia, Teatro, Estado Nacional, Políticas culturales, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Abstract: The creation of the National Institute of Theater Studies in 1936 was the result of a new conception of the National State as an active agent within the artistic and cultural sphere. In this framework, the National Comedy Theater and the INET played a prominent role as agents of important promotion policies within the new field of state action. In the thought of the first director of both institutions, Antonio Cunill Cabanellas,

1. Laura Mogliani: Directora del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y Licenciada en Artes Combinadas por la misma institución. Como investigadora teatral, ha dirigido proyectos de investigación en la UNTREF y en la UNA, y ha participado en varios proyectos de investigación como miembro del Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano, GETEA. Es profesora de la carrera de Artes del Circo, de la UNTref. Ha sido docente de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; del Departamento de Artes del Movimiento de la UNA; así como en Andamio '90 y en la UCES. Ha publicado numerosos artículos sobre teatro y circo argentinos en libros y revistas especializadas, así como ha presentado numerosos trabajos de investigación en Congresos y Jornadas de la especialidad.

Nicolás Ricatti: Miembro del equipo de investigación histórica del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), donde también realiza tareas archivísticas. Estudiante avanzado de la carrera de Historia, de la Universidad de Buenos Aires. Participa en el área de investigación y archivo del Museo IMPA del Trabajo. Ha colaborado en proyectos UBANEX y UBACyT sobre la "Memoria social de la clase trabajadora".

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"the conviction that theater is an important factor in the spiritual development of a country should be rooted" and, therefore, the INET devoted itself to the task of study and dissemination of the history of the national theater. That conviction and initial impulse were maintained for almost fifteen years, and the successive governments, until in 1950 the closure of the institution was decided. In this paper it is proposed to give a brief account of the development of the INET during its early years and to provide an approach to a subject not addressed so far and that in its time generated controversial views: the first closure of the INET that lasted between the 1950s. and 1958.

Keywords: History, Theater, National State, Cultural Policies, National Institute of Theater Studies.

Recibido: 20 de abril. *Aceptado*: 4 de junio.

En esta ponencia, nos proponemos abordar la historia del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en el marco de la política cultural oficial desde su creación en 1936 y hasta la finalización del segundo gobierno peronista en 1955. Su creación se enmarcó en la política cultural desarrollada por la Comisión Nacional de Cultura, por lo que comenzaremos relevando su labor.

En 1933, durante la presidencia de Agustín P. Justo (1932-1938), se sancionó la Ley N° 11.273 sobre el Régimen Legal de la Propiedad Intelectual que dio origen a una institución que tendría a su cargo la ejecución de la política cultural oficial de la Argentina los siguientes veinte años: la *Comisión Nacional de Cultura.*[2] Esta *Comisión* (CNC) debía conformarse, según el artículo N° 70 de la mencionada ley, por doce miembros[3] y, entre sus funciones se encontraba la creación de premios de estímulo y becas de perfeccionamiento artístico, literario y científico tanto en el país como en el extranjero.[4]

La creación de la CNC y el desarrollo durante sus primeros años se dio en el marco de un período político conflictivo y de un intervencionismo estatal creciente en la economía y los mercados (Rapaport, 245 y ss) producto de las consecuencias que la Crisis de Wall Street de 1929 generó en el escenario internacional. No obstante ello,

2. La *Comisión Nacional de Cultura* fue creada por disposición del artículo 70 de la misma ley, y su reglamento interno y funcionamiento institucional fue aprobado por decreto el 28 de agosto de 1935. El organismo fue disuelto en 1954.

3. servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm Los miembros según la ley comprendían a los escogidos por el Rector de la Universidad de Buenos Aires; por el Presidente del Consejo Nacional de Educación; por el Director de la Biblioteca Nacional; por el presidente de la Academia Argentina de Letras; por el presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes; por el Director del Registro Nacional de Propiedad Intelectual; por el presidente de la Sociedad Científica Argentina; por un representante de la Sociedad de Escritores; por un representante de las sociedades de autores teatrales; por un representante de la sociedad de compositores de música popular y de cámara y por dos representantes del Congreso Nacional.

4. Artículo N° 69 de la ley, en servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/norma.htm

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

su desenvolvimiento se caracterizó, salvo breves períodos, por la continuidad de sus miembros y de las políticas establecidas. Tal particularidad podría basarse en la afinidad ideológica de los integrantes y en la "construcción de una noción y modelo de cultura vinculado a la *confluencia* o síntesis de diferentes corrientes del pensamiento nacionalista argentino en una concepción de la misma como *concordia*, en cuanto particular espacio de unión y conformidad" (Niño, 2007). De hecho, al repasar la nómina de sus miembros puede observarse la permanencia de varios de ellos, incluso durante el peronismo, como los casos de Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Ibarguren, quienes al igual que Matías Sánchez Sorondo pueden adscribirse a las corrientes nacionalistas de la época que Spektorowsky sintetiza en dos corrientes antitéticas: "la "integralista" –que el autor mencionado identifica con la derecha más reaccionaria– y la "populista" –que reconoce en FORJA principalmente– y cuya máxima expresión adquiere pregnancia durante el gobierno militar de 1943-1946" (Niño, 2007).

Las corrientes nacionalistas, a pesar de ser reducidas y heterogéneas en los años '30, tuvieron un importante rol en el ámbito cultural en el cual supieron proyectarse. Así, por ejemplo, dejaron su impronta en la literatura, en la universidad, en el cine y en la radio (Rubinzal, 2005 216), a la vez que los intelectuales vinculados a estas corrientes ocuparon espacios destacados en instituciones estatales del campo cultural: Carlos Ibarguren presidió la Comisión Argentina de Cooperación Intelectual (organismo en el que se repite el nombre de Homero Guglielmini, miembro de la CNC) y la Academia Argentina de Letras entre 1935 y 1952. En los años '40, Ibarguren también integró, junto a Gustavo Martínez Zuviría, la Junta Nacional de Intelectuales dependiente de la Subsecretaría de Cultura (Rubinzal, 2005 217).

Es importante notar que la composición de la CNC no incluía estrictamente un cuerpo de "profesionales de la cultura", sino que en ella había un fuerte entrelazamiento entre lo cultural y lo político: su presidente era el representante del Senado, Matías G. Sánchez Sorondo, de profesión abogado, mientras que el representante por la Cámara de Diputados, José Arce era médico. Por otro lado, el rector de la Universidad de Buenos Aires, Vicente Gallo, era abogado y tenía una fuerte trayectoria dentro del radicalismo. El representante de la Sociedad Argentina de Escritores, Roberto Giusti, escritor y crítico literario era también, dirigente socialista. Incluso, dos de las figuras más notables dentro de la CNC, Gustavo Martínez Zuviría y Carlos Ibarguren, abogados dedicados a la literatura y a la historia respectivamente, tenían importantes carreras políticas. En otros casos, la formación de origen no se correspondía con el ámbito de desempeño, como ocurría con el Director de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno, que era ingeniero civil. Salvo algunas excepciones como las de Francisco E. Collazo, representante de la Sociedad General de Autores Teatrales, o, Raúl H. Espoile,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

representante de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, la composición de la CNC evidenciaba la carencia de un cuerpo de "profesionales de la cultura" en la administración de dicho organismo.

La labor de la *Comisión Nacional de Cultura* no quedó solo en la creación de premios de estímulo y en el otorgamiento de becas de perfeccionamiento, sino que también patrocinó y fomentó a organizaciones culturales, y, casi desde el inicio de sus funciones, se le entregó el Teatro Cervantes para su administración,[5] el cual pasó a denominarse Teatro Nacional de Comedia y a ser sometido a diversas reformas de modernización (reformas del escenario, en la técnica lumínica, incorporación de un equipo amplificador, etc.), junto con la creación de un elenco estable profesional.

El teatro fue uno de los pilares iniciales en los que se basó el desarrollo de la CNC, entendiendo como afirmaba Antonio Cunill Cabanellas (7), Director General del TNC, que este proyecto "se sustentaba en la concepción de la política cultural gubernamental de la función social y educativa del teatro".[6] Por ello, a las representaciones teatrales y las actividades formativas del TNC se sumó la creación del Instituto Nacional de Estudios del Teatro con su Biblioteca, Archivo, Publicaciones y Museo, con el objetivo de propender al estudio y divulgación de la historia del teatro nacional. No obstante, el Director de la *Comisión Nacional de Cultura*, el Dr. Matías Sánchez Sorondo, entendía que la responsabilidad del Estado no debía detenerse allí sino que debía ir avanzando gradualmente abarcando otros ámbitos según las posibilidades: "Creada para estimular, entre nosotros, las manifestaciones superiores de la ciencia y del arte, y para encauzar nuestra actividad espiritual en tanto ello dependa de la intervención del Estado, su materia es vasta; su acción, múltiple; su procedimiento, delicado y el resultado de su obra, paulatino".[7] En el transcurso de su existencia, la creación de la Comisión Nacional de Cultura representó la intervención del Estado en un ámbito hasta entonces reservado a la actuación privada, su iniciativa permitió la fundación del Teatro Nacional de Comedia, el otorgamiento de premios estímulo a las artes, becas de perfeccionamiento para científicos y artistas, la creación del Museo Nacional de Arte Decorativo (1937),

5. Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Memoria correspondiente a los ejercicios 1936-1945. CNC, p. 69.

6. Para Cunill Cabanellas el Teatro Nacional de Comedia representaba: "un ensayo que hace el Estado con el teatro, un experimento de subvención. [...] Para nosotros, el Estado, antes que nada, debe tener un concepto del teatro y de su hombre. Cómo y qué categoría se le debe dar. Para nosotros, el Teatro, con relación al Estado, tiene la misma significación que puede tener la Escuela, el Instituto y la Universidad. Es decir, que el Teatro, al que le dimos el lugar que ocupa en el arte con su contenido esencial, al trasladarlo a la representación con la categoría de su contenido, lo elevamos a función social trascendente y lo declaramos Institución de Cultura Pública" (1939 7).

7. Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. *Cuadernos de Cultura Teatral* 1936-1943. INET, p. 11.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

la presentación de proyectos para una Orquesta Sinfónica Nacional, finalmente creada en 1948, y, por supuesto, la fundación del Instituto Nacional de Estudios de Teatro con su Archivo, Biblioteca y Museo.

El INET y su primer período: 1936-1945

Como se mencionó anteriormente, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro se creó en el año 1936 junto al Teatro Nacional de Comedia. Ambas instituciones compartían la sede del Teatro Cervantes, así como la dirección del mismo Director General, Antonio Cunill Cabanellas y el mismo objetivo de "arraigar la convicción de que el teatro es un factor importante en el desarrollo espiritual de un país".[8] Para ello, el Instituto llevaría adelante una intensa labor de estudio y divulgación de los antecedentes e historia del teatro nacional. Con tal fin, se creó la Biblioteca del mismo, el Archivo de Arte Dramático, y se organizaron todos los años de esta gestión Ciclos de Conferencias sobre teatro, que fueron difundidas mediante su publicación en los *Cuadernos de Cultura Teatral*. Así, estos *Cuadernos*...publicaron las conferencias dictadas entre 1936 y 1943 por relevantes historiadores del teatro, de la literatura, de la música, la danza y el folklore, así como por actores, directores, dramaturgos y escenógrafos que brindaron testimonio y reflexionaron sobre su práctica artística. Algunos ciclos fueron temáticos, como el de 1939 dedicado a brindar un panorama del teatro así como histórico, social y literario organizado por décadas desde 1700 a 1910, mientras que las conferencias de 1940 estuvieron dedicadas especialmente al teatro y la cultura en las provincias argentinas.

Bajo la dirección de Cunill Cabanellas también se crearon y organizaron las diferentes secciones que aún hoy forman parte del INET. El director participó además seleccionando la adquisición de libros, revistas y periódicos, y contribuyendo con su archivo de teatro particular. Por su parte, los inscriptos del Teatro Nacional de Comedia intervinieron en el fichaje de libros y en la compilación de artículos periodísticos relativos al teatro de diferentes medios, nacionales e internacionales, desagregados por temas, generando un archivo "razonado", de gran relevancia en nuestro patrimonio cultural.

El mismo año de fundación del INET se creó la *Comisión Organizadora de la Exposición y Museo Nacional del Teatro*,[9] que comenzó a reunirse a partir de 1937, abocada a recolectar material para crear el mismo, el cual se inauguró finalmente, el 19

8. Véase la *Memoria* de la Comisión Nacional de Cultura. *Su Labor en 1936*, p. 79. Archivo del Teatro Nacional Cervantes.

9. Esta comisión estuvo formada por estuvo formada por Enrique García Velloso, Alejo González Garaño, Pascual de Rogatis, Gregorio López Naguil, Mariano G. Bosch, Elías Alippi, Enrique Amorin, y presidía la Comisión Antonio Cunill Cabanellas (su vicepresidente, por delegación del Presidente de la Comisión Nacional de Cultura, Matías Sánchez Sorondo), y su secretario fue José González Castillo hasta su fallecimiento, cuando fue reemplazado por Rafael José de Rosa.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de septiembre de 1938 en la sede del Teatro Nacional de Comedia. La unión entre ambas instituciones quedaba en evidencia en las muestras especiales organizadas en forma conjunta y en homenaje a las reposiciones de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, o en la conferencia de Mercedes de Carman sobre "Boceto incaico", con motivo de divulgar aspectos de la vida de los incas, con motivo de las representaciones de *Ollantay* en el TNC.

La prolífica labor de Antonio Cunill Cabanellas concluyó con su renuncia al cargo de director del Teatro Nacional de Comedia el 22 de octubre de 1940, para la que adujo "razones de salud". En realidad, el personalismo de Antonio Cunill Cabanellas fue la causa de la finalización de su gestión. Los conflictos suscitados a partir de la llegada de Gustavo Martínez Zuviría a la presidencia de la *Comisión Nacional de Cultura*, y los intentos de esta nueva gestión de participar en la toma de decisiones del Teatro creando una comisión asesora del Teatro Nacional de Comedias, y en especial dada su intromisión en la Comisión de Lectura, tuvo como consecuencia el alejamiento de Antonio Cunill Cabanellas de su cargo de director.

Luego de la renuncia de este último, asumió el 27 de diciembre como Director-Administrador Alejandro Berruti, autor dramático que se había desempeñado bajo la gestión de Cunill Cabanellas, como Administrador General. De esa manera, se subdividieron, en el Teatro Nacional de Comedia, los roles que antes asumía Cunill: el de director-administrador y el de director escénico, con el objetivo de convocar así a diferentes directores.

A su vez, la dirección del Instituto Nacional de Estudios de Teatro fue separada de la del TNC, y, en diciembre de 1941, fue designado Antonio Saldías como director del INET y del Museo del Teatro. Por su parte, Berruti, como director del TNC, siguió en gran medida los lineamientos de Cunill Cabanellas desde 1941 hasta la intervención del teatro el 20 de agosto de 1946.

El Teatro Nacional de Comedia, durante el período comprendido entre los años 1941 y 1946 atravesó un período de transición, entre dos etapas claramente diferenciadas: la primera etapa, a la que podríamos llamar "fundacional" (1936-1941) que estuvo bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas, y en la que se delineó el perfil institucional (Mogliani, 2010b); y la etapa siguiente, correspondiente a la gestión del gobierno peronista que asumió en 1946. En esta transición, permanecieron los rasgos esenciales de la etapa fundacional, fundamentalmente por la continua presencia de Alejandro Berruti, quien se desempeñó como Administrador General durante toda la gestión de Cunill Cabanellas, y que continuó su gestión durante el período 1941-1946 como Director-Administrador (Mogliani, 2012).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

A partir del cambio de la nueva gestión de Saldías, el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) mantuvo, como en la etapa previa, el funcionamiento de su Biblioteca, Archivo y Museo, continuando la realización de conferencias y publicaciones referidas al teatro, continuando la publicación de los *Cuadernos de Cultura Teatral* y sumando nuevas publicaciones. A partir de 1943 el INET publicó el *Boletín de Estudios de Teatro,* revista que se editó durante seis años, con el objetivo de divulgar documentos sobre la historia del teatro argentino e información sobre la bibliografía teatral publicada, así como difundir las actividades realizadas en el INET (Leonardi, 2016). En ella se publicaron numerosos artículos y colaboraciones de diversos autores sobre historia del teatro tanto argentino como universal, incluyendo fragmentos de textos en prensa o publicados. Incluía información sobre la actividad teatral, como un censo de las salas teatrales existentes en el país, así como estadísticas de representaciones anuales. Se destaca en esta publicación la presencia de material sobre el teatro para niños y del teatro de títeres, acompañando la iniciativa del INET de despertar el interés sobre este tipo de teatro. Tenía una separata destinada a alumnos de colegios secundarios, en el que se desarrollaban los contenidos obligatorios vinculados al teatro de ese nivel educativo. Desde 1943 y hasta su fallecimiento en 1946, su director fue el mismo director del INET, José Antonio Saldías.

También el INET publicó la colección *Biblioteca Teatral*, conformada por diversas secciones. La Sección Obras consistió en la publicación de obras dramáticas de autores argentinos, editadas en el periodo 1942-1946. Cada volumen está dedicado a una obra dramática y cuenta con un estudio preliminar sobre la obra y el autor, así como con la recopilación de las críticas periodísticas recibidas en el momento de su estreno. La colección está formada por siete tomos: *El Sargento Palma*, de Martín Coronado; *Los Mirasoles,* de Julio Sánchez Gardel; *Martín Fierro,* teatralización de José González Castillo; *El hombre de mundo,* de Ventura de la Vega; *Los conquistadores del desierto,* de Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo; *Una mujer desconocida,* de Pedro B. Aquino; y *Marco Severi,* de Roberto J. Payró.

En la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral,* patrocinado por la Comisión Nacional de Cultura, se publicó en 1944 un extenso estudio de fundamental importancia sobre historia y estética del teatro argentino: *El teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas,* de Raúl H. Castagnino, que constituye una fundamental contribución documental a la historia del teatro argentino en el período comprendido entre 1829 y 1852.

Asimismo, el INET desarrolló nuevas actividades entre las que se destacó el *Primer Concurso de Teatros Independientes*, realizado en 1942 con el propósito de difundir al público la labor vocacional que realizaban los teatros de aficionados. Esta

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

iniciativa constituyó un reconocimiento y el primer intento de apoyo desde el teatro oficial al circuito del teatro independiente, este último, de fundamental relevancia en la modernización de nuestro campo teatral desde sus inicios en 1930. Este primer concurso estuvo marcado por algunas dificultades, dado que la convocatoria inicial incluía una obra extranjera y una de autor nacional, mientras que posteriormente -por disposición del Departamento Nacional del Trabajo- fue suprimida la obra extranjera, debido a lo cual tres conjuntos no pudieron presentarse.

El teatro para niños, encontró en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, a partir de 1943, un espacio muy relevante de creación y difusión, en especial el dedicado al teatro de títeres. Con la intención de crear un público para el espectáculo teatral, el INET consideró que el camino más directo y eficaz para llegar a los niños de las escuelas y, difundir entre ellos el teatro, era por medio de sus maestros, y en unión con el *Consejo Nacional de Educación* organizó un concurso para maestros, cuyos ganadores asistieron al curso realizado en septiembre de 1943, el cual fue dictado por una figura emblemática y precursora del teatro de títeres en la Argentina, Javier Villafañe. Este también dictó una conferencia ese año (publicada en los *Cuadernos de Cultura Teatral)* y elaboró una publicación, *Titirimundo,* para difundir entre los asistentes al curso y maestros del interior del país. El curso se clausuró con una función gratuita para alumnos de escuelas, en la que participaron siete grupos de Títeres de Niños y en noviembre se realizó la *Primera Exposición Nacional de Títeres*, con aportes de titiriteros profesionales. En 1944 se creó el *Teatro Nacional de Títeres*, que se presentó hasta 1946, con dirección de Javier Villafañe y volvieron a realizarse los cursos y exposiciones de títeres. El primer elenco que se presentó fue el del *Teatro La Cortina*, con dirección de Mané Bernardo y la participación de Sarah Bianchi, otras dos figuras fundamentales y pioneras del teatro de títeres en nuestro país. Mané Bernardo tuvo a su cargo el Taller de Títeres del INET, y la dirección de todas las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres, la mayoría basadas en textos clásicos.[10] Estas expresiones constituyeron, además, el inicio de la actividad teatral para chicos en el Teatro Nacional Cervantes, actividad que se extenderá luego a lo largo de todos sus siguientes períodos.

Este interés especial del INET en el teatro para niños se advierte en sus publicaciones, tanto como ya mencionamos en su revista, el *Boletín de Estudios de*

10. Las obras presentadas por el Teatro Nacional de Títeres en 1944 fueron *Coloquio Llamado Prendas de Amor* de Lope de Rueda; *Entremés Famoso de las Brujas* de Moreto; y *Bayle de Amor y Desdén* de Salazar y Torres, por el Elenco del Teatro La Cortina, con dirección y bocetos de Mané Bernardo. En 1945, presentó *La Farsa del Pastel y la Torta*, anónimo siglo XV en versión de Sarah Bianchi; *El Vendedor de Pollos,* anónimo napolitano del 700; *La Maja Majada*, sainete de Ramón de la Cruz, todos con dirección y bocetos de Mané Bernardo y música de Adolfo Morpurgo. En 1946 estrenó *El Encanto del Bosque* y *Aventuras de Pitirí y El Gigante Tragavientos* de Mané Bernardo, y *Andanzas de Renard y su Pariente Chantecler*, anónimo francés, todos con dirección de Mané Bernardo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Teatro, como especialmente en otra Sección de su *Biblioteca Teatral*. La Sección Teatro Infantil. Esta tercera serie de la Biblioteca Teatral se inició con *Teatro de Títeres,* de Mané Bernardo, publicado en 1945, la cual compila siete obras de teatro para títeres de autoría de esta titiritera de extensa trayectoria. Esta publicación se encuentra en el marco de las diversas acciones que realizó el INET desde 1943 con el fin de difundir el teatro para niños como herramienta de formación educativa, en especial al teatro de títeres.

En cuanto al Museo del Teatro, sabemos por la primera publicación del *Boletín de Estudios de Teatro* Nro.1 (1943), que en 1942 se reorganizaron sus secciones y se crearon otras nuevas, "la de numismática teatral, la de críticos, la de circo y la sección de teatro extranjero". Para el año próximo se propone habilitar las secciones del sainete y de músicos, estando en estudio una exhibición de programas. Esta revista nos informa que el Museo fue visitado en 1938 por 1365 desde su inauguración en octubre, pero luego en 1939 por 110.210 personas, en 1940 por 139.512 personas, en 1941 por 142.724 personas y en 1942 por 91.526 personas.

En el *Boletín* Nro. 5 de abril de 1944 se publica una descripción del Museo Nacional del Teatro que era traducción de la publicada en el diario *The Standard.* Su autor nos brinda una descripción del Museo, que estaba situado en el primer piso del Teatro Nacional de Comedias. Va describiendo el recorrido cronológico que proponía, desde la primera representación teatral en 1747 en el marco de las festividades de la coronación de Fernando VI, el cuadro del Teatro de la Ranchería pintado por Leonie Matthis, la exhibición de documentos y manuscritos del Siglo XIX, la sección dedicada al teatro gauchesco, los programas históricos, los diversos modelos de vestuarios, la sección dedicada a Frank Brown y a los artistas y compañías que visitaron el país. En un salón interior había un espacio dedicado a la exposición permanente de fotografías y comentarios de las figuras del teatro nacional. En esta época, el museo funcionaba de martes a domingo de 10 a 13 y ya se hablaba de un proyecto de mudarlo al subsuelo, a un espacio más amplio.

En junio de 1945 se llevó a cabo una exhibición del Museo Nacional del Teatro en Santiago de Chile, en el marco de la Exposición Cultural Argentina, organizada por la Comisión Argentina de Fomento Interamericano. Se remitieron diversas piezas del museo (manuscritos, programas, fotografías, medallas conmemorativas, caricaturas, una maqueta de la obra *Los disfrazados* de Claudio Mauricio Pacheco, el vestuario utilizado por Pepe Podestá en *Juan Moreira,* la acuarela de uno de los primeros circos de Podestá-Scotti.[11]

11. Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. *Boletín de Estudios de Teatro 1943-1950*, INET, p. 160.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Segundo período: 1946-1950

Grandes cambios en la política teatral oficial –así como a nivel cultural y político en general– se produjeron luego del triunfo de Juan Domingo Perón en el acto eleccionario del 24 de febrero de 1946 y especialmente a partir de su asunción a la Presidencia de la Nación el 4 de junio, lo que dio origen a una nueva etapa en la gestión cultural tanto del INET como del Teatro Nacional de Comedia. En cuanto al INET, en 1946 falleció José Antonio Saldías, quien estuvo al frente del Instituto entre 1941 y 1946. Asumió la dirección por un breve lapso el crítico teatral, director y periodista Edmundo Guibourg. Sin embargo, su mandato fue interrumpido al designarse interventor a Rodolfo Lestrade (quien luego será designado también interventor del Teatro Nacional de Comedia), tras cuya actuación fue nombrado como director el dramaturgo y poeta de origen catamarqueño Juan Oscar Ponferrada para el período 1947-1956. Ponferrada consideraba que los objetivos primordiales de la nueva política cultural oficial debían tender a la reinstauración de la naturaleza popular del teatro:

> Si todo patrimonio de beneficio público debe imperiosamente ser restituido al pueblo, que es su derecho habiente natural, ¿cómo no le ha de ser recuperado el teatro que es sangre de su carne, fruto de su raíz?... Ello está conseguido. El pueblo ha vuelto al teatro. De esta asimilación debe surgir ahora una expresión auténtica: una forma de teatro que recuerde las grandes comuniones dramáticas de los concursos griegos y las congregaciones medievales, y mediante la cual se exprese el alma de la Nueva Argentina. En el Segundo Plan Quinquenal se abre esa perspectiva. (Ponferrada, 1954)

Como se desprende de estas palabras, y desarrolla a lo largo del artículo, Ponferrada proponía al teatro griego, al que consideraba paradigma de la relación teatro-pueblo; al teatro medieval de concepción cristiana y a la génesis popular del teatro argentino, que "nació de un mito que era la encarnación del pueblo; nació del mito gaucho" como ejemplos para fundamentar la naturaleza popular del teatro. Pero, además de este carácter popular, los tres ejemplos mencionados se caracterizan por concretar en la práctica un teatro religioso y/o que lleva a escena mitos de raigambre popular. Ponferrada proyectaba en la historia del teatro su concepción del teatro como hecho comunitario, de índole religiosa, cristiana. Y esta fue la concepción del teatro que concretó en su obra dramática y ensayística (1959).

El cambio fundamental aportado por el peronismo a nivel cultural y teatral estuvo en el ámbito de la distribución, circulación y difusión de los bienes culturales, así como ocurrió en las artes plásticas (Giunta, 1997) o la arquitectura (Ballent, 1993). La política cultural teatral oficialista se orientó al fomento de la distribución cultural, a la formación activa de un nuevo público para el teatro, así como una nueva audiencia para la actividad cultural en general, de origen obrero y de clase media baja. Este movimiento consideraba que su misión "revolucionaria" en el ámbito de la cultura era que los bienes culturales se convirtieran en accesibles al pueblo trabajador, al que consideraba como sus legítimos

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

poseedores. En los planes de acción de gobierno, denominados Planes Quinquenales, quedaba registrada esta preocupación del gobierno con respecto la "elevación cultural del pueblo", para lo cual el teatro cumplía una importante función social de formación espiritual y educación del mismo, tal como expresara el mismo Perón: "Nuestra política social tiende, ante todo, a cambiar la concepción materialista de la vida en una exaltación de los valores espirituales. Por eso aspiramos a elevar la cultura social. El Estado argentino no debe regatear esfuerzos ni sacrificios de ninguna clase para extender a todos los ámbitos de la Nación las enseñanzas adecuadas para elevar la cultura de sus habitantes" (Ronzitti, 1953).

Mientras el Primer Plan Quinquenal, de 1947, tenía como propósito fomentar y ayudar cuanto tuviera relación con la cultura en general, el Segundo Plan Quinquenal proponía un plan orgánico tendiente a la formación de una cultura esencialmente nacional. Este plan le dedicaba a la cultura su quinto capítulo, y estipulaba que la cultura artística:

> Será desarrollada mediante exhibiciones de carácter popular, con preponderancia de obras del acervo artístico nacional y universal, ajustando sus programas a la capacidad receptiva de los auditorios; actualizando y agilizando la actividad de los museos de arte, poniendo al alcance del pueblo todas las colecciones; se reglamentará en forma adecuada los distintos medios de difusión, en cuanto constituyan manifestaciones de cultura artística, tales como cinematógrafo, teatro, radio, prensa, televisión, a fin de que estos medios contribuyan a la formación de la conciencia artística nacional y dando lugar a que pueda elevarse la cultura social. Y no se trata de dirigir o imprimir una fisonomía forzosa a la cultura nacional, sino de cuidar que, en los aspectos fundamentales de las actividades citadas se cumpla una función esencialmente cultural y que además se hallen al servicio del Pueblo, con el objeto de integrar la personalidad de la Nación. (Ronzitti, 1953)

En suma, para el peronismo, el teatro no debía permanecer en la égida de un selecto circuito de intelectuales, sino que debía ser restituido a su generador y productor, "el pueblo", destinatario del discurso y la acción de gobierno. En conjunción con esta preocupación por la "distribución social" de la riqueza cultural, dos rasgos caracterizaron la política cultural teatral del peronismo: su preocupación por la situación del arte escénico en el interior del país y por la difusión del teatro en el medio obrero (Mogliani, 2005).

En el caso del INET, este afán se concreta en que el Seminario Dramático del Instituto de Estudios de Teatro organizaba funciones especialmente dedicadas a los estudiantes y a los gremios obreros, los domingos a la tarde en el Teatro Nacional Cervantes. Las entradas gratuitas eran entregadas a instituciones culturales, educacionales y gremiales. El Seminario Dramático del INET fue creado en 1947, dedicado a la formación actoral. El antecedente de esta institución eran los cursos de teatro organizados en 1936 por el Teatro Nacional de Comedia, con el fin de incorporar luego a sus "inscriptos" en el elenco del teatro. El Seminario Dramático, dirigido por el director del INET Juan Oscar Ponferrada, contaba con un repertorio donde predominaban obras de autores españoles

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

del Siglo de Oro (Cervantes, Lope de Rueda, Tirso de Molina) e incluía también autores tradicionales argentinos (comedias de Laferrère, sainetes de Pacheco). Además de lo actoral, la formación contemplaba los aspectos técnicos de la labor teatral, por lo que los integrantes del elenco confeccionaban también los vestuarios. Llevaban a cabo –como ya mencionamos- representaciones destinadas a escolares y gremios los domingos en el Teatro Cervantes, y también realizaron representaciones en cárceles y en la Fiesta de la Juventud organizada por la Secretaría de Educación en Tucumán.[12]

Durante este período continuaron publicándose los *Cuadernos de Cultura Teatral,* que a partir del número 21, de 1945, se focalizaron en la evocación de diversos actores fundamentales del teatro argentino, como Roberto Casaux, Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Guillermo Battaglia, Mariano Galé, Francisco Ducasse y Gerónimo Podestá, constituyendo un valioso aporte al estudio biográfico de actores. También continuó publicándose el *Boletín de Estudios de Teatro,* que a partir de 1947 su dirección estuvo a cargo de Juan Oscar Ponferrada, lo que trajo aparejado un importante cambio de diseño gráfico en la revista. Asimismo, se sumó un nuevo volumen a la Sección Crítica y Ensayos de la *Biblioteca Teatral,* también con el patrocinio de la Comisión Nacional de Cultura. Este segundo volumen es *Las ideas estéticas en el teatro argentino,* publicado en 1947, en el que Arturo Berenguer Carisomo realiza un estudio de la dramaturgia rioplatense desde su raíz indígena, transitando por el período colonial, el teatro neoclásico, el romanticismo, el ciclo de la gauchesca y el nativismo, y la dramática realista naturalista hasta 1918.

El nuevo proyecto editorial de este período fue el *Repertorio Teatral Argentino.* Esta colección, publicada entre 1949 y 1950, está conformada por dos volúmenes que contienen tres obras dramáticas de dos autores argentinos de fines de siglo XIX y principios del siglo XX. El primer tomo compila las obras *Bajo el Parral, El minué federal* y *La gaviota*, de Nicolás Granada; mientras que el segundo contiene *La piedra de escándalo, El sargento Palma* y *Justicias de antaño,* de Martín Coronado. Aunque no pertenezca explícitamente a esta serie, incluimos aquí por sus características y fecha de edición semejantes a las anteriores, el volumen *Selección dramática de Cristóbal de Aguilar*, autor de la Córdoba Colonial, con prólogo y notas de José Luis Trenti Rocamora publicado en 1950. Este volumen contiene una selección de cinco textos dramáticos hallados por este historiador del teatro argentino en la Biblioteca Nacional, así como un extenso estudio previo.

En esta etapa, la labor del INET se vio afectada con una disminución de sus actividades respecto a la etapa previa, y, si bien se continuaron llevando adelante

12. Argentina, Comisión Nacional de Cultura. *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina*. CNC, 1948-1950, pp. 74-75.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

publicaciones, en 1948 el Museo fue cerrado y desmantelado y sus elementos fueron trasladados al subsuelo del ahora llamado Teatro Nacional Cervantes, hasta que finalmente el INET fue cerrado en 1950.

En esta ponencia se ofrece el avance de una investigación en curso sobre la historia del INET y de este período en particular, pero aún queda profundizar sobre hechos como el cierre mencionado de la institución. La documentación que se resguarda en su Archivo brinda algunos datos que deben ampliarse y estudiarse con mayor profundidad para dilucidar las motivaciones que llevaron al traslado de los bienes del Museo desde el primer y segundo piso del Teatro Cervantes hacia el subsuelo del teatro según la decisión de la Comisión Nacional de Cultura en enero de 1948. Tras la mudanza y depósito del patrimonio en dicho lugar –que implicó el cierre del Museo-, numerosas piezas se deterioraron o incluso desaparecieron. En 1954 la crisis económica se hizo sentir en el ámbito teatral oficial. En ese año se disolvió la Comisión Nacional de Cultura, dejando esto acéfalo al Teatro Nacional Cervantes (ex-Nacional de Comedia), dada la imposibilidad financiera del Estado de mantenerlo. Debido a esto, se generó una polémica sobre si adjudicarlo a una empresa privada mediante una licitación, que tuvo como consecuencia la paralización de la actividad de ese teatro. Esto, sumado al cierre del INET en 1950, dio lugar a que luego del golpe de Estado de 1955 aparecieran críticas a las decisiones y al accionar de la administración previa.[13]

Queda mucho todavía por investigar con respecto a la situación del INET en este período, a las motivaciones que determinaron su cierre y, a la situación de los bienes patrimoniales de la institución, pero se presenta en este trabajo, un avance de la tarea encarada para recuperar la historia institucional del INET.

Bibliografía citada

Fuentes

Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Memoria correspondiente a los ejercicios 1936-1945. CNC.

Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Boletín de Estudios de Teatro 1943-1950. INET.

Argentina, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Cuadernos de Cultura Teatral 1936-1943. INET.

13. "Un agravio a la cultura, negación de Argentina y la historia." Artículo periodístico del 17/04/1956 resguardado en el Archivo del INET.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Argentina, Comisión Nacional de Cultura. Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina. Comisión Nacional de Cultura, 1948-1950.

Bibliografía

Ballent, Anahí. "Las estéticas de la política: arquitectura y ciudad. El peronismo en Buenos Aires (1945-1955)." *Arte y Poder*. CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1993, pp. 116-125.

Cunill Cabanellas, Antonio. *Función social del teatro*. Instituto Social, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1939.

Giunta, Andrea. "Eva Perón: imágenes y público." *Arte y Recepción*. CAIA (Centro Argentino de Investigadores de Artes), VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, 1997, pp. 177-184.

Leonardi, Yanina. "Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años'40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)." *Ideas y debates para la Nueva Argentina: Revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*, vol. 3, EPC- de Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, 2016. pp. 61-80.

Mogliani, Laura. "El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista." *Assaig de Teatre*, Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, N° 42, 2004, pp. 171-180.
www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145994
---. "La política cultural del peronismo (1946-1955)." *Revista Teatro XXI*, N° 20, 2005, pp. 25-28.
--- "El Teatro Nacional de Comedia bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas." *Actas de las I Jornadas Nacionales Investigación y Crítica Teatral, 2009*, vol. 4, AINCRIT. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, 2010a, pp. 116-129. CD-ROM.
www.aincrit.org/image/editorial/i_jornadas_nacionales.pdf
—. "La creación del Teatro Nacional de Comedia y la gestión de Antonio Cunill Cabanellas (1936-1940)." *Búsquedas y discursos*. Galerna, Buenos Aires, 2010b, pp. 247-258.
---. "La política cultural del Teatro Nacional de Comedia en el período 1941-1945." *Territorios teatrales*. Galerna, Buenos Aires, 2012, pp.159-168.
---. "El Teatro Nacional de Comedia y sus directores (1936-1945)." *Revista Teatro XXI*, N° 33, 2013, pp. 60-72.

Niño Amieva, Alejandra. "Instituciones culturales, discurso e identidad." *AdVersuS*, N° 8-9, abril-agosto, 2007.
www.adversus.org/indice/nro8-9/dossier/dossier_ninoamieva.htm

Ponferrada, Juan Oscar. "El teatro en el Plan Quinquenal." *Teatro Universal*, N° 2, 1954, p.10.
---. "Para una ubicación del costumbrismo criollo." *Revista Lyra*, N° 174-176, 1959, pp. 89-91.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Rapoport, Mario. *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000).* Macchi, Buenos Aires, 2003.

Ronzitti, Miguel. "2º Plan Quinquenal y Teatro." *Revista Talía*, N° 1, 1953, pp. 26.

Rubinzal, Mariela. *El nacionalismo frente a la cuestión social en Argentina (1930-1943). Discursos, Representaciones y prácticas de las derechas sobre el mundo del trabajo*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2012. www.memoria. fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.450/te.450.pdf

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Artes escénicas y formación profesional. Relatos comparados de tres instituciones precursoras en la provincia de Buenos Aires (segunda mitad del siglo XX)

Lucía Merlos
(Universidad Nacional de La Plata, Argentina)[1]

Resumen: La provincia de Buenos Aires presenta un amplio y profuso campo de formación profesional en Danza y Teatro, más allá de las instituciones de gestión privada y de los circuitos independientes, contiene una red de espacios de gestión estatal (de dependencia municipal y provincial) integrada por escuelas de estéticas, polimodales de arte, secundarias orientadas en Arte-Danza y Arte-Teatro, instituciones de educación superior y universidades que brindan trayectorias formativas en artes escénicas. Este artículo se detiene particularmente en la presentación y el desarrollo de perspectivas fundacionales de tres escuelas pioneras de la formación en artes escénicas en la capital de la provincia, la ciudad de La Plata: la Escuela de Danzas Clásicas, la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández", y la Escuela de Teatro, instituciones referentes en la formación de artistas y de educadores en dichas disciplinas. Partiendo del contexto histórico de su creación, mediados del siglo XX, se desarrollan las trayectorias de las mismas signadas por idearios fundacionales y se despliegan diálogos entre el campo artístico como el campo educativo.

Palabras claves: Formación profesional, Artes Escénicas, Ciudad de La Plata.

Abstract: The province of Buenos Aires presents a wide and profuse field of professional education in Dance and Theater, beyond private management institutions and independent circuits, it contains a network of state management spaces (municipal and provincial dependency) made up of schools of aesthetics, polymodal art, secondary schools oriented in Art-Dance and Art-Theater, higher education and universities that

1. Magister en Educación Corporal por la Universidad de La Plata (2020). Licenciada en Arte por la Universidad Nacional de San Martín (2014). Profesora de Arte en Danza –orientación en Danza Expresión Corporal– por el Instituto de profesorado de Arte Adolfo Ábalos de la ciudad de Mar del Plata (2008). Técnica en Danza e Intérprete en Danza Clásica y Danza Contemporánea por el Centro Polimodal de Arte de la ciudad de Mar del Plata (2004). Actualmente es doctoranda por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y becaria interna Doctoral por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Forma parte del Grupo de Estudio sobre Cuerpo dirigido por Ana Sabrina Mora (CICES / IdIHCS-UNLP), del Grupo de Investigadores en formación de la Sociedad Argentina de Historia de la Educación (SAHE), e integra el proyecto de investigación "Procesos de democratización en la formación de los cuerpos y las sensibilidades en la educación estética de la Argentina de la segunda mitad del siglo" dirigido por Myriam Southwelll y Eduardo Galak (FaHCE-UNLP). Participo en la organización y coordinación del "Encuentro de Investigadores sobre cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas" (años 2013, 2015,2018); del Festival 96horasDANZA organizado por ACIADIP (año 2016 y 2018); y del Encuentro de Cuerpo, Educación y Sociedad (año 2018).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

offer formative trajectories in performing arts. This article focuses particularly on the presentation and development of foundational perspectives of three pioneering schools of performing arts training in the capital of the province, the city of La Plata: the School of Classical Dances, the School of Argentine Folkloric Dances " José Hernández ", and the School of Theater, three are benchmark institutions in the training of artists and educators in these disciplines. Starting from the historical context of its creation, the middle of the 20th century, the development of the same ones, marked by founding ideals and dialogues with the artistic field as well as with the labor field, unfolds.

Keywords: Professional education, Escenics arts, La Plata City.

Recibido: 20 de abril. *Aceptado*: 24 de mayo.

Introducción

La provincia de Buenos Aires presenta un amplio y profuso campo de formación profesional en Danza y en Teatro. Más allá de las instituciones de gestión privada y de los circuitos independientes, alberga una red de espacios de gestión estatal (de dependencia municipal y provincial) integrada por escuelas de estéticas, secundarias especializadas en formación artística, secundarias orientadas en Arte-Danza y Arte-Teatro, instituciones de educación superior, formaciones universitarias, entre otras.

Este artículo se detiene particularmente en la presentación de perspectivas fundacionales y el desarrollo de tres Escuelas pioneras en la formación profesional en artes escénicas en la ciudad de La Plata, capital de la provincia: la Escuela de Danzas Clásicas, la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández", y la Escuela de Teatro.

Si bien dicha ciudad es históricamente reconocida como epicentro de acontecimientos culturales, artísticos, tanto como académicos, y cuenta con una universidad de gran trayectoria en la región como es la Universidad Nacional de La Plata, que a su vez tiene una Facultad de Arte, la misma no dicta carreras de grado vinculadas a las artes escénicas.[2]

Las Escuelas, precursoras en el campo de la formación en Danza y en Teatro, son emblemáticas en la institucionalización provincial de dichas disciplinas, debido a su

2. Si bien la Universidad no dicta carreras de grado en artes escénicas es preciso subrayar que ha mantenido vínculos históricos y actuales con el campo del teatro y de la danza. Por mencionar solo algunos: el Teatro Universitario; el Taller de Teatro de la Universidad de La Plata; el grupo de danza contemporánea de la Facultad de artes: Aula20; la Especialización en Lenguajes Artísticos con orientaciones de Lenguaje Teatral y Lenguaje Corporal, la Especialización en Danza con línea de formación en Análisis Coreográfico; el Centro de Arte de la Universidad de La Plata, tanto como cursos, seminarios, jornadas, eventos artístico-académicos, becas de creación, y ciclos artísticos propiciados y/o apoyados por la Universidad.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

carácter público, estatal y de formación especializada, con gran impacto en la formación de artistas y de educadoras/es.

Partiendo del contexto histórico de su creación se desarrollan los idearios fundacionales, e instancias y acontecimientos particulares que cobraron especial relevancia en las trayectorias institucionales en la segunda mitad del siglo XX.

Interesa evidenciar las relaciones entre las instituciones y los contextos artísticos tanto como los vínculos con el campo educativo y el sistema formal de enseñanza.

En esta línea, el contenido de este artículo es producto de una triangulación establecida de la información obtenida a partir de entrevistas semi-estructuradas realizadas en diferentes años (2012, 2018, 2019, 2021) a directoras y directores de las tres instituciones educativas, con documentos oficiales, y datos recuperados de investigaciones precedentes.

Contexto histórico y sentidos fundacionales

Si bien cada una de las Escuelas representa un sentido fundacional especifico, consideramos que responden a una política de ampliación de derechos en materia artística-educativa relacionado centralmente a un proceso de democratización de la cultura, de impacto en la esfera nacional tanto como en lo provincial (Cadús, 2014, 2017; Fiorucci, 2007; Leonardi, 2015).

Los finales de la década del ´40 resultan ser un momento clave en los comienzos de la profesionalización en artes escénicas en la capital de la provincia. Si bien existían desarrollos previos en el campo de la Danza y el Teatro en la ciudad (Radice y Di Sarli 2005; Radice, 2018; Sáez 2017), entre 1948 y 1949 se promueven las primeras acciones que dan origen a tres instituciones oficiales de carácter estatal formadoras en Artes Escénicas en la capital de la provincia de Buenos Aires.

Procesos que tienen lugar bajo el gobierno provincial de Domingo Alfredo Mercante (1946-1952) y la presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1952), en un marco de implementación de políticas públicas orientadas a una formación cultural ciudadana, de promoción y valorización de los vínculos entre el arte, la cultura y la educación.

Dentro del Plan Quinquenal del Gobierno nacional (1947-1951), se incluye un apartado dedicado exclusivamente a la cultura, reconociendo la responsabilidad del estado argentino frente a la misma, pero especialmente subrayando como propuesta del presidente electo

> elevar en todo momento el nivel cultural del pueblo argentino, basándolo en las dos formas fundamentales mediante las cuales un país le acumula y perfecciona: *la cultura adquirida por tradición* cuyos principios se remontan a los orígenes

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> más nobles de la cultura europea, transmitida por los conquistadores e influida por elementos autóctonos, y la cultura de *tipo universal* adquirida en los diversos tipos de enseñanza. (Plan Quinquenal, 1946 28)

Perspectiva dentro de la cual se destaca, para la primera forma, el fomento de patrimonio tradicional como el idioma, la religión, el culto a la familia, la historia, la poesía popular, el folklore, las danzas del pueblo, el culto a las efemérides patrias y el estudio de las expresiones folklóricas. Mientas que para la segunda, la cultura obtenida por la enseñanza, se explicita el compromiso del Estado en el sostenimiento y la promoción en espacios educativos como escuelas, colegios, conservatorios, centros artísticos y científicos, centros de perfeccionamiento técnico, así como otros medios que sean destinados a la formación de los jóvenes (Plan Quinquenal, 1946).

Enfatizando dentro de los lineamientos nacionales, y que a los fines de este trabajo resulta significativo, el lugar de las instituciones, principalmente la necesidad de diagramar un plan que reúna y organice a las ya existentes para tales fines, tanto como la creación de nuevos espacios -artísticos, científicos, literarios- bajo el compromiso estatal conocer, formar, conservar y fomentar el patrimonio artístico-cultural.

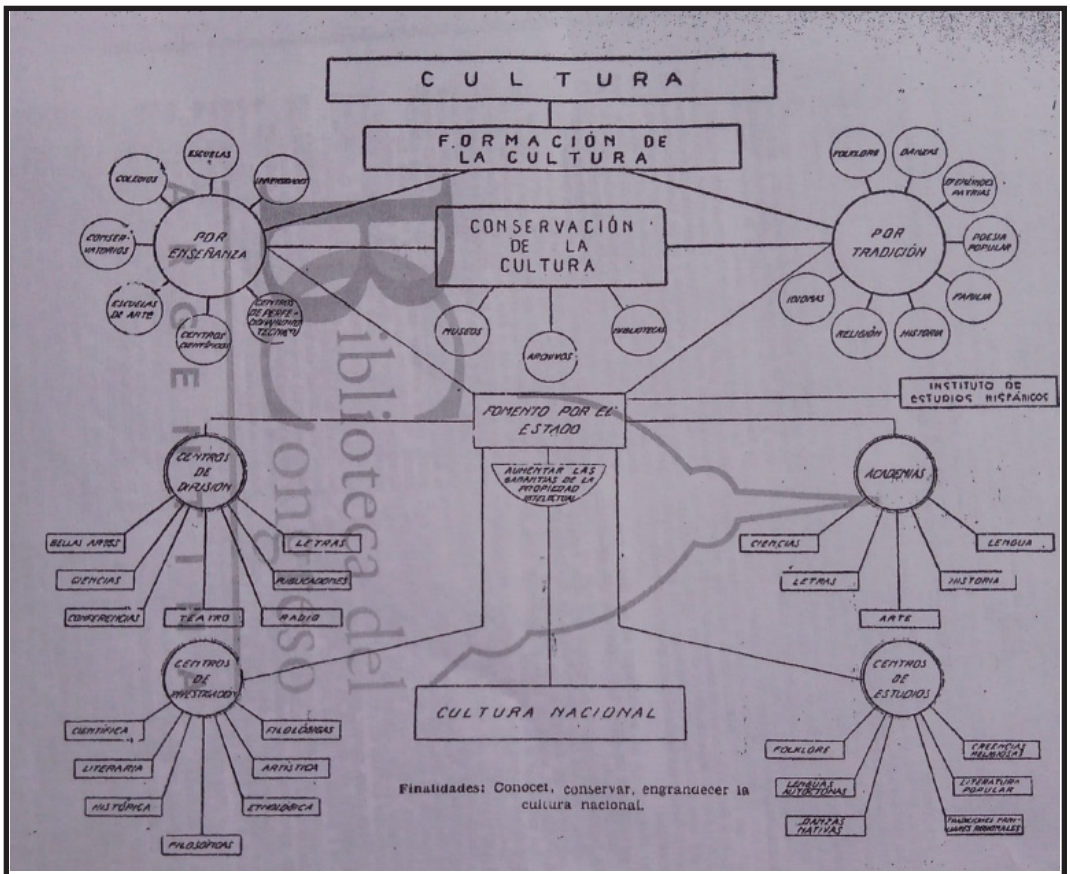


Imagen del diagrama CULTURA. Anexo incluido en el Plan Quinquenal de Gobierno 1947-1951. Recuperado de la Biblioteca digital del Congreso de la nación argentina.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El desarrollo de nociones centrales incluidas en el Primer Plan Quinquenal permite comprender las tramas y postulados principales en los que se ubica el arte, la cultura y su relación con el campo educativo en varias líneas de desarrollo.

Donde, y retomando el diagrama de la imagen, podemos ver que el área de Cultura postula: una formación de la cultura *por enseñanza* (escuelas, investigaciones, centros de perfeccionamiento técnico, centros científicos, escuelas de arte, conservatorios y colegios) por un lado, y *por tradición* (Foklóre, danza, efemérides patrias, poesía popular, familia, historia, religión, idiomas) por otro. Proponiendo una conservación de la cultura (Museos, archivos y bibliotecas), y su fomento en: centros de difusión (Bellas Artes, ciencias, conferencias, teatro, radio, publicaciones, letras); centros de investigación (científica, literaria, histórica, filosófica, etnológica, artística, filosófica); academias (Ciencias, letras, artes, historia, lengua); y centros de estudios (Folklóre, lenguas autóctonas, danzas nativas, tradiciones familiares regionales, literatura popular, creencias relaciones). Con la finalidad de "conocer, conservar, engrandecer la cultura nacional".

Por otra parte, tal como fue mencionado, se propone una revisión de las instituciones existentes tanto como la creación de nuevos espacios donde, es posible identificar, tal como sostiene Yanina Leonardi (2015) el lugar que dentro de la política cultural tiene la planificación, acompañado por la consideración del arte como herramienta pedagógica y social.

Por su parte, reconocemos en la provincia de Buenos Aires, bajo el gobierno de Mercante, una correspondencia con la perspectiva nacional, en una política educativa que además de ampliarse "se caracterizó por una transformación en términos cualitativos, en el sentido de la integración de actores que hasta entonces ocupaban un lugar menor en el sistema educativo" (Petetti, M. E., 2017 99).

De este modo postulamos que será siguiendo estos signos políticos y con consonancia con la necesidad y las demandas de formaciones especializadas a nivel local en la capital de la provincia, que se ponen en marcha las primeras acciones que dan origen a: la Escuela de Teatro de La Plata; la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata; y la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández", tres instituciones que irán consolidando su autonomía e identidad a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX.[3]

3..Si bien a los fines de este dossier tomamos sentidos identitarios y desarrollo en la segunda mitad del siglo XX, reconocemos nuevas transformaciones dentro de los idearios institucionales, planes de estudio e incluso ampliación de carreras dentro de las Escuelas en las primeras décadas del siglo XXI. Dichas instituciones realizan constantemente articulaciones con las demandas sociales, artísticas y educativas locales, tanto como mantienen una activa participación política en la dentro del campo de la educación artística superior.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Preguntarnos por el por qué y para qué de sus fundaciones, nos da herramientas para entender la complejidad de un campo dentro del cual se priorizara la formación de artistas tanto como la formación de promotores y referentes del campo de la cultura y el arte. Las tres instituciones no solamente son formadoras de artistas y técnicos especializados sino de educadores y educadoras que se desempeñan como tales en los diferentes niveles de enseñanza.

Un actor nacional

El Conservatorio Provincial de Música y Arte Escénico de la ciudad de La Plata, proyecto impulsado por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires, es uno de los lugares claves para pensar los primeros pasos de la Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata.

Creado como una dependencia de la Dirección General de Cultura, bajo el ley Nº5.322 del 29 de octubre del año 1948 –e incluido en el Presupuesto General de la Administración a partir del primero de enero del 1949–, el Conservatorio se presenta como un espacio de conservación, enseñanza y difusión de la cultura donde coexistirán lo musical y lo teatral.

Iniciando sus actividades pedagógicas y artísticas en mayo de 1949, en un complejo proceso histórico donde, tal como destaca Jorge Daniel Pappadopoulos (2017),

> convivían contenidos predominantemente europeos, con esbozos de influencias nacionalistas, y la incorporación, además de los instrumentos tradicionales, del símbolo musical del mundo religioso, como es el órgano, vinculado directamente a la iglesia católica y luterana, tanto en el uso eclesiástico como en el repertorio. (Pappadopoulos, 2017 26)

En este marco, y bajo la dirección de Alberto Ginastera, el Conservatorio albergaría a la Escuela de Música y a la Escuela Arte Dramático compuesta por dos secciones Arte Dramático por un lado y Declamación por otro,[4] contando para la organización de esta última con Cunill Cabanellas. Área que se independiza, luego de más diez años, bajo la denominación de Escuela de Teatro de La Plata en 1960.

De este modo el lugar de lo teatral desde lo oficial sería parte de un período donde, tal como sostiene Radice (2005) se crearon numerosos centros de formación actoral con el aval del gobierno provincial, dentro de las que también incluye, además de la Escuela de Teatro, a la Escuela de Teatro experimental de la provincia, considerando que "dichas entidades fueron creadas con el aval del Gobierno de la Provincia, razón que las convierte en legitimarias de la cultura oficial" (98).

4. Denominaciones recuperadas del documento "Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Educación. Conservatorio de Música y Arte Escénico: Cursos para 1951".

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En el caso de la Escuela de Teatro es posible recuperar sentidos fundacionales destinados a la formación de un *actor nacional*. Retomando la entrevista realizada a Marcelo Demarchi, egresado y ex director de la Escuela, quien reconoce el impacto de un gobierno nacional y popular en dicha creación, y la vinculación con todo un cambio de paradigma que reivindica la necesidad de una educación artística publica, es decir de carácter gratuito, singularizamos dos sentidos. El primero que la creación conjunta del área de música, como ya se dijo a cargo de Alberto Ginastera y de la de teatro teniendo con Antonio Cunill Cabanellas como referente, responderá a un paradigma no entendía a dichas expresiones artísticas como lenguajes tan separados sino como áreas en diálogo. Y el segundo una concepción fundacional vinculada a la *creación de artistas dramáticos nacionales,* sosteniendo: "La creación de la escuela de teatro apunta a una actriz o a un actor, no en esos términos porque decía actores como genérico digamos, pero apunta a los trabajadores, y dice así claramente, trabajadores de la escena nacional" (Entrevista realizada en el mes de marzo de 2021).[5]

Formación local de bailarines de la escena

Por otro lado, en 1948 se crea la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, bajo la dirección de Esmeé Bulnes, principalmente como una escuela formadora en ballet.

Tal como sostiene Mora (2010) una escuela que comienza su vida antes de tener ese nombre y que es vinculada desde sus orígenes al Teatro Argentino de La Plata. "Muchos habitantes de la ciudad la llaman todavía hoy Escuela de Danzas del Teatro Argentino, aunque no tiene vinculación formal con ese teatro, ni éste tiene su propia academia. Esto se debe a que en su origen fue la Escuela Infantil de Danzas Clásicas del Teatro" (Mora, 2010 241).

Una institución que tendrá un fuerte sentido fundacional en la formación de bailarinas y bailarines locales, tal como sostiene Danilo Delgado,[6] egresado y ex director de la Escuela:

> La Escuela de Danzas Clásicas es fundacional en relación a lo que es la danza en el sistema educativo provincial, pero además en relación a lo que es el Ballet en la república argentina, porque digamos en el año 1948 se funda la escuela de danzas clásicas, pero ya en 1946 se había fundado el cuerpo de baile en el Teatro Argentino de La Plata que fue el segundo cuerpo de baile para ballet. En la República Argentina previamente se había fundado el Ballet del Teatro Colón,

5. Es esta cita el entrevistado hace referencia al discurso del entonces gobernador de la provincia Mercante, en una nota del diario *El Día*, diario local de la ciudad de La Plata, en la inauguración del ciclo lectivo del año 1949.

6. Danilo Delgado, Actor egresado de la Escuela de Teatro de La Plata, Bailarín y Profesor de Danzas Clásicas y Danza Contemporánea de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, docente y ex director de la Escuela (2015-2019).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> bueno y la escuela surge así, surge ante la necesidad de formar artistas platenses, que no vinieran todos de capital, de la ciudad de Buenos Aires, que era el epicentro de la producción artística en danza. Y generar un semillero, un espacio de recursos humanos para que impactara en la instancia fundacional en la que se encontraba también el ballet, fundado en el 1946 por la misma directora que fundo la escuela, la profesora Esmee bulnes […] Y digamos el perfil de la escuela, principalmente desde su fundacion y todo su desarrollo hasta los primeros años de la década del 90, fue formadora en ballet. (*Entrevista realizada en diciembre del 2018*).

De este modo, tanto los idearios fundacionales como la propuesta educativa de formación profesional en Danzas Clásicas refleja no solo una necesidad local sino el diálogo con la ciudad de Buenos Aires, es decir, y tal como plantea Mariana Saez[7](2017) una *historia entre dos ciudaddes*. Procedimiento que también reconocemos en la creación de la Escuela de Danzas Tradicionales.

Especialistas en el campo de las expresiones folklóricas argentinas

Tal como anticipamos, los orígenes de la Escuela de Danzas Tradicionales de La Plata, que tendrá un recorrido propio en la ciudad, resulta ser un proceso paralelo a la institucionalización de las danzas folklóricas a nivel nacional (Hirose, 2010; Blache, 2007; Solari Benza, Menelli y Podhajcer, 2015).

Mediante el decreto N°27.860 se crea en la ciudad de Buenos Aires la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, en base al ya existente Curso de Danzas Folklóricas Argentinas del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, considerando tal como se destaca en el mismo decreto considerando, y en el marco del Primer Plan Quinquenal

> que es indispensable la formación de un *cuerpo de técnicos* capacitados para la docencia en esta materia, con el objetivo primordial de *unificar la enseñanza, resguardar la autenticidad y la pureza de nuestras expresiones folklóricas* y contribuir a que conserven su estilo y características, dentro del más riguroso concepto estético como manifestación del *sentir artístico y espiritual de nuestro pueblo* (Decreto Nº 27.860 en el Boletín oficial, 27/09/1948) (Cursivas nuestras).

En esta línea, si bien en la capital de la provincia, tal como fue investigado en trabajos previos (Merlos, 2020) la institucionalización del folklóre desde el sector oficial se vincula también con el proceso previo de institución del día de la Tradición en 1939 (Berón, 1982), los primeros pasos de la Escuela de Danzas José Hernández se da en sintonía con el proceso de la escuela nacional, a partir de cursos de danzas nativas

7. Si bien la investigación de Mariana Sáez hace referencia a los procesos de construcción del campo de la danza contemporánea en La Plata, y sostiene que "La historia de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata no puede pensarse si no es en relación con los sucesos y acontecimientos que marcaron la historia de la danza en la ciudad de Buenos Aires", por la cercanía geográfica y por la circulación de docentes, bailarines/as y coreógrafas/os (2017 95), consideramos que dicho proceso puede ser pensado en la conformación de las diferentes Escuelas desarrolladas en este artículo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

impartidos en 1948 en el primer edificio del Teatro Argentino de La Plata, dirigidos por Guillermo Teruel. Comenzando a funcionar con objetivos específicos en 1949.

> El 23 de mayo de 1949, comienza a funcionar la Escuela de danzas tradicionales, la que posteriormente sería bautizada con el nombre de José Hernández y cuya dirección estuvo ejercida por el ya citado profesor Guillermo Teruel. Las clases -en principio- fueron dictadas en el local de la calle 49- 8 y 9 (La Protectora), asistiendo 120 alumnos en su mayoría adolescentes, ya que entre los objetivos del nuevo establecimiento se cuenta la formación de profesores que a su vez expandieran el culto por lo folklórico en las escuelas de nivel primario y secundario. (Berón, 1982 103)

De este modo la creación de la Escuela no solamente recupera sentidos nacionales, sino que tiene un desarrollo particular vinculado a las referencias, las acciones y las experiencias que ya existían en la capital de la provincia en danzas, pero centralmente a referido a las expresiones artísticas folklóricas argentinas, su resguardo y difusión a través de la enseñanza.

Reconocemos en el caso particular de la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas de La Plata, una perspectiva de preservación y difusión de aquellas expresiones folklóricas reconocidas como patrimonio identitario nacional. Donde, tal como sostiene la directora actual de Escuela, Analisa Andreoni[8]

> Los fundamentos quedaron justamente, ahora que lo miramos más de lejos, vinculados a los fundamentos de la generación del 80, esto de preservar aquello que hacían 'los pueblos', que hay que ir definiendo cada cosa para cada una de las líneas, y que no se pierdan por el tema del progreso y de los avances tecnológicos y de las industrias que se estaban desarrollando, incluso de los inmigrantes que conformaron su propio grupo en la capital federal, y bueno esto depende de lo que pasaba a nivel nacional. (Entrevista realizada marzo del 2019)

Procesos en el tiempo. Huellas institucionales

La investigación realizada permite reconocer que las trasformaciones de las Escuelas en la segunda mitad del siglo XX se corresponden principalmente con: la influencia de los contextos artísticos, las maneras de entender y conceptualizar al Teatro y a la Danza en las diferentes épocas, las modificaciones y ampliaciones relacionadas a políticas provinciales, como a los diálogos que las Escuelas establecen con el campo artístico profesional y con el campo educativo.

Tal como se anticipó las tres instituciones son formadoras de las y los educadoras/res que trabajan dentro del área de Educación Artística en los diferentes niveles del sistema educativo provincial, desde el nivel inicial hasta el nivel de educación superior.

8. Analisa Andreoni, es directora de Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández". Egresada de la misma Escuela con los títulos de Maestra y Profesora de Danzas tradicionales Argentinas. Bailarina y educadora de folklore con experiencia en el nivel educativo inicial, primario y superior.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Bajo estas observaciones retomamos algunas de las líneas y trasformaciones de gran impacto en las escuelas vinculada mayormente a: la ampliación de carreras, en el caso de la Escuela de Danzas Clásicas; los paradigmas artístico-educativos, en el caso de la Escuela de Teatro; y las relaciones con el campo de la educación, en la Escuela de Danzas Tradicionales.

Lo moderno/lo contemporáneo en la Escuela de Danzas Clásicas

Tal como recuperamos de investigaciones precedentes y desde las historias contadas sobre la Escuela (Mora 2011, Sáez 2017, Merlos 2020), destacamos las transformaciones que la misma transitó principalmente a partir de las demandas del campo artístico, con la creación de la formación en Danza Contemporánea, hacia finales de la década del 80, y con el campo educativo con la creación del profesorado de Danza Expresión Corporal, hacia finales de la década del 90 que tendrá un vínculo directo con el contexto de la educación escolar.

Desde sus primeras acciones, la Escuela se instala en la ciudad como una referencia oficial en la formación de bailarinas y bailarines en Danza Clásica. Conforma Ballets infantiles y juveniles, realiza presentaciones en grandes teatros y espacios de difusión de la cultura en la ciudad de La Plata como en el interior de la provincia, organiza y desarrolla jornadas culturales, conferencias, exhibiciones y cursos con referentes nacionales a internacionales en el campo de la danza clásica, albergando a lo largo de sus primeras década sus propias transformaciones.

Retomando los aportes de Mora (2011) podemos singularizar algunas de las transformaciones a partir de cambios -en y dentro de- los programas de estudio.

Luego de la resolución que formaliza la creación de Escuela de Danzas Clásicas en 1958, escuela que dependerá a partir de 1960 de la Dirección de Educación Artística, la autora destaca principalmente la aprobación de un Plan de Estudios de diez años a cuyo término se obtenía el título de Profesor en Danzas Clásicas en 1962, la modificación del plan de estudios el 1980 con la supresión de las asignaturas Gimnasia y Notación, y las modificaciones del plan de estudio en 1989, sosteniendo que

> entre los cambios de enfoque sobre distintos aspectos de la formación que pueden verse a través de las materias que se agregan, se suprimen o cambian de denominación, los hechos más salientes son la incorporación de la Expresión Corporal y de la Danza Moderna en la formación de profesores en Danzas Clásicas. (247)

Por su parte, entre finales de la década del 80 y principios de la década del 90, se comienza a evaluar la posibilidad, frente a la inquietud especialmente de alumnas y alumnos de la escuela, de crear una formación en danza vinculada

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

a la nuevas tendencias, impulsada como destaca Danilo Delgado por el impacto que ya venían teniendo en la ciudad de Buenos Aires la danza moderna y la danza contemporánea, y que también podía reconocerse en estudios privados de la ciudad de La Plata (clases de danza moderna, danza contemporánea, improvisación, composición, entre otras).

> Y así como, en los primeros años de la década del 90, producto de un Congreso que se había hecho en la Escuela de Danzas clásicas de La Plata en el año 1986, de egresadas de la escuela de Danzas Clásicas, de la carrera de danzas clásicas, colocar la inquietud y la energía en decir bueno vamos a generar una propuesta tentativa a la formación balletistica en educación pública, y el espacio en donde se genero fue este, en la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata, donde determinadas referentes egresadas a través del centro de estudiantes, en una reunión que se tiene en ese año, aquí en el edificio sede de la Escuela de Danzas Clásicas, con el director de educación artística -se había hecho un congreso a cerca de la danza ese año, con el director de Educación Artística Carpinetti de apellido en aquel momento-, va a impulsar el proyecto que tenían estas egresadas de generar una carrera de danza moderna, que pudiese abrir el espectro de lo que significaba digamos la formación de la educación de la danza a nivel público, que se atendieran otras necesidades y otras realidades por fuera de lo balletistico –que es sumamente interesante– pero que también tuviera que ver con el territorio y digamos incluyendo dentro de la oferta educativa pública en danza nuevas propuestas a la misma.
>
> Es así como en el en el año 1994 se implementa el plan de estudios que va a dar inicio a la carrera de danzas moderna en esta institución, y a partir de este plan de estudios, que va a ser realizado en 1999 va a pasar a tener el nombre de profesorado en danza moderna a profesorado en danza con orientación en danza contemporánea. Entonces a partir de ahí digamos, la carrera de danza contemporánea va a tener dos titulaciones, por un lado la tecnicatura intérprete bailarín en danza contemporánea, de dos años con una formación previa básica de tres años, y el profesorado de danza contemporánea. (Entrevista realizada en diciembre del 2018)

De este modo el desarrollo y la inclusión de la Danza Moderna y posteriormente la tecnicatura y el profesorado en Danza Contemporánea retoman demandas de un campo artístico en desarrollo, junto con las trasformaciones que ya venía teniendo la danza escénica en Argentina, un proceso motorizado por alumnas egresadas y acompañada por la institución y por funcionarios provinciales.

Por su parte el evento mencionado por el entrevistado refiere a las Primeras Jornadas Provinciales de la Danza Clásica, tal como sistematiza Mora (2011) organizadas para los días 4 y 5 de octubre de 1986, por el Centro de Egresados de la Escuela de Danzas Clásicas, donde fueron convocados representantes de otras Escuelas de Danzas Clásicas de la provincia como la de Bahía Blanca, Morón, Escuelas Municipales como las de Tandil, Mar del Plata, artistas y directivos del Teatro Argentino de La Plata, entre otros, con la intención de atender temas como: la situación, la creación y el desarrollo de la Danza Clásica, posibilidades laborales, ejercicio ilegal de la profesión, la Ley de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

jubilación, la importancia de la danza clásica en los sistemas de Extensión cultural de los establecimientos docentes (247).

Resulta importante destacar que este acontecimiento retoma su vez procesos que ya se venían dando en la ciudad en relación a nuevas tendencias en danza, la danza moderna y la danza contemporánea. Debemos considerar, como sostiene Mora que "en los años `80 se formaron los primeros grupos de danza contemporánea en La Plata, a partir de personas que se habían formado con docentes de la ciudad de Buenos Aires" (2017 248).

Referido al proceso de implementación, Sáez (2017) explicita que si bien la primera incorporación seria a partir de un Plan Piloto del Profesorado en Danza Moderna en 1989, que entraría en vigencia en 1991, el mismo se cerraría en 1993 por falta de matrícula. Abriéndose nuevamente en 1995, con modificaciones en el plan de estudio, y bajo la denominación de Profesorado en Danza Contemporánea.

Carrera que, se crea con la intención habilitar un espacio para nuevas búsquedas en la danza, generando además en palabras de Danilo Delgado otra instancia de semillero de artistas de la danza y profesores de danza contemporánea para principalmente este territorio y para todo el territorio (Entrevista realizada en diciembre 2018).

Convirtiéndose a su vez en una referencia provincial para la creación de profesorados en otras instituciones de nivel superior.

Por último, desarrollamos la incorporación de la carrera de Danza Expresión Corporal en el año 1999 en la institución, que no será implementada sin tensiones al interior de la misma.

Como se sostuvo en apartados anteriores, esta incorporación dialoga directamente con el campo pedagógico de la danza y su presencia en la escolaridad. Una carrera que es impulsada por quienes tenían relación con la disciplina Danza Expresión Corporal en La Plata y que en algunos casos ya trabajaban desde su enseñanza en el contexto de la educación artística, tanto desde la línea fundadora de Expresión Corporal de Patricia Stokoe[9] (con un desarrollo principalmente en la ciudad de Buenos Aires, pero muy difundo en ciudades aledañas) tanto como a partir de otras líneas de investigación.

Por otra parte en este proceso se involucran referentes de la danza que tenían vínculos directos con la gestión educativa provincial. Podemos sintetizar, como nos relata Danilo que

> Surgió el interés de generar una formación académica en el campo de la Danza Expresión Corporal, con impacto principalmente no en la formación de artistas de la escena sino en educación.

9. Patricia Lulú Stokoe (1919-1996) bailarina, coreógrafa y pedagoga argentina, dedicada a la creación y difusión de la Expresión Corporal y de la técnica de sensopercepción en Argentina.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> O sea que se funda en el año 1999, la carrera de Danza Expresión Corporal, el profesorado de Danza Expresión Corporal con un año de FOBA de Formación Básica, y cuatro años de profesorado. Sin ninguna tecnicatura, porque digamos el perfil de la carrera era de neto corte principalmente pedagógico, enfocada a la educación obligatoria. (Entrevista realizada en diciembre del 2018)

En este proceso debemos considerar la inclusión de la Danza Expresión Corporal como contenido educativo dentro del área de Educación Artística en los lineamientos curriculares de la educación primeria de la provincia. En el marco de la Ley de Educación Nacional N° 24.195 de 1993 y la Ley de Educación Provincial N° 11.612 de 1994, la Danza Expresión Corporal será entendida como uno de los cuatro lenguajes artísticos, entre Música, Plástica y Teatro, a enseñar en la escuela. Es por ello que también entendemos a la fundación de la carrera como una demanda del campo educativo, frente a la necesidad de tener profesores especializados en la disciplina para su ingreso en la escolaridad.

El recorrido por algunas de los momentos más significativos de la Escuela de Danza, en tanto uno de los aspectos de su transformación en el tiempo, nos permite identificar movimientos institucionales que no solo se reflejan en carreras sino en modos de entender a la Danza como disciplina artística tanto como las modalidades posibles de su enseñanza.

Por otra parte nos permite evidenciar el rol protagónico que los integrantes de la misma tienen en cada uno de sus procesos de transformación, no ajenos a conflictos, y en diálogo constante con el impacto que las diferentes transformaciones del campo artístico como de las políticas educativas tienen en la historia institucional.

***Bellas artes-expresivismo-tecnicismo* en la Escuela de Teatro de La Plata**

Para pensar los recorridos de la escuela de Teatro, los diálogos con el campo artístico local y los paradigmas educativos que tuvieron mayor impacto en la institución, tomamos como línea de desarrollo centralmente los aportes realizados por Marcelo Demarchi,[10] relato que ponemos en diálogo con documentos de la Escuela como el proyecto institucional e investigaciones que recuperan la formación teatral platense (Del Mármol, 2016; Radice, 2018).

En esta línea podemos hablar de una historia atravesada por paradigmas artísticos y teatrales tanto como por la incorporación de tecnicaturas y carreras que cobrarán, en el cotidiano escolar de la escuela, un sentido propio.

10. Marcelo Demarchi es Actor, Maestro y Profesor de Teatro egresado de la Escuela de Teatro de La Plata. Fue parte de la institución en diferentes roles como profesor de actuación, de Teorías y tendencias teatrales contemporáneas, jefe de área, y director de la Escuela entre el 2017 y el 2019.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La elección de titular este apartado: bellas artes, expresionismo, tecnicismo, tiene que ver con dar cuenta de los principales modelos pedagógicos que impactaron en la segunda mitad del siglo XX, que como podremos reconocer tendrán relación también con el campo teatral platense.

Si bien tal como sostuvimos, la fundación de la escuela, dentro del Conservatorio provincial de Música y Arte Escénico, se presenta desde una perspectiva de formación de un actor y trabajador de la escena nacional, siguiendo las palabras de Marcelo Demarchi es posible reconocer al menos tres trasformaciones significativas luego de este primer paradigma fundacional.

La primera que reconoce tiene que ver con la presencia de un paradigma de las bellas artes en la formación de la actriz y del actor, que si bien se da a partir de 1955 tiene un impacto mayor en 1960, dado que en la formación

> Se dejan de lado todas las materias, se deja de lado una curricula tradicional latinoamericana y se pasa a una currícula fundamentalmente con base en la formación artística centroeuropea, ese el primer gran cambio […]
>
> El quiebre en el 60 es la separación por disciplina artística muy clara, muy cerrada, entonces ahí se conforma la Escuela de Teatro, se separa de música y es teatro, una formación muy específica de la actriz y del actor, ese es el primer cambio que se produce.
>
> Una formación netamente con la concepción de las bellas artes, con la concepción de que se necesita un cuerpo, se necesita una voz, se necesita una presencia escénica determinada, entonces el plan de estudio refleja esto a partir del 60, tenés declamación, como materias: declamación, tenes voz hablada y voz cantada, técnica de la voz del canto, técnica de la voz de la declamación, comienza todo un lugar del cuerpo muy ligado al trabajo, se llamaba corporal, y tiene todo un trabajo muy parecido digamos con las técnicas barra a terre y vos ves los programas, bien simular a lo que es la formación del y de la bailarina y bailarín clásico […] esos son los planes de 55 a 60. (Entrevista realizada en mayo del 2021)

Paradigma que será reemplazado a mediados de la década del ´60, en palabras del entrevistado, por una perspectiva expresivista, dentro del cual no solo se cambiarán los nombres de las materias, sino que se produciría una transformación en el rol docente pasando de ser un descubridor de talentos artísticos a un docente facilitador.

Mismo contexto en el que se crean las carreras de Escenografía teatral y maquillaje teatral, según consta en el proyecto institucional, carreras creadas en 1968.

En palabras de Marcelo Demarchi

> A partir del 60 ocurre un gran cambio artístico en general se pasa de este concepto de bellas artes, digamos, a un concepto expresivista […] el docente pasa de ser un descubridor a ser un facilitador, el rol docente cambia y por este hecho cambian los programas de estudio, a ser facilitadores […] Vos docente y yo docente tenemos que generar el ámbito para facilitar que ese artista interior surja. En teatro el gran maestro de esta escuela, el expresivismo, es Grotovski, él habla de la metáfora

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> de la cebolla […] dice que en el arte general y en el teatro en particular se enseña por negativo, hay que sacar, hay que ir sacando capas para llegar, él es el gran referente teatral que entra en los programas de estudio. (Entrevista realizada en mayo del 2021)

Por último el entrevistado destaca, entre finales de la década del 80 y principios de la década del 90, un paradigma tecnicista que entenderá principalmente al Teatro como lenguaje artístico que comunica, al respecto nos dice

> Luego hay un gran cambio de planes sobre principios de los 80 que continua ya entrada en la democracia, es fines de la dictadura y principios de la democracia, digamos como para precisarlo en los planes de estudio, afuera se da primero generalmente pero se empiezan a marcar y viene la tercer escuela, digamos de la bellas artes a la expresivista y viene la escuela técnica. Viene el tecnicismo. En argentina en teatro el gran maestro es Raúl Serrano con su técnica, viene dado todo esto del nacimiento digamos general de la teoría de la comunicación […] el arte es comunicación.
>
> Ya no es que cualquiera se puede expresar, ni es yo (docente) descubro lo bueno, sino que es comunicación, hay distintos lenguajes artísticos, si hay distintos lenguajes se puede alfabetizar, se puede enseñar […] Esto es empieza en los 80 y se trasforma en los planes de los 90, de hecho los planes de estudio se empiezan a llamar técnica de la actuación, técnica corporal, se deja expresión por técnica, técnica de la voz, se pone la palabra técnica, es un lenguaje.
>
> La historia es comunicar, entonces un lenguaje comunica, y todos los planes de estudio que vos ves, esto es empieza en los 80 como te digo y se trasforma en los planes de los 90, tecnicismo puro, de hecho las materias de teatro se empiezan a llamar técnica de la actuación –antes se llamaba actuación–, técnica corporal, se deja expresión por técnica, técnica de la voz, se pone la palabra técnica, se enseña una técnica, es un lenguaje. (Marcelo Demarchi, entrevista realizada en mayo del 2021)

Por otra parte en este momento histórico es posible reconocer una ampliación de carreras, en el año 1988 se abre la carrera pedagógica, la formación de profesores que en un primer momento daba dos títulos de maestro de teatro y de profesor de teatro. Mientras que a finales de la década del 90 se crean las tecnicaturas de iluminación y de vestuario.

El recorrido por diferentes paradigmas, con impacto principalmente en los programas de estudio nos permite delimitar y entender algunos de los cambios institucionales que conforman la historia de la Escuela. Queda destacar la importancia de la misma en la formación de artísticas locales e incluso en los circuitos independientes, dado que tal como sostiene Del Mármol (2016) la Escuela es uno de los espacios de formación de gran cantidad de teatristas platenses.

Resulta significativo también singularizar el impacto que la misma tiene en el sistema educativo formal, dado que las y los egresadas/os de las carreas pedagógicas estarán habilitados para trabajar en los diferentes niveles del sistema educativo formal.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Una escuela con sello platense. Difusión, formación y enseñanza en la Escuela de Danzas Tradicionales.

La escuela de Danzas Tradicionales de La Plata es una institución que desde su perspectiva fundacional ha tenido un fuerte arraigo en la conservación, la formación y la difusión de expresiones folklóricas argentinas en la ciudad de La Plata, con eco y desarrollo pionero en la provincia de Buenos Aires.

Si bien en la actualidad mantiene una posición crítica y de constante revisión en los modos de entender lo tradicional, lo folklórico y lo identitario, desde una mirada latinoamericana, incluyendo dentro de esas reflexiones una perspectiva de género, mirar su historia a través de acontecimientos claves nos permite comprender algunas de sus posiciones.

Nos interesa en este recorrido reconocer instancias específicas que han tenido un gran impacto en quienes transitan y transitaron la Escuela. Dado que tal como sostiene su directora actual, Analisa Andrón "como toda institución educativa la escuela fue formando parte o construyendo, un poco respondiendo a la sociedad que la habitaba y legitimaba" (entrevista realizada en marzo 2019).

Si bien uno de los primeros acontecimientos destacados es la titulación de aval nacional en 1951, cuyos egresados serían, tal como figura en la página de la institución "*los primeros graduados con el título de Profesor Superior Nacional y Provincial de Danzas Tradicionales Argentina",* resulta difícil presentar someramente acciones y acontecimientos que la misma atravesó en la segunda mitad del siglo XX.

Abocarnos a ello implicaría dar cuenta de, por lo menos: los cambios en los planes de estudios, las diferentes acciones educativas y de difusión de lo folklórico hacia la comunidad plantense, la creación y el sostenimiento de cursos en diferentes momentos destinados a la comunicad en general, las propuestas de formación destinadas a educadoras y educadores del nivel primario, la implementación de talleres y cursos para niños, adolescentes y adultos, tanto como los devenires -no sin conflictos- que la institución atravesó vinculado a la falta de espacios adecuados para su funcionamiento.[11]

Frente a este horizonte elegimos detenernos en las últimas décadas del siglo XX subrayando al menos dos grandes momentos que evidencian la actividad (y militancia) política de la escuela en la inserción egresadas y egresados en el campo de la educación primaria.

El año 1983 marca un hito en la trayectoria de la Escuela, como respuesta a las demandan de la presencia de especialistas en danzas folklóricas de las instituciones

11. El conflicto por la falta de espacios físicos adecuados es una problemática que atravesara toda la historia de la escuela, desde su fundación hasta la actualidad. Una cuestión que a su vez será compartida con las otras Escuelas trabajadas en este artículo, evidenciadas a través manifestaciones, movilizaciones y luchas colectivas en los últimos años.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

escolares y producto de proyectos y pedidos de quienes ya eran egresados de la Escuela, se logra la incorporación de especialistas en la educación primaria obligatoria.

En palabras de Roberto Lindón Colombo[12]

> En febrero-marzo de 1983, es la primera vez que en la provincia de Buenos Aires, y que en todo el país, se da en la provincia de Buenos Aires pero es la primera vez en toda la república argentina en donde oficialmente una provincia, desde una decisión de gobierno central contempla y no sólo contempla, sino implementa una cátedra dedicada a la danza.
>
> La provincia de Buenos Aires en el año 1983 inauguro el cargo de maestro especial en danzas nativas y folklóricas, danzas folklóricas, danzas tradicionales argentinas, la denominación ha ido cambiando y se mantiene hasta el día de hoy. Con la salvedad de que ahora ese cargo también convoca y le da la posibilidad de desempeñarse profesionalmente a los graduados de la carrera de Expresión Corporal.
>
> (Una incorporación que se da) De una forma muy natural, esperada y fue la respuesta a la demanda de años de mucha gente en toda la provincia, de directoras de escuela, de inspectoras y de docentes de todo tipo que querían que haya […]
>
> Hasta el 83 lo que existía como lenguajes artísticos eran plástica, que antes se llamaban actividades laborales o manualidades, después se llamó plástica y música.

Retomando investigaciones precedentes (Merlos, 2020) encontramos una relación administrativa de dicha implementación en el Anexo 1 de la resolución N° 388 de 1983.

Una resolución que si bien aprueba nuevos planes de estudios de las carreras de las Escuelas de Danzas Tradicionales, dependientes de la Dirección de Enseñanza Artística, incorpora particularmente como *incumbencia* del título de Maestro de Danzas Tradicionales Argentinas, que "el egresado podrá ejercer como Maestro especial de Danzas Tradicionales Argentinas, en establecimientos de Enseñanza Primaria oficiales y no oficiales" (Anexo 1, 1983 1).

Acentuando dentro de dichos planes una perspectiva pedagógica, considerando que "que es necesario otorgar a los estudios de Danzas Tradicionales Argentinas un enfoque psicopedagógico actualizado y acorde a innovaciones ya vigentes en otras carreras de enseñanza artística" (Resolución 388, 1983 1).

En la misma línea se refuerza, como uno de los objetivo generales del Magisterio de Danzas Tradicionales Argentinas, "adquirir la capacitación pedagógica y específica necesaria para ejercer la docencia a nivel primario" (Anexo 1, 1983 3).

De este modo, si bien las danzas folklóricas ya eran enseñanzas en el contexto de la escuela primaria, de manera informal o extra curricular, será a partir del año 1983

12. Roberto Oscar, Lindón Colombo, es Profesor superior de Danzas Folklóricas Argentinas egresado de la Escuela de Danzas Tradicionales de La Plata. Se desempeñó como bailarín y docente de danzas folklóricas en diferentes niveles educativos, tanto como profesor y director de la Escuela. Un actor clave para reconstruir la historia de la escuela tanto como los principales debates y conflictos atravesados por la institución.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

que podrán ingresar especialistas como educadoras y educadoras dentro de la educación artística escolar.

Vinculado al campo de la enseñanza primaria, los debates y las luchas, otro de los momentos de mayor tensión se vive en la Escuela con el cambio de paradigma educativo en la década de los ´90.

Los documentos curriculares de la provincia de Buenos Aires, siguiendo el paradigma nacional de los Contenidos Básicos Comunes, presentan a la Danza, dentro de una educación artística por disciplinas, bajo la denominación de Danza Expresión Corporal, quedando prescriptivamente las danzas tradicionales y folclóricas argentinas subsumidas a esta.

Un momento en donde se producen debates, discusiones y conflictos sobre el modelo de educación artístico corporal que debía articularse en la escolaridad.

Sobre el momento de enfrentamientos entre referentes del campo de la Danza Expresión y las Danzas Tradicionales, Roberto Lindon Colombo, relata que

> Fue a partir del 87, 88 pero en el 94 es cuando con la ley toma fuerza porque tenían la herramienta legal para hacerlo […]
>
> Bueno yo participe en reuniones donde directamente se decía primero que la danza folklórica no era danza, no es arte, yo lo escuche, nadie me lo conto y que tendría que estar en otra materia, otra materia que se llame antropología pero no como disciplina artística, desde ahí imagínate cualquier otra cosa esa era una discusión.

Por otra parte, si bien reconoce una disputa por los modelos de enseñanza, y en perspectiva considera que el grado de irritación con el que sucedieron fue innecesario, considera que dichos enfrentamientos tuvieron que ver con una disputa por espacios laborales, dado que ya no solamente se incorporación al sistema de enseñanza primaria egresadas y egresados de la escuela de Danza Tradicionales Argentinas sino egresados de las carrera Danza Expresión Corporal.

> Si, lo que pasa es que las rupturas lamentablemente, lo hablamos pero podemos decirlo de otra manera porque la pregunta me motiva a decir otras cosas […] La reflexión acerca de las rupturas estuvieron motivadas por la pérdida del espacio laboral, entonces ahí la cosa es distinta.
>
> […] todas las veces que se propuso un cambio fue para borrar algo, sacarlo y ser reemplazado por otra cosa que era mejor y que venía hasta a borrar las huellas que aquello había sido tan malo, entonces es difícil de hablar de rupturas y resistencias porque en realidad se mezcla lo laboral y con lo afectivo.

El relato del entrevistado nos permite pensar, y a los fines de este artículo interesa destacar, que los recorridos de la Escuela, desde su periodo fundacional y hasta finales del siglo XX no pueden pensarse sino atravesados fuertemente por las relaciones con las administraciones públicas, tanto como con la reflexión por los modelos y paradigmas de enseñanza.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Al respecto, y para cerrar este apartado, volvemos sobre la reflexión actual de la escuela desde una mirada hacia el pasado que propone Analisa Andreoni

> Me parece que también a lo largo del tiempo, por lo menos desde el 94 que yo entre hasta ahora, lo que puedo observar digamos es que cada vez más la escuela piensa en esta inserción de lo social desde un compromiso político, desde un compromiso con la realidad en la que se va a meter digamos, o donde va a accionar. Que el docente, el intérprete o coreógrafo que salga de esta institución tenga claro que sale de esta escuela a modificar o con la intención de modificar algo de donde va actuar, eso me parece que se fue construyendo con el tiempo, me parece que también lo fuimos entendiendo cual es la función de la escuela en la sociedad no?, y que cuanto más vínculos tengamos con las luchas actuales, con las luchas o reconocimientos de las luchas que se vienen haciendo dentro y fuera de la escuela más sentido va a tener que exista esta escuela o no. (Analisa Andreoni, entrevista realizada en marzo 2019)

Reflexiones finales

En el artículo presentado nos propusimos principalmente hacer un desarrollo en dos líneas. La primera involucró dar cuenta de las perspectivas fundacionales de las tres escuelas y presentarlas como parte de una política bonaerense de ampliación de derechos culturales y artísticos. Presentando que dicha posición no solo involucro la revisión de acciones e instituciones existentes, sino que apunto a la creación de nuevos espacios para ello, dando lugar desde las políticas estatales a esferas antes relegadas.

Resulto necesario para ello contextualizar las consideraciones de Cultura y los vínculos con el campo de la formación desde la perspectiva nacional, que tendrá a mediados del siglo XX una relación estrecha con las acciones en la provincia de Buenos Aires.

La segunda, línea priorizo el desarrollo de *historias contadas* destacando de cada una de las Escuelas procesos, acontecimientos e hitos que marcaron de algún modo identidades institucionales diversas.

Incluir las voces de quienes han sido, y que aún son parte, de la trayectoria institucional nos permitió interpelar los registros y las posiciones de sus actores, atravesado por los contextos artísticos y políticos que marcaron sus recorridos.

Por último consideramos, como caminos que no tomamos pero que podrían ser parte de indagaciones futuras: examinar los de puntos de encuentro y de distanciamiento entre las tres instituciones; indagar si el proceso dictatorial tuvo impacto en las escuelas y en los programas de estudio; analizar las relaciones con el campo artístico independiente platense y el rol de las escuelas en ello; investigar sobre los reclamos históricos de las tres Escuelas para funcionar en espacios adecuados y las respuestas de las gestiones gubernamentales a ello; el rol (y el protagonismo) de las mismas en la configuración de la educación artística superior provincial; entre otras.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Bibliografía citada

Aelo, Oscar. "El gobierno de Mercante. Estado y partido en la provincia de Buenos Aires 1946-1951." *Entrepasados Revista de Historia*, Nº 32, 2007, pp. 123-142.

Andreoni, Analisa. Entrevista. Lucía Merlos. Marzo 2019.

Berón, Teresita. "Danzas Tradicionales Argentinas." *Diccionario Temático de las Artes en La Plata*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoaméricano, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 1982, pp. 102-104.

Blache, Matha, y Ana María Dupey. "Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina." *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, 2007, pp. 299-317.

Cadús, María Eugenia. *La danza escénica durante el primer peronismo. Formaciones y prácticas de la danza y políticas de Estado*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires, 2017.

---. "La democratización de la cultura en el primer peronismo: la participación del Bellet Estable del Teatro Argentino en el Anfiteatro Martín Fierro de La Plata." *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, Nº 2, 2014, pp. 29-48.

Colombo, Roberto Lindon. Entrevista. Lucía Merlos. 2012.

Del Mármol, Mariana. *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y las actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata*. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

Delgado, Danilo. Entrevista. Lucía Merlos. Diciembre 2018.

Demarchi, Marcelo. Entrevista. Lucía Merlos. Marzo 2021.

Fiorucci, Flavia. "La administración cultural del peronismo. Políticas, intelectuales y estado." Vol. Working Paper. Nº 20. The University of Maryland, College Park, 2007. www.lasc.umd.edu/documents/working_papers/new_lasc_series/20_fiorucci.pdf

Hirose, María Belén. "El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza." *Revista del Museo de Antropología*, 2010, pp. 187-194.

Leonardi, Yanina Andrea. "Una planificación cultural para el territorio bonaerense (1946-1955)." *Teatro y cultura durante el primer peronismo en la provincia de Buenos Aires*. Dirección de Yanina Leonardi. Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, La Plata, 2015, pp. 9-33.

Lindón, Roberto Oscar. Entrevista. Lucía Merlos. Noviembre 2012.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Merlos, Lucía. *Danza y escuela. Perspectivas educativas en la provincia de Buenos Aires (1983-2018)*. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de La Plat, La Plata, 2020.

Mora, Ana Sabrina. *El cuerpo en la danza desde la antropología: prácticas, representaciones y experiencias durante la formación*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2011.

Pappadopoulos, Jorge Daniel. *Monotopos: teoría tradicional y eurocentrismo en la formación profesional del guitarrista académico. Aportes para una posible descolonización Un estudio de caso en el primer conservatorio de la provincia de Buenos Aires*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2017.

Petitti, Mara Eva. "Los Institutos Superiores de Pedagogía. La formación docente en provincia." *Propuesta Educativa* 1, Nº 47, 2017, pp. 99-107.

Radice, Gustavo. *En busca de la felicidad identitaria. Tensiones culturales en torno al discurso teatral: La Comedia de la Provincia de Buenos Aires (1958-1966)*. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata, La Plata, 2018.

Radice, Gustavi, y Natalia Di Sarli. "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)." *Boletín de Arte del Instituto de Historia de Arte Argentino y Americano*, 2010.

---. "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)." *XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Buenos Aires, 2005.

Sáez, Mariana Lucía. *Presencias, riesgos e intensidades. Un abordaje socio-antropológico sobre y desde el cuerpo en los procesos de formación de acróbatas y bailarines/as de danza*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2017.

Sanchez Distasio, Alicia. "La Plata (1886-1956)." *Historia del Teatro Argentino en las Provincias Vol. I*. Dirección de Osvaldo Pellettieri. Galerna, Buenos Aires, 2005, pp. 45-86.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX. Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990

Aldana Yasmin Iglesias & Belen Arenas Arce
(Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas
Universidad de Buenos Aires, Argentina)[1]

Resumen: La década de 1990, en la cual se consolida el proyecto neoliberal en la Argentina, puede considerarse como una bisagra en cuanto a la transformación de las Políticas Públicas Culturales que comenzarán a pensarse desde la Gestión y la Gerencia estatal, a la vez que se constituye un sujeto de derecho político, cliente o consumidor al que van dirigidas las propuestas de intervención estatal. Nos preguntamos, qué tensiones se plantean en relación al pasado peronista que, durante las décadas de 1940 y 1950, propuso un proyecto cultural de profesionalización de las danzas académicas y una fuerte democratización en el acceso a estas disciplinas. Este texto propone una reflexión en torno a las transformaciones que tienen, sobre finales del siglo XX en la Argentina, las Políticas Públicas Culturales y, en ese sentido, la relación que desde el sector de la danza se establece con el Estado.

Palabras clave: Políticas culturales, Danza, Peronismo, Menemismo.

Abstract: The 1990s, in which the neoliberal project was consolidated in Argentina, can be considered as a hinge in terms of the transformation of the Cultural Public Policies that will begin to be thought from the Management and State Management, at the same time that a subject of political right, client or consumer to whom the proposals of state intervention are directed, is constituted. We wonder what tensions we can raise in relation to the Peronist past that, during the 1940s and 1950s, proposed a cultural project of professionalization of academic dances and a strong democratization in the access to these disciplines. This paper proposes a reflection on the transformations that have,

1. Aldana Iglesias es Licenciada en Sociología por la Universidad Nacional de San Martín. Es intérprete de danzas populares y se desarrolla en distintas propuestas escénicas. Se desempeña en el campo de la investigación especializada en la relación danza y trabajo. Desde el 2018 forma parte del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) perteneciente al IHALL-UBA.

Belén Arenas Arce es Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Especializada en Gestión y Comunicación Cultural y en Gestión y Control de Políticas Públicas en FLACSO, Argentina. Investigadora en Danzas y Políticas del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Universidad de Buenos Aires - Argentina. Co-coordinadora del Núcleo de investigación en danza, política y articulación gremial de Red Nacional DanzaSur - Chile. Participa en propuestas escénicas, como asistente teórica y de dirección. Es editora en el Colectivo de traducción y creación desde las artes vivas, Notaciones Abisales.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

about the end of the twentieth century in Argentina, the Cultural Public Policies and, in that sense, the relationship that from the dance sector is established with the State.

Keywords: Cultural policies, Dance, Peronismo, Menemismo.

Recibido: 20 de abril. *Aceptado*: 20 de junio.

Introducción

Este texto es resultado de una primera aproximación general a la investigación que estamos llevando a cabo de manera conjunta, la cual surge de nuestros intereses de análisis y recorridos investigativos individuales. Nuestros estudios por separado tienen como punto en común la relación que observamos entre las danzas y el trabajo en las primeras décadas de los 2000, específicamente en los contextos que habilitan, por un lado el Movimiento por una Ley Nacional de Danza, desde 2009 y, por otro, la conformación de la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa), como el primer sindicato de danzas argentino, en 2015.

Nos parece importante plantear que, vamos a referirnos en plural a las danzas, aportando a las lecturas que desde los Estudios de Danza (Morris, 2009) proponen desjerarquizar el canon de análisis que ubica a las danzas académicas por sobre otras expresiones dancísticas. Por otro lado, nuestros objetos de estudio, al ser las organizaciones que desde las danzas convocan abiertamente a la diversidad de estilos y trabajos vinculados con las danzas argentinas,[2] tienen como característica preponderante la puesta en crisis del universal Danza. Por ende, más que referirnos a un patrón estético o estilo de danza, lo que nos convoca responde a una serie de acciones y formas de trabajo que se

2. En este sentido, el proyecto de Ley Nacional de Danza que propone el Movimiento por una Ley Nacional de Danza indica:

> ARTÍCULO 2o - De la danza. A los efectos de esta ley, se considera danza a toda actividad corporal de movimiento, manifestada artísticamente a través de distintos géneros, estilos y formatos interpretativos según las siguientes pautas: a) Que constituya un espectáculo público y sea llevado a cabo por trabajadores de la danza en forma directa y real y/o a través de sus imágenes. b) Que refleje alguna de las modalidades estéticas existentes o que fueren creadas, y otras que posean carácter experimental. c) Que conforme un espectáculo artístico que implique la participación real y directa de uno o más sujetos compartiendo un espacio común físico o virtual. d) Asimismo, forman parte de las manifestaciones y actividad de la danza las creaciones, investigaciones, documentaciones y actividades formativas afines al quehacer descrito en los incisos anteriores.

ARTICULO 3° - De los trabajadores de la danza. Se considera trabajadores de la danza a aquellos que se encuentren dentro de las siguientes previsiones:

> a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes). b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores y toda otra función a crearse en el futuro). (Proyecto de ley nacional de danza, 2012. Expte. P 116/2012 / Título II, Definiciones)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

legitiman y definen bajo el denominador "danzas". Hablar de danzas en plural permite incluir nuestros objetos de estudio ya que se amplía y se permite incluir otros sujetos, otras fuentes, otras historias, etcétera (Cadús, 2019).

Pensar el trabajo y las formas de organización de las danzas en el contexto de los años 2000 para nuestras propias investigaciones nos llevó a indagar en la década de 1990 como momento en el que se sientan las bases para una articulación política del ámbito independiente de las danzas, entendido éste como una red compleja de acciones en la que se articulan modos de producción específicos que están por fuera de la esfera estatal y/o comercial de las danzas, aunque en un vínculo complejo con estos. En este sentido, este sector tampoco responde a un estilo específico sino a un modo de hacer danzas que se puede entender en relación a la autogestión y/o autogerencia, lo cual analizaremos más adelante. Las danzas independientes, se vuelven preponderantes en esta década, ya que en su contexto aparecen diversas organizaciones a nivel federal, las cuales van a presentar un giro en sus orgánicas que las diferencia de agrupaciones de danzas existentes con anterioridad. Las nuevas organizaciones, comienzan a centrarse en demandas por políticas públicas específicas, además de gestionar y producir espacios de difusión de las danzas, característica que comparten con agrupaciones precedentes.

Las experiencias de estas organizaciones en el contexto de la década de 1990, marcaron el modo de actuar organizativo de las danzas en las siguientes décadas, algo que observaremos tanto con la emergencia del Movimiento por una Ley Nacional de Danza como en la creación de AATDa. Resulta en este punto fundamental pensar la relación de estos procesos en tensión con las transformaciones que tuvo el sector de las danzas en el contexto del primer peronismo, comprendido como un marco en el que se transformaron rotundamente la práctica de las danzas, en los ámbitos de la profesionalización y en la centralidad del trabajo y del trabajador como articulador de la sociedad, además de ser el contexto en el que emerge el ámbito reconocido como independiente.

Dado que el sector independiente de las danzas tiene su contexto de emergencia en la década de 1940, proponemos ejercitar una lectura comparada de los contextos políticos y sociales del primer peronismo y del menemismo de los noventa, ya que ambos proyectos proponen escenarios, al menos en apariencia, opuestos en cuanto a políticas públicas culturales se refiere. Esto porque, en las primeras aproximaciones que pudimos hacer en referencia a los espacios de organización política y los vínculos con las instituciones del Estado en ambos contextos, encontramos una especie de juego de espejo o de tensiones que se articulan desde el sector de las danzas, que nos permiten hacer una lectura de algunas de las transformaciones sociales, culturales y políticas de Argentina a partir de 1990.

Lo que nos interesa estudiar y poder articular juntas es una historia política de las danzas que reflexione sobre la figura del "trabajador de las danzas" y que se concentra,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

principalmente, en la década de 1990, que es cuando creemos que se fortalece, crece y se consolida considerablemente el sector independiente, desde el cual se han articulado las demandas específicas que han hecho voz en nuestros presentes y que forman parte de nuestras investigaciones personales. Además de ser el contexto de transformación cultural y política que hoy se conoce como neoliberalismo y el cual sigue enmarcando y configurando nuestras prácticas, incluso las de resistencia.

Proponemos, de acuerdo a lo anterior, que existen transformaciones en los modos de articular y hacer danzas que permiten realizar una lectura de los contextos sociales y políticos del primer peronismo y del menemismo, en el cual se aprecian tensiones y continuidades. Es así como, en el marco del primer peronismo, el desarrollo y profesionalización de la danzas quedará vinculado al planeamiento estatal y la constitución de una identidad nacional que dará fuerza a los ámbitos institucionales de las danzas entendidas como académicas, principalmente el ballet y el folklore. Relación que se verá "invertida" durante la década de 1990, cuando sea el sector independiente el que reclame espacios de profesionalización y asociacionismo, mientras el sector oficial retrocede en sus derechos laborales, al mismo tiempo que desde el Estado se transforma la relación con la sociedad civil.

Las danzas practicadas en el ámbito institucional en la década de 1990, comienzan a perder terreno y fuerza a la vez que el sector de las danzas independientes se diversifica y consolida espacios de autogestión que podemos considerar, siguiendo a Ana Wortman como marcos en los que se configuran las "políticas culturales de la sociedad civil" (2017). Al constituirse en la conformación de circuitos de profesionalización, difusión y formación por fuera de las esferas estatales, aunque en un fuerte vínculo con éstas. Estas tensiones podemos graficarlas como un movimiento en el espacio, una suerte de desplazamiento desde las instituciones oficiales al campo que hoy conocemos como danzas independientes. Lo que lleva a preguntarse si los espacios de producción independiente se constituyen como formas de resistencia a la implementación de lógicas neoliberales en el contexto menemista o simplemente son una forma de sobrevivir al achicamiento de los espacios de producción oficiales.

I. Danzas y políticas públicas

Antes de comenzar nos parece importante especificar nuestro modo de articular los relatos históricos y teóricos desde las danzas en vínculo con las lecturas socio culturales y políticas de los contextos históricos específicos que estamos proponiendo.

Primero, podemos decir que pensar las historias de las danzas argentinas desde la relación con las políticas públicas culturales no significa, al menos en nuestra intención,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

proponer que sean dichas políticas las que permiten el desarrollo o creación de los espacios que ocupan las danzas. Sino, más bien, comprendemos que existe una compleja relación en la que se irán tensando y conjugando tanto los modos de practicar danzas, como los modos de organización y demandas en el propio espacio de estas disciplinas, así como las políticas públicas culturales específicas o que influyen en el sector.

Desde la propuesta interdisciplinar de los Estudios de Danzas (Morris, 2009) y teniendo en cuenta que hacer una lectura histórica y teórica de las historias de las danzas locales nos permite leer el entretejido político, social y cultural de la argentina en los contextos de inscripción que este texto analiza, proponemos una lectura del entramado de relaciones de producción, estudio, gestión, investigación, pedagogía, etc, que "hacen a las danzas". En este sentido, siguiendo la propuesta de Sarah Wilbur (2020), proponemos una lectura de la "infraestructura" que "hacen a las danzas", entendida ésta como una serie de estructuras, circuitos y modos culturales específicos en los que se desarrollan las disciplinas. En este sentido nuestro foco estará puesto en los modos de trabajo y las redes que podemos identificar en las danzas locales (360).

En relación con esta lectura y para fines del análisis de las políticas públicas culturales, tanto del primer peronismo como de la época menemista, serán las danzas las que nos aporten los datos necesarios, en tanto se constituye como fuente de estudio y análisis en su inscripción histórica, política y social (Cifuentes, 2008). Aunque, vale aclarar siguiendo a Cadús (2019) que esto no significa una lectura total ni homogeneizadora ni de la historia argentina, ni de las historias de las danzas argentinas (pp. 156-160) en la que las danzas se pueda comprender como reflejo de un signo social, entendemos que esta relación de imbricación es más compleja. Nos parece importante, siguiendo este argumento, plantear que en este texto vamos a enfocarnos en las relaciones y demandas que desde las danzas se han articulado hacia las instituciones del Estado y, en este sentido, nos proponemos analizar cómo esas articulaciones y demandas han generado una relación entre el sector de las danzas y dichas instituciones.

Por otro lado, nos parece importante afirmar que, se puede considerar que las políticas públicas culturales, aportan una noción de la relación que desde el Estado se establece con la sociedad civil y viceversa, desde la perspectiva de la constitución de un perfil nacional ligado fuertemente a la noción de identidad nacional. En este sentido, la relación que las instituciones del Estado constituyen con el entorno artístico y cultural, aporta un marco de lectura muy nutritivo para comprender el rol que el Estado asume, en diversas épocas. Nos interesa mencionar que las políticas públicas culturales forman parte de los procesos culturales (entendido en un sentido amplio) que definen un complejo entramado de relaciones tanto en el territorio nacional como en sus vínculos hacia el exterior. En este sentido y, siguiendo a Alejandro Grimson (2014) toda política pública

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

hace a una cultura política. Lo cual nos permite desmitificar aquella idea muy enraizada de que en los contextos neoliberales el Estado estaría ausente o en una versión reducida perdiendo relación con la sociedad civil.

Respecto a las políticas públicas culturales argentinas, podemos referirnos a su recorrido histórico a partir del análisis de Bayardo (2007), en el cual el autor afirma que: "La mayor dificultad de las políticas culturales [...] reside en factores históricamente arraigados y altamente complejos: la existencia de una institucionalidad inadecuada y la falta de precisiones respecto a las jurisdicciones y sus competencias" (70). El autor plantea que dada las características del Estado Argentino que se han ido forjando en su historia política y social, es muy difícil rastrear una política cultural que cuente con la contundencia necesaria para regular el desarrollo del sector a nivel nacional. Si bien destacan algunos planes y programas, el autor afirma que las políticas aplicadas -desde 1935 con la formación de la Comisión Nacional de Cultura- son frecuentemente de orden gubernamental y no estatal -dada la característica presidencialista que tiende a darle primacía a los intereses de los gobiernos de turno-.

Específicamente en el periodo entre los dos marcos históricos que proponemos analizar en este texto, podemos plantear que el proyecto peronista de "democratización de la cultura" y la profesionalización de los circuitos culturales estatales se vió interrumpido a partir del golpe de Estado 1955, iniciando una intermitencia entre políticas de corte liberal y políticas con una tendencia al intervencionismo estatal, lo que se relaciona directamente con la alternancia entre períodos democráticos y dictaduras militares. El proceso de transición a la democracia, en el marco de la última posdictadura durante la década de 1980, supuso una gran apertura de espacios y circuitos culturales que formaron parte, de lo que podríamos denominar, como espacios que resistieron el avance neoliberal de la década de 1990. Durante el período alfonsinista se vio una expansión de grupos y lugares de lo que se denominó cultura underground como fue el ejemplo más emblemático del "Parakultural". Esto marcó un precedente para la cultura durante las décadas siguientes.

La salida de la dictadura supuso una sensación de libertad y una expansión de actividades culturales que previamente se encontraban censuradas y prácticamente asociadas a la clandestinidad. En el caso de las danzas, al igual que en otras disciplinas artísticas, se visibilizaron muchas expresiones que se gestaron durante el periodo de la última dictadura.

II. Una lectura de las danzas en el ámbito oficial

El proyecto político cultural de los primeros gobiernos peronistas representa un modelo de planeamiento asociado a la "democratización cultural" (Cadús, 2020), lo cual

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

se relaciona directamente con la distribución y acceso a los bienes culturales por parte de un público cada vez más amplio y diverso; a la vez que se profesionalizan y fortalecen las esferas institucionales de la cultura. Un ejemplo del planeamiento que incluyó políticas de democratización al acceso de bienes culturales, es el caso de los espectáculos que ofreció el Ballet estable del teatro Colón en el Anfiteatro del Parque Centenario y en Los lagos de Palermo, los cuales eran de acceso libre y gratuito para la comunidad. En este contexto, la cultura -y en este universo, algunas disciplinas artísticas como las danzas- fue pensada como eje fundamental en el proyecto de construcción de una identidad nacional. De acuerdo a la investigación en torno a las políticas públicas culturales del primer peronismo para las danzas, realizada por Eugenia Cadús (2020), podemos observar que en el sector que corresponde a las danzas académicas nacionales, esto repercutió en la creación de compañías y en la mejora de las condiciones de contratación y de trabajo de los elencos estables ya existentes, como es el ejemplo del ballet del teatro Colón (Cadús, 2018 233). Además, se dio lugar a los primeros procesos de sindicalización de los trabajadores de las danzas. A su vez durante este periodo se conforma el llamado ámbito independiente (o no-oficial) en las danzas, el cual se consolida como un modo de producción específico que tendrá continuidad e irá creciendo con los años y que tomará protagonismo durante la década de 1990.

En el ámbito reconocido como oficial de las danzas, podemos decir de acuerdo a lo anterior, que existen en el contexto del primer peronismo fuertes antecedentes que relacionan a las danzas y el trabajo, dado el hincapié que dicho proyecto político puso en los procesos de sindicalización y fortalecimiento del trabajo (en un sentido clásico) a partir de una serie de políticas públicas que, precisamente, se refieren a la condición de trabajadores de quienes se dedican a diversas disciplinas culturales y artísticas. Esto queda destacado en el lugar que ocupa la figura del intelectual como trabajador en los dos primeros Planes Quinquenales. Lo que quedó plasmado en la Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina, publicada durante estos años, en la que el intelectual aparece asociado a la figura del trabajador cultural (Cadús, 2018). En este marco comprendemos la mejora en las condiciones laborales percibidas por los elencos estables del circuito oficial, además de un primer proceso de sindicalización de los trabajadores de las danzas, en la Unión de Obreros Municipales (Cadús, 2020 51). Es fundamental destacar este acercamiento a la sindicalización ya que, si bien los "trabajadores de la danza" no son comprendidos en su especificidad ni se agrupan en una organización propia, aparecen como trabajadores estatales o de la cultura. Nos parece importante remarcar este punto, teniendo en cuenta que, al configurarse los ballets estables y los espacios de formación estatal como espacios laborales y quedar, por ende, relacionadas las actividades necesarias para que se hagan las danzas al concepto de trabajo, este contexto puede servir como marco de configuración de lo que sobre el final de los noventa aparecerá

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

como sujeto de derechos políticos y laborales bajo la consigna del "trabajador de las danzas", que hoy representa una figura protagónica en los debates políticos de las danzas.

La década de 1990, en la cual se asienta el proyecto neoliberal en la Argentina, puede considerarse como una bisagra en cuanto a la transformación de las políticas públicas culturales que comenzaron a pensarse desde la gestión y la gerencia estatal, a la vez que se constituyó un "sujeto de derecho político", cliente o consumidor al que fueron dirigidas las propuestas de intervención estatal, centradas principalmente en el subsidio (González, 2004). La manera de pensar la intervención estatal durante los años noventa cambió rotundamente con las privatizaciones, el achicamiento de la planta estatal y en el modo de pensar la política institucional y su accionar. En este contexto, en el que, siguiendo a Wortman (1997) podemos decir que desaparece la idea de cultura como proyecto, los ámbitos de las danzas, tanto el oficial como el independiente, verán afectadas sus condiciones de trabajo y producción. A su vez, como mencionamos anteriormente, en el sector independiente, se comienzan a conformar espacios de organización que articulan las primeras demandas por políticas públicas específicas para las danzas.

La implementación de políticas neoliberales durante la década de 1990 así como el surgimiento de nuevos modelos de empleo, alcanzó a sectores antes caracterizados por la estabilidad. El ámbito oficial de las danzas que históricamente fue considerado como ideal, debido a la estabilidad y seguridad que proporcionaba ser un empleado estatal, se vio afectado por dichas políticas, dando como resultado una diversificación y debilitamiento del empleo estatal. Situación que, si bien tiene precedentes en épocas anteriores, se profundizó con la implementación de un paquete de medidas que transformaron las políticas públicas y la condición de los "trabajadores de las danzas". Entre otras, una de las más denunciadas desde el sector es la pérdida del régimen jubilatorio especial para el rubro, conocido como 20/40. El cual permitía a los y las intérpretes jubilarse con 40 años de edad y 20 años de aportes jubilatorios.[3]

III. Lecturas posibles de las danzas independientes

Por otro lado, tenemos el ámbito no oficial o independiente que, siguiendo algunas propuestas historiográficas (Isse Moyano, 2013; Cadús 2020) tiene su momento de configuración en la década de 1940. Podemos plantear en este punto, siguiendo las lecturas propuestas, que el sector independiente, fuertemente ligado a la llamada danza

3. "Al considerarlo una jubilación de privilegio en la idea de disminuir la participación del Estado este régimen fue eliminado durante la década de 1990. Anteriormente permitía a los bailarines jubilarse con veinte años de servicio y con cuarenta años de edad como mínimo teniendo la posibilidad de elegir seguir en actividad si así lo deseaban y sobre todo si se encontraban aptos físicamente. La eliminación del 20/40, con el paso de los años, supuso grandes reestructuraciones en los elencos oficiales con respecto a la contratación de los bailarines, principalmente en la apertura de concursos" (Iglesias, 2020).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

moderna,[4] representa la articulación de nuevos modos de producción en las danzas que se van a dar por fuera de los circuitos institucionales oficiales. En este contexto comienza a tomar forma un nuevo modo de profesionalización, ligado a la necesidad de solventar las producciones artísticas a través de clases o encuentros que dictan quienes se desenvuelven en este ámbito. El sector independiente organizará así sus propias lógicas de funcionamiento y solvencia. Y, en 1952 se organiza en torno a la primera asociación de danzas, la Asociación Argentina de Danza (ASARDA), la cual se dedicaba a la programación de ciclos, conferencias y espacios de formación, una característica que compartirá con la posterior, Asociación Amigos de la Danza-1962–, la cual articuló, de manera novedosa, proyectos artísticos del sector independiente a los que daba apoyo económico (Kaehler, 2018).

Antes de seguir, y con ánimo de desplazarnos un poco de los relatos que relacionan lo independiente con la danza moderna, proponemos que el marco del primer peronismo, al fortalecer la institucionalización y profesionalización de las danzas académicas, lo cual se refleja en la proliferación de espacios de formación a nivel federal -podemos mencionar la creación de la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Argentino y la Escuela de Danzas argentinas (Cadús, 2020)- facilitó la emergencia de escuelas de barrio, compañías, grupos de experimentación, talleres y cursos, que comenzarán a articular modos institucionales independientes de formación en danzas que responden más a un modo de producción y reproducción que a un estilo definido. Lo cual entra a quebrar el propio concepto de Danza con mayúscula que corresponde a una concepción lineal en la lectura de la historia de las danzas y que sólo reconoce algunas manifestaciones estéticas como parte de dicho relato. Vale agregar, además que las condiciones de trabajo de los bailarines se diversifica, al practicar estos su profesión en diversos ámbitos, además de cumplir roles específicos en los elencos estables.

Es importante decir que, el sector independiente de las danzas se configuró desde sus inicios en una estrecha y ambigua relación con las instituciones estatales. En este sentido, es complejo definir como absolutos los espacios que ocupan tanto lo oficial como lo independiente, ya que en la práctica se entrelazan y contaminan constantemente, sobre todo si pensamos en algunos recorridos de formación, que en Argentina cuentan con marcos institucionales públicos y gratuitos. Sin embargo existen algunas particularidades en cada circuito.

Las condiciones laborales y la relación con el Estado y sus instituciones en el ámbito independiente se complejizan debido a que lo independiente en las danzas supone un

4. La danza moderna nace como una búsqueda de alejarse del ballet clásico, en la Argentina fue producto de la relación entre Mary Wigman y Miriam Winslow. Wigman fue una de las principales exponentes del expresionismo alemán, cuya danza se planteaba como una expresión de los sentimientos individuales independiente de todo lo que la rodeaba (Iglesias, 2020).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

concepto difuso y complejo que posee diversas definiciones. En líneas generales, suele referir a una producción que no depende directamente del Estado o el mercado y que se lleva adelante con recursos reducidos en donde prevalecen las ideas de libertad creativa, de autonomía y de amor al arte (del Mármol, Magri y Sáez, 2017). El sector independiente en la Argentina, es un sector fundamental en la práctica de las danzas debido a que representa el mayor número de "trabajadores de las danzas" a nivel nacional. A su vez, este sector se caracteriza por trabajar principalmente por proyectos impulsados de manera autónoma y autofinanciada, generando relaciones esporádicas de cooperación que fuertemente se relacionan con el concepto de precariedad y el emprendedurismo, que se impone en el régimen de flexibilización de las relaciones laborales en el contexto neoliberal (Arenas, Molina, Moreno, 2018). Su relación con las instituciones estatales se caracteriza, principalmente por ser a través de los "apoyos" que recibe de programas de fomento. Estas producciones colectivas suelen ser modos de organización cooperativos, que tienen una idea de autogestión y horizontalidad, en las que los integrantes invierten su propio dinero para financiar sus proyectos (Iglesias, 2020).

En su vínculo con el Estado, podemos decir, retomando a Paula Rodríguez Capomassi (2017) que:

> [E]n lo operativo, desde la percepción de los protagonistas del sector, es que el aparato estatal funciona hoy como un organizador y nomenclador deficiente de las producciones y distribuciones artísticas autogestionadas en sus diversos circuitos (mainstream, comercial, oficial, independiente, off) al modo de operador de mercado, que se beneficia -en la gestión de su propia visibilidad y poder- de las inversiones particulares y privadas, que se sustenta gracias al capital social, y que rinde la razón de su existencia a la actividad económica independiente de la sociedad en la que se generan estas cadenas de producción de valor y producción cultural. (23-24)

IV. El sector independiente se organiza en el contexto neoliberal

Para terminar, queremos plantear algunas cuestiones del sector independiente de las danzas respecto a sus modos de articularse políticamente. Ya que, particularmente es desde este sector que se comienza a dar un giro en la articulación de demandas desde las danzas hacia el Estado las cuales, cada vez más, se configuran como un reclamo por las condiciones laborales de los "trabajadores de las danzas", algo que ambas estudiamos en nuestros recorridos personales ya planteados en el inicio de este texto.

Las condiciones laborales de los "trabajadores de las danzas" quizás constituyen una de las tensiones más importantes que podemos identificar en el análisis comparativo que estamos proponiendo entre el periodo del primer peronismo y la década menemista. La centralidad que tuvo el trabajo durante los gobiernos peronistas tuvo su impacto en la propia organización de los trabajadores y su participación en el sindicalismo como eje

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

articulador. A la vez, la organización sindical fue una de las instituciones intermedias más golpeadas durante la década menemista y al cobrar centralidad el individuo por sobre lo colectivo puede observarse la proliferación de Organizaciones No Gubernamentales (ONG) o las denominadas Asociaciones Civiles que parecen transformarse en la principal forma de organización de las danzas independientes en dicho periodo (Iglesias, 2020). Esto queda reflejado en el proceso de sindicalización que se vive en el ámbito oficial, durante la década del cuarenta y su posterior retroceso. A la vez que, desde el sector independiente lo podemos leer en la transformación de los modos de articulación y orgánicas de las asociaciones, que comenzarán a disputar espacios políticos con demandas por presupuestos.

El asociacionismo supone un importante grado de autogestión y constituye una relación con el Estado mucho más directa que construye sus demandas de manera distinta a la organización sindical. En este sentido ya no se organizan asociaciones con fines de gestionar la difusión y financiar obras, sino que comienza a articularse el reclamo por políticas específicas para el sector. Acá vemos un desplazamiento de la noción y autopercepción de las danzas como trabajo desde el circuito oficial, hacia el sector independiente. Y en este sentido planteamos una tensión signada por el contexto de precarización laboral que propone el neoliberalismo (Gago, 2015).

Consideramos que en Argentina el proyecto neoliberal, si bien tendrá antecedentes muy fuertes en las décadas de los 1960/1970, cobra fuerza durante el periodo reconocido como de consolidación democrática, a partir de 1990. Es en este contexto que se transforman fuertemente las relaciones que vinculan una responsabilidad estatal con perspectiva de derecho hacia una política subsidiaria en la que los ciudadanos se constituyen como clientes de servicios. El neoliberalismo comúnmente es definido en relación con una cierta batería de políticas que desde el Estado transforman la estructura social y económica. Sin embargo, comprender el marco neoliberal como la configuración de una trama cultural específica, "supone entender el neoliberalismo como un conjunto de saberes, tecnologías y prácticas que despliegan una racionalidad de nuevo tipo que no puede pensarse sólo impulsada «desde arriba»" (Gago, 2015 21). Siguiendo a Verónica Gago (2015), podemos decir que, este "nuevo modo de mando político" promueve las libertades y configura la "responsabilidad de sí" y la "autogestión", dando lugar a una nueva "racionalidad neoliberal". Sin embargo, en la configuración de lo que comprendemos como un "neoliberalismo desde abajo", se desafían las estructuras en la conjugación de nuevos "saberes comunitarios", y en este sentido, las organizaciones de la sociedad civil desarrollan políticas de convivencia que permiten abrir horizontes de transformación social (21-25).

En relación al giro de las políticas públicas culturales y la transformación de la noción de cultura hacia finales del siglo XX, Ana Wortman (2017) afirma que los contextos

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

en los que se desarrollan las artes hoy se comienzan a definir como circuitos de trabajo que exceden la labor artística. Estos espacios comienzan a definir sus propios modos de funcionamiento y relaciones internas, que la investigadora define como "políticas culturales de la sociedad civil" (Wortman, 2017). El modo de organización del sector de las danzas independientes a partir de 1990, se relaciona fuertemente con el asociacionismo civil que tuvo su apogeo en las danzas durante esta década y que se puede caracterizar como una forma alternativa de organización frente a una debilidad institucional producto de la implementación de políticas neoliberales. Durante dicho periodo estas organizaciones lograron un vínculo con el Estado posicionándose como voces expertas y participando de manera directa en la implementación de políticas públicas sin implicarse directamente en las instituciones del Estado cuya legitimidad mermaba frente a un creciente discurso de corrupción y descreimiento.

En 1997, a través de la ley n° 24.800 se crea el Instituto Nacional del Teatro (INT), el cual representa la primera entidad para el fomento del teatro nacional con incidencia territorial en todas las provincias del país. Este hecho histórico tiene como contraparte el abandono del proyecto de Ley Nacional de Artes Escénicas, en el cual se incorporaba a las danzas. En este proceso, la asociación Coreógrafos Contemporáneos Asociados, CoCoA-DaTeI de reciente formación,[5] logró, sin embargo, incluir en la ley la figura de la danza-teatro la cual permite a agentes de las danzas acceder a determinados programas de financiamiento del INT. Este vínculo de CoCoa-DaTeI con la historia de la conformación del INT marcará el surgimiento, en las danzas, de una serie de asociaciones que tendrán una característica común preponderante, a saber: organizan una demanda común por financiamiento del Estado a través de programas de fomento. En este sentido, estas nuevas formas de organización plantean una diferencia con las asociaciones de épocas anteriores, como por ejemplo ASARDA -en 1952- y la Asociación Amigos de la Danza -1962.

La conformación de CoCoA-DaTeI ha sido mencionada en distintas investigaciones (Arenzón 2013; Portnoy s/f; Arenas, Molina, Moreno 2018), destacando su labor vincular con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (CABA) en la que han conseguido para el sector de las danzas independientes porteñas dos espacios que se han vuelto icónicos, el primero es el Festival Buenos Aires Danza Contemporánea y el segundo, es la promulgación de la Ley N° 340 que crea, en 2001, el Instituto para el Fomento de la Danza en la CABA -Prodanza.

Volviendo a la lectura que propone Verónica Gago (2015) y teniendo en cuenta tanto el contexto neoliberal como de la organización de espacios de ruptura de sus lógicas desde la sociedad civil, nos parece que los modos de organización de las danzas

5. Otra agrupación constituida en este periodo es el Colectivo de Artistas del Movimiento, COBAI (1999) en Rosario.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

independientes, plantean espacios de resistencia aun estando conformadas dentro de la propia institucionalidad neoliberal. Así, estas asociaciones, se caracterizan principalmente por la conformación de formas de organización que se pueden percibir como espacios de resistencia ante la intensificación de los contextos de precarización y flexibilización del trabajo, que se articulan en los marcos institucionales. Esto, quizás sea arriesgado, pero podemos decirlo en función de las complicaciones que ha significado la constitución del sindicato en comparación a la conformación de las asociaciones civiles (Iglesias, 2020).

Reflexiones finales

Luego de esta primera aproximación, que concluye en la escritura de este texto, podemos plantear que la década del noventa constituye, dadas las transformaciones en la articulación política de las danzas que se presenta en el sector denominado independiente, un marco de análisis fundamental para comprender las experiencias del presente. Por otro lado, no podemos dejar de lado las transformaciones que proponen líneas de tensión y continuidad que se dieron en el sector de las danzas durante el primer gobierno de Perón.

Las tensiones que podemos trazar entre el contexto del primer peronismo y la época menemista, tienen que ver con un pasado que también se refleja en las demandas articuladas en el presente, sobre todo aquellas relacionadas a las conceptualizaciones que se pueden realizar en torno a las nociones de trabajo y "trabajador de las danzas". Esto dado que, en los proyectos plantean una noción de política cultural y cultura política en la que el Estado ha asumido diversos roles respecto de las artes y las culturas. En este sentido influyeron de manera directa en la conformación, consolidación y transformación de las prácticas de las danzas en la Argentina. El primer peronismo aportando un marco a la profesionalización, ampliación de derechos para los trabajadores del ámbito oficial de las danzas que, a la vez, permitió la consolidación de un nuevo modo de producción reconocido como independiente; y el menemismo en lo que se comprende como un retroceso en las políticas culturales, lo cual genera la articulación de demandas desde el sector independiente que concluyó en la creación de distintos espacios e instituciones que son fundamentales en la práctica de las danzas nacionales.

Proponemos, para la continuidad de esta investigación, problematizar la concepción del fomento como principal política que se consolida en los años noventa para esta disciplina, la cual nos llama fuertemente la atención ya que comienza en la articulación de demandas desde el propio sector. Además durante los años noventa, teniendo en cuenta la importancia del neoliberalismo en este periodo, se consolida y prolifera una forma de organización y de relación con las instituciones del Estado que en el presente articulan y construyen demandas "desde abajo", en lo que entendemos como la forma de relacio-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

narse en dicho contexto neoliberal. En este sentido, dejamos planteadas las siguientes preguntas: ¿Cómo se imbrica la intervención estatal con la subjetividad en un contexto neoliberal? y ¿en qué sentido el fomento como demanda constituye una microresistencia desde el sector de las danzas en este contexto?

Bibliografía citada

Arenas, B., C. Molina, y F. Moreno. "Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática." *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*. Compilación de J. Hantouch y R. Sánchez Salinas. Buenos Aires, 2018, pp. 85-116.

Arenzon, M. *Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires 2007-2015*. Tesis de grado. Buenos Aires: Dto. Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de Artes, 2017.

Bayardo, R. "Políticas Federales y Provinciales de Cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos." *O P*úblico e o *Privado*, Nº 9, Janeiro-Junho 2007.

Cadús, E. "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX." *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14, 27, 2018, pp. 232-244. doi.org/10.34096/tdf.n27.5101

---. "Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia." *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 8, 16, 2019, pp. 143-166

---. *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de élite y culturas populares*. Biblos, Buenos Aires, 2020.

Capomassi, P. R. *Danza y Gestión Cultural en la Argentina del siglo XXI.* Tesis de maestría. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2017.

Cifuentes, M. J. "Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza." *Aisthesis*, Nº 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008, pp. 11-26.

Del Mármol, Magri, Sáez. "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." El Genio Maligno, Nº 20, 2017.

Gago, V. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular.* Tinta Limón, Buenos Aires, 2014.

González, H. "¿Qué es una política cultural y cuál es su relación con la cultura política?" *Argumentos. Revista de Crítica Social*, Nº 4, Oct. 2004. bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Argentina/iigg-uba/20120626052724/4_1.pdf

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Grimson, A. *Cultura y neoliberalismo*. CLACSO, Buenos Aires, 2007.
---. Introducción. *Culturas políticas y políticas culturales*. Compilación de A. Grimson, CLACSO, Buenos Aires, 2014.

Iglesias, A. *"Bailando trabajo": tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza*. Tesis de grado en Sociología. Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad de San Martín, Argentina, 2020.

Isse Moyano, M. *La danza en el marco del arte moderno/contemporáneo, los nuevos modelos de producción de la Danza Contemporánea en Buenos Aires.* Instituto Universitario Nacional del Arte, Colección de Posgrado, Buenos Aires, 2013.

Kaehler, S. *Asociación amigos de la danza 1962-1966*. Eudeba, Buenos Aires, 2018.

Morris, W. "Dance Studies / Cultural Studies." *Dance Research Journal*, 41, 1, 2009.

Portnoy, P. *La danza desde las políticas públicas: análisis del caso Prodanza entre 2008-2011*. Tesina de grado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, s/f.

Wilbur, S. "Who Makes a Dance? Studying Infrastructure through a Dance Lens." *Future of Dance Studies*. University of Wisconsin Press, 2020, pp. 360-379.

Wortman, A. "Nuevos sentidos de la palabra cultura en la sociedad argentina del ajuste." *Estudios Sociales. Revista universitaria*, Año VII, N° 13, Santa Fe, 1997.
---. "Políticas Culturales y legitimidad política en tiempos de crisis." *Politic Cultural*, vol. 10, Nº 1, Jan./jun. 2017, pp. 138-160.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La proyección de las artes escénicas mexicanas al exterior. El caso de la Feria Iberoamericana de Sevilla y las Misiones Culturales

Claudia Carbajal Segura
(Universidad Nacional Autónoma de México, México)[1]

Resumen: Los años posteriores a la Revolución mexicana significaron una etapa de consolidación nacional en la que las artes escénicas formaron un papel fundamental en la formación de imaginarios colectivos. Fueron numerosos los festivales cívicos y las fiestas masivas que incluyeron figuras arquetípicas, música, vestuarios y colores encargados de fomentar un nuevo nacionalismo mexicano en una población mayoritariamente analfabeta, disgregada en los campos de un inmenso territorio y en una profunda ignorancia de la "modernidad". La Feria Iberoamericana de Sevilla significó la oportunidad de proyectar el discurso nacionalista a nivel internacional por medio de la exhibición de arquetipos mexicanos. El presente artículo tiene el objetivo de analizar el perfil discursivo presentado por México en 1929, así como el posible interés que despertó en España el programa mexicano de gobierno Misiones Culturales, encargado de fomentar la modernidad en comunidades rurales y al mismo tiempo de recolectar información sobre las costumbres y folclor en todo el país.

Palabras clave: Nacionalismo, Modernidad, Feria Iberoamericana de Sevilla, México, Artes escénicas.

Abstract: The years after the Mexican Revolution signified a stage of national consolidation in which the performing arts played a fundamental role in the formation of collective imaginations. There were numerous civic festivals and mass parties that included archetypal figures, music, costumes and colors, in charge of promoting a new Mexican nationalism in a majority illiterate population, dispersed in the fields of an immense territory and in a deep ignorance of "modernity". The Ibero-American Fair in Seville represented the opportunity to project the nationalist discourse at an international level through the exhibition of Mexican archetypes. The present article aims to analyze the discursive profile presented by Mexico in 1929, as well as the possible interest that the

1. Es licenciada y maestra en Historia. Obtuvo el doctorado en Historia del Arte por la UNAM. Tiene una especialidad en Políticas Culturales y Gestión Cultural por la Organización de Estados Iberoamericanos. Entre sus áreas de interés se encuentran la teoría de las artes escénicas, el análisis estético-político de espectáculos teatrales y dancísticos. Posee diversos artículos sobre dichos temas, ha participado en numerosos congresos y proyectos de investigación artística. Actualmente es miembro del proyecto de investigación "Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936" del Seminario Complutense de Historia y Teoría de la Danza y es profesora de Cátedra del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Mexican government program Misiones Culturales aroused in Spain, in charge of promoting modernity in rural communities and at the same time collecting information on customs and folklore throughout the country

Keywords: Nationalism, Modernity, Ibero-American Fair of Seville, Mexico, Performing arts.

Recibido: 4 de abril. *Aceptado*: 18 de junio.

Los años posteriores a la Revolución mexicana significaron una etapa de consolidación nacional en la que las artes escénicas formaron un papel fundamental en la formación de imaginarios colectivos. Fueron numerosos los festivales cívicos y las fiestas masivas que incluyeron figuras arquetípicas, música, vestuarios y colores encargados de fomentar un nuevo nacionalismo mexicano en una población mayoritariamente analfabeta, disgregada en los campos de un inmenso territorio y en una profunda ignorancia de la "modernidad". El cultivo del cuerpo y el combate a las malas costumbres siguieron siendo dos de los principales objetivos dentro del Estado, porque la actividad física renovaba las esperanzas y las enfocaba hacia proyectos positivos a nivel colectivo.

En medio de este panorama tan incierto para la política, la economía y sobre todo en esta dura tensión con la religión (debido al descontento del presidente Plutarco Elías Calles por la libertad de culto), los espectáculos masivos se iban consolidando en sus formas y en el discurso que manejaban, puesto que ya habían consolidado un *modus operandi* para realizarse cada año en el Estadio nacional de la capital mexicana.[2] Los actos ahí presentados respondían a las inquietudes de los creadores escénicos, aunque es innegable que tenían cierto corte oficialista que promovía la unidad nacional y el amor a la patria. Por eso mismo resulta interesante preguntarse cómo se proyectaba México al exterior a través de las artes escénicas generadas por el Estado.

Aunque esta pregunta resulta demasiado ambigua y en sus posibles respuestas pueden confluir diversos matices, el análisis de la participación de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla arroja algunas pistas sobre los idearios de identidad que se buscaba proyectar hacia el exterior. México había participado antes en algunas muestras y pabellones internacionales, pero esta invitación fue el pretexto perfecto para mostrarse con todas sus galas y explotar la temática revolucionaria en un evento internacional, pues era uno de los pocos países en el mundo que había sufrido un proceso revolucionario,

2. El Estadio Nacional se inauguró en 1924 en la Ciudad de México por iniciativa de José Vasconcelos. El recinto fue la sede más importante de los Festivales cívicos de la Secretaría de Educación Pública en la posrevolución mexicana. Ahí tomaron protesta los presidentes Plutarco Elías Calles, Emilio Portés Gil, Pascual Ortiz Rubio y Lázaro Cárdenas del Río ante 50,000 espectadores, sellando con estos actos un pacto con el pueblo derivado del discurso del triunfo de la revolución mexicana. Poco a poco el Estadio perdió importancia en la vida de la ciudad y fue demolido en 1949 (Carbajal, 2020).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

por lo que la expectativa sobre él, obligaba a dar lo máximo en esta exposición para legitimar los cimientos de una nueva y moderna nación.[3]

En el periodo posrevolucionario México participó en tres Exposiciones Internacionales: la primera en 1922, en Río de Janeiro; la segunda en 1929, en Sevilla y la tercera en 1937, en París. Para la de Río de Janeiro José Vasconcelos había sido el encargado directo de coordinar toda la muestra, de modo que el pabellón estuvo inspirado principalmente en una arquitectura neocolonial y en sus ideas de la "raza cósmica"; en este pabellón hubo artesanías y pinturas nacionalistas. El gran tributo al indígena fue la réplica de la escultura a Cuauhtémoc que se regaló al gobierno brasileño tras el término de este evento (Tenorio, 1998 267-293).

Por otro lado, la Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la vie moderne, celebrada en París en 1937, estuvo inspirada en la modernidad, por lo que la participación se centró en mostrar el México cosmopolita. El pabellón de cristal construido para esa ocasión estuvo lleno de controversias y problemas legales con el ingeniero Manuel Chacón, encargado del proyecto, ya que el concepto de vanguardia multifuncionalista que se empleó relegó al nacionalismo promovido hasta entonces, por lo que el resultado no dejó del todo conforme a las autoridades mexicanas.[4]

En lo referente a la exposición de Sevilla, se trató de una participación sumamente cuidada y planeada por años, por lo que el resultado fue perfecto, ya que contó con espectáculos diseñados exclusivamente para esas fechas y que estuvieron a cargo de uno de los hombres más influyentes en los espectáculos del Estadio nacional: Ignacio Fernández Esperón, alias "Tata Nacho", quien para entonces tenía ya una larga experiencia en el montaje y en la selección de música y danza dentro de los festivales cívicos que se promovieron tanto en el gobierno de Obregón como en el de Calles (Carbajal, 2020 60-204).

Aunque la exposición Iberoamericana de Sevilla se había planteado desde 1909 (Tenorio, 1998 267-293) la situación política española e internacional, la falta de presupuesto de los anfitriones y de los países invitados, así como las inconsistencias legales en la sesión de terrenos para los pabellones en la ciudad sede, la habían retrasado una y otra vez a lo largo de casi dos décadas. Finalmente se llevó a cabo entre mayo de 1929

3. El proyecto de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se planteó desde 1909, pero pudo llevarse a cabo hasta mayo de 1929 por diversos procesos políticos y económicos (Solano 1986).

4. si bien estas exposiciones suponen un vasto campo de estudio, he decidido dejar de lado la de río de janeiro y la de parís, pues en la primera no se llevaron a cabo danzas, bailes u otras artes escénicas que amenizaran el evento; mientras que considero que la segunda no corresponde a mi análisis debido a los problemas técnicos y discursivos con diversos funcionarios descontentos con el pabellón en parís, las piezas y los espectáculos ahí presentados, pues se argumentó que el ingeniero chacón y los delegados encargados del evento no siguieron las líneas oficiales de lo que se esperaba proyectar en la muestra y actuaron a título personal (Tenorio, 1998 293-400).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

y junio de 1930[5] y tomó como principal objetivo hacer un intercambio cultural entre las naciones iberoamericanas y exhibir la riqueza de cada una de ellas en la ciudad española, (Museo Nacional de San Carlos, 30-39, 58-74, 130-153) por lo que cada uno de los países participantes tuvo la oportunidad de construir un pabellón en la ciudad andaluza y presentar diferentes números dancísticos, musicales y teatrales que engalanaran sus espacios.[6]

La participación de México en este evento planteaba la necesidad de establecer una imagen de riqueza y esplendor, así como de estabilidad y crecimiento para atraer inversiones extranjeras y, sobre todo, para estrechar lazos empresariales a nivel internacional, ya que esta feria también se hacía con fines comerciales e incluso diplomáticos. México tenía que proyectarse como un país en consolidación que había logrado salir de los estragos de la guerra para refugiarse en su riqueza cultural e histórica como un país moderno,[7] por lo que aún pese a la crisis, a la inestabilidad política y económica, fue uno de los primeros en confirmar su participación en Sevilla y uno de los que hizo mayor inversión en su Pabellón.[8]

El Pabellón de México, llamado Proyecto Itzá, fue construido por el arquitecto Manuel Amabilis, al sur del Parque María Luisa, en un terreno de 5,445 metros cuadrados.[9] La estética que se siguió respondió a una mezcla entre la cultura maya y la tolteca, en la que Quetzalcóatl fue el protagonista de la decoración. Su interior fue decorado con varios motivos artesanales que resaltaron la cultura indígena y en su fachada podía leerse la siguiente leyenda: "Madre España, porque en mis campos encendiste el mar de tu cultura y en mi alma la lámpara devocional de tu espíritu, ahora mis campos y mi corazón han florecido" (Amabilis, 1929 7).

---

5. En ese mismo año se llevó a cabo la Exposición Universal en Barcelona en la cual se invitó a países europeos principalmente. Este conjunto de exposiciones se llevó a cabo para elevar el estatus de modernidad de España a nivel internacional y para hacer un intercambio económico y cultural con diversas culturas. Ambas exposiciones se visitaron en conjunto por muchísimos de los asistentes (Solano, 163-187).

6. En original la Exposición se llamaría Hispanoamericana, pero se cambió el nombre a Iberoamericana porque se incluyó la participación de Brasil y Portugal. Finalmente también se extendió invitación a Estados Unidos (Solano, 163-187).

7. El Alcalde de Sevilla resaltó: "La comisión hace notar las trascendentales ventajas que representan para la ciudad estas nuevas edificaciones, no sólo en el aspecto monumental y decorativo, sino también por el destino de estos palacios, será un estímulo para el comercio con América". Sesión Celebrada por la Comisión Permanente de la Feria Iberoamericana, AMS, 6 de julio de 1925.

8. Se dijo que de haber hecho la feria en 1928, una de las últimas fechas planeadas sólo México, Argentina y Estados Unidos habrían tenido su pabellón listo. Este dato demuestra el enorme entusiasmo que México tenía por participar en el evento internacional (Solano, 163-187).

9. El Pabellón mexicano tuvo un costo de 300,000 pesos (1200 millones de pesetas) uno de los más caros según las estadísticas generales de la Feria, sólo superado por Brasil, Estados Unidos y la propia España. AMS., Pabellón de México, Caja 90.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Imagen 1. Pabellón de México. Amabilis Domínguez Manuel, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Talleres Gráficos de la Nación, México,

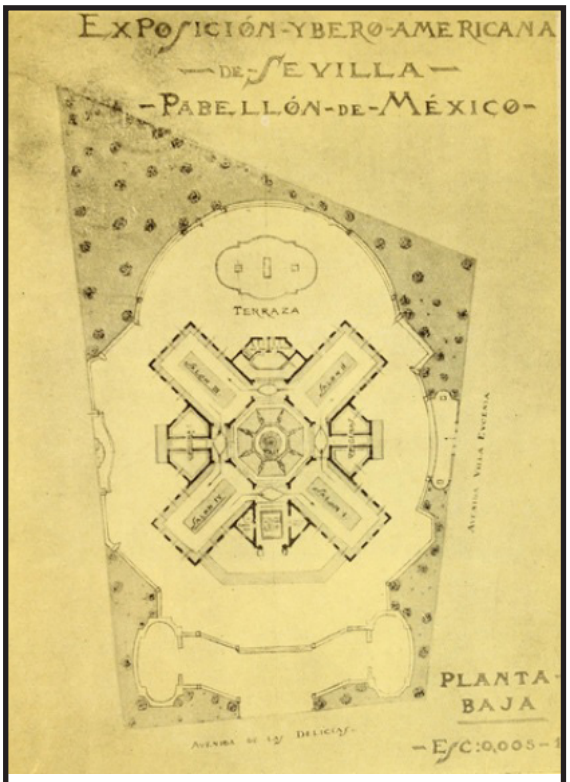


Imagen 2. Mapa de Pabellón de México. Amabilis Domínguez Manuel, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Los decorados fueron realizados por Leopoldo Tomasi López y por el pintor Víctor M. Reyes.[10] La atmósfera elegida para esta ocasión fue la fusión de las razas, por lo que hubo numerosos vitrales coloridos alusivos a varias figuras emblemáticas del folclor mexicano, como las tehuanas, el maíz, el papagayo, la palmera, los mineros, los agricultores, el escudo nacional y la piedra del sol. (Amabilis, 1929) A pesar de que la participación en la Exposición fue un tributo a España y su influencia en México, también se deseó resaltar las características que se habían consensuado como parte de la identidad nacional. Era importante que dichos rasgos se diferenciaran claramente de otras naciones con devenires parecidos. Por ello cada diseño es una clara muestra de lo que oficialmente se entendía como "mexicano". En la imagen 3, por ejemplo, se muestra un fragmento de los decorados interiores del pabellón mexicano; la Tehuana (mujer de la región del Itsmo de Tehuantepec) es la protagonista con su icónico tocado llamado resplandor.

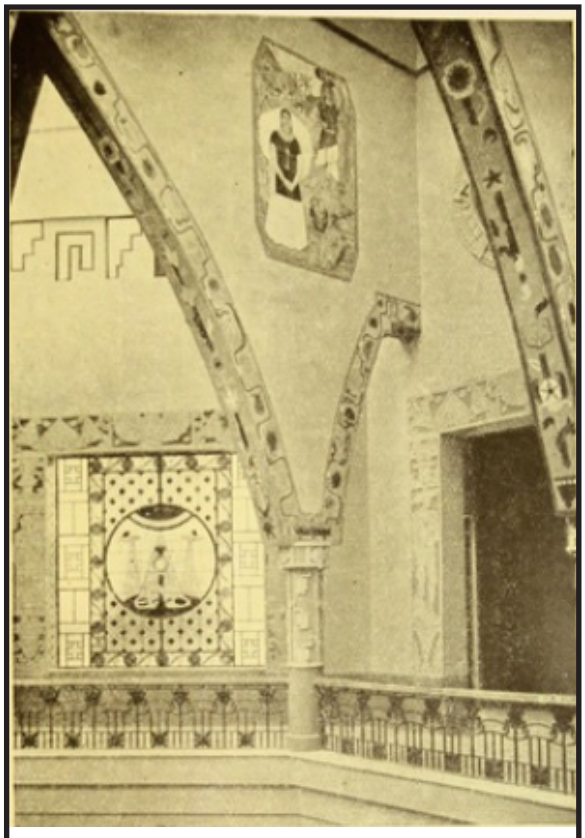


Imagen 3. Decorados interiores del Pabellón de México. Tehuana. Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

10. El gobierno mexicano abrió tres concursos para seleccionar al proyecto ganador, participaron más de 30 arquitectos. Uno de los requisitos indispensables en el concurso era que las obras fueran de "estilo nacional". Manuel Amabilis Domínguez fue el ganador del certamen con su proyecto inspirado en la arquitectura maya. En sus palabras expresó: "El pabellón consta de sótanos, planta baja, planta alta y cuatro miradores. En los sótanos están instaladas las habitaciones del conserje y las bodegas. La planta baja comprende un vestíbulo, un hall o patio, cuatro salones de exposición, dos oficinas para las distintas comisiones, lavabos para señoras y caballeros. La planta alta comprende cuatro salones de exposición, una galería y dos terrazas. Una gran escalinata de tres rampas comunica las dos plantas" (Amabilis, 14).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El comisionado general de la delegación fue Enrique González Martínez, ministro de México en España. Ignacio Fernández Esperón, "Tata Nacho", fue elegido por el Gobierno Federal para encabezar la Comisión permanente en el Pabellón Mexicano que participaría en la Exposición. Esta determinación se llevó a cabo por la experiencia que el compositor tenía en los festivales cívicos del Estadio nacional, en los que había participado desde su inauguración. Para tal labor, era necesario definir qué se iba a presentar a nivel internacional y por qué se proyectaría de esa forma: "Tata Nacho" tenía muy claras las expectativas al respecto.

Desde 1927 comenzó a prepararse el contingente que partiría a Europa para representar a México: Francisco Sáenz fue el Subdelegado General y Luis G. Urbina el Delegado de la SEP. "Tata Nacho" y su esposa María Zepeda Ávila fueron los encargados del proyecto cultural que se presentó en el pabellón. El músico expresó:

> Creo poder asegurar que pocas naciones de América harán nada más original y pintoresco que México y creo que irán como te dije los charros, un grupo de cantaores y bailaores, todo de lo más interesante… No creo que en ninguna república de América haya el entusiasmo que en México por la exposición a pesar de que casi no hayamos hecho propaganda.[11]

Dentro del pabellón hubo una exhibición de artesanías indígenas de diferentes estados de la república y la representación de los siguientes números musicales y dancísticos: "Te lo dije", "Cielito Lindo", "Las chiapanecas", "A mi negra", "Canción del pulque", "Marcha de Zacatecas", "La güera", "La ingrata", "Ando Borracho de celos", "Canción Mixteca", "La prietita", "Jarabe Tapatío" y "Aires Nacionales Mexicanos".[12] Esta selección de piezas coincide con las melodías que se ofrecieron en el Estadio nacional durante sus primeros años (Carbajal 2020).

Canciones populares que, en su mayoría, nos hablan de amor, de lugares comunes, del apego a la tierra, de las características de mujeres y hombres mexicanos, de historias de la vida cotidiana en diferentes provincias y de la vida campesina. Resaltan en el repertorio tres principales piezas: "Cielito Lindo" y "Canción Mixteca" ambos himnos de la mexicanidad por su popularidad y aceptación dentro del nacionalismo y "Jarabe Tapatío" un ícono de identidad nacional (Pérez, 2007).

Los orígenes del "Jarabe Tapatío" se remontan al "Jarabe gatuno" de la época colonial, un baile popular del siglo XVII inspirado en las jotas españolas que servía a la población novohispana para divertirse y convivir dentro de los espacios públicos. A él le siguieron otras piezas como "Pan de manteca", "El jarro", "Petrita", "Los panaderos", entre otros. Estas piezas fueron nombradas jarabes por atribuírseles la característica de "endulzar al alma y alegrar al espíritu", eran parte

11. AMS., Pabellón de México, Caja 90.
12. AMS., Pabellón de México, Caja 90.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

fundamental de las diversiones públicas de la clase baja en la época colonial y estuvieron relacionados con costumbres mal vistas y movimientos poco aceptables dentro de las buenas costumbres. Con las reformas borbónicas muchas de estas piezas fueron prohibidas por "incitar al pecado" y alterar el orden público (Mendoza, 2001 475-486).

Para el siglo XIX, los jarabes se habían vuelto tan populares que ya existían algunos estilos regionales como el abajeño, los michoacanos o los tapatíos. Se popularizó el llamado "Jarabe tapatío", un popurrí de varios sones populares. Este tipo de danza poco a poco se fue incluyendo en los imaginarios literarios y plásticos de la época hasta ser considerado un símbolo de unidad y de identidad criolla y mestiza durante la guerra independentista (Lavalle, 1988).

La figura de la "china" fue uno de los personajes principales de aquel baile, acompañada por el "chinaco", el otro protagonista que encarnaba la figura masculina. Ambos constituían los estereotipos de una clase popular que se divertía ostentando sus habilidades para este baile lleno de suertes con los pies y zapateados al compás de la música popular. Fueron numerosas las referencias que de ellos hicieron tanto literatos como cronistas, tal es el caso de Guillermo Prieto, Niceto Zamacois, Manuel Payno, Ignacio Manuel Altamirano y Madame Calderón de la Barca, etc. Estas figuras también se popularizaron dentro de estampas, postales, folletines, pinturas, crónicas y estudios de folclor. Ya en el Porfiriato, la imagen de la "china" se asoció con la del "charro", figura masculina estereotípica por excelencia. La primera representaba el oriente del país, mientras que la segunda, al occidente, en sus expresiones femenina y masculina respectivamente (Pérez, 2007).

El "Jarabe Tapatío" se había representado en varias ocasiones en los festivales de la SEP. Destaca la representación de 300 parejas en los festejos del centenario de la Independencia, llevado a cabo en Chapultepec, y la emblemática actuación en 1919 de Ana Pavlova, que en aquella época era la bailarina clásica de mayor renombre en todo el mundo.[13] Ya para 1924 la china poblana y el charro eran la pareja de folclor nacional por excelencia, el "Jarabe Tapatío", también llamado "Jarabe Nacional" en las fuentes, fue el número inaugural del Estadio nacional interpretado por 500 parejas. Posterior a esta presentación el "Jarabe tapatío" se incluyó en numerosas representaciones dentro de los festivales cívicos (Carbajal, 2020).

13. Pavlova tuvo una gran influencia para los posteriores festejos de la SEP en donde se incluyó cierta estética de bailes folclóricos combinada con la técnica de danza clásica de concierto. El ejemplo más directo de esto fue el ballet presentado por las hermanas Pereda en el Ballet del Centenario de la Independencia de México con decorados de Best Maugard y arreglos del compositor Manuel Castro Padilla (Dallal, 2018).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Imagen 4: Jarabe, 1924. Fuente: Archivo General de la Nación, Archivos Fotográficos, Ignacio Avilés, 283, Caja 16, 36971/154/IA-2485.

Por otro lado, si bien "Cielito Lindo" es mayoritariamente una canción de amor, remarca la importancia del paisaje mexicano al mencionar la Sierra Morena y, sobre todo, la capacidad de la música como fuente de esperanza en los momentos difíciles esto puede notarse en los siguientes versos:[14]

Ay ay ay ay, canta y no llores

Porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones.

La característica de reír mientras se está viviendo un momento difícil, de encontrar el lado positivo a pesar de la tragedia o la añoranza, es un rasgo nacional que pudo exacerbarse en los años posteriores a la Revolución, precisamente debido a las particularidades del momento histórico.[15] La actitud de estar en pie a pesar de las dificultades, de burlarse de la tragedia o hasta de la muerte se encuentra presente en algunas de las tradiciones más significativas de la cultura mexicana, y se proyectó en la Feria Iberoamericana de Sevilla para ofrecer una imagen de confianza que contribuyera a mostrar un México y mexicanos poderosos.

14. "Los huapangos", *Mexican Folkways*, 1930, no. 2, vol. VI, p. 72.
15. "La muerte y los funerales" en *Mexican Folkways*, 1930, no. 3, vol. VI, p. 132.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Por otro lado la "Canción Mixteca" nos habla de una gran añoranza, pues lleva implícito el sentimiento de enaltecer a la tierra natal no sólo por el hecho de extrañarla, sino por considerar que nada en el mundo llenará ese gran vacío en el intérprete. En este aspecto, al observar la puesta en escena se crea una curiosidad intrínseca en el espectador-participante por conocer "la tierra del sol" y disfrutar de todas sus maravillosas experiencias.

¡Qué lejos estoy del suelo donde he nacido!
Inmensa nostalgia invade mi pensamiento
Al verme tan solo y triste cual hoja al viento
Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento

¡Oh Tierra del Sol! Suspiro por verte
Ahora que lejos yo vivo sin luz, sin amor
Y al verme tan solo y triste cual hoja al viento
Quisiera llorar, quisiera morir de sentimiento

Esta última pieza es un jarabe mixteco, perteneciente al estado de Oaxaca, mientras que Cielito Lindo se cataloga como un huapango ranchero. Ambas regiones fueron altamente preponderantes musicalmente en los festivales oficiales de la posrevolución y proyectaron aspectos o rasgos que transportaban a una atmósfera de tristeza y esperanza a la vez.

El espectáculo presentado en el Pabellón mexicano de la Feria Iberoamericana: *Aires Nacionales Mexicanos,* incluyó un mosaico de cuadros folclóricos con estampas de los principales arquetipos proyectados a nivel nacional. Eran piezas folclóricas compuestas por figuras bien diferenciadas que representaban a diversas regiones del país. Algunas de estas posiblemente se habían incluido gracias a las recopilaciones de Misiones Culturales,[16] el programa de la SEP dedicado a interactuar con ciertas comunidades del territorio para intercambiar información con ellas y recolectar sus saberes ancestrales, incluyendo sus danzas y música. En una película correspondiente al Pabellón mexicano presentado en la Feria Iberoamericana de Sevilla, se observan ataviadas con trajes de las más finas costuras a la china poblana, la Tehuana y la Adelita revolucionaria, tres figuras femeninas altamente trascendentes en los imaginarios colectivos. A las dos primeras se les ve juntas sonriendo y recibiendo a los invitados con todas sus galas.[17]

16. Las Misiones Culturales en México se pusieron en marcha en 1923 con el propósito de mejorar las condiciones de la población receptora y de conocer mejor las características culturales de cada región del país (Fell, 147-158).

17. Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Imagen 5. China poblana y Tehuana Film Pabellón de México,
Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

La China Poblana porta una falda bordada a mano con chaquira y lentejuela y, aunque la grabación está realizada en blanco y negro, puedo aventurar que posiblemente llevaba los colores patrios, pues en su estética este traje estaba directamente relacionado con el nacionalismo. La muchacha porta el típico peinado de trenzas y un rebozo a manera de ceñidor en la cintura. Sus accesorios parecen ser ollitas de barro pequeñas, una artesanía mexicana utilizada con frecuencia en los pueblos del centro del país.



Imagen 6: China Poblana en el Pabellón de México.
Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla
(Archivo Municipal de Sevilla).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La Tehuana usa el traje de gala completo, porque lleva el seminario o resplandor (tocado) en la cabeza. Las vestiduras usadas en este evento fueron de color claro, diferentes al color original que se usa en la región de Tehuantepec, el cual es un terciopelo negro o vino con flores bordadas en colores vibrantes. Quizás la elección de este cambio se debió a la necesidad de abaratar y simplificar los costes de producción, o bien, para innovar el diseño original.



Imagen 7: Tehuana en el Pabellón de México. Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

La Adelita lleva una falda larga y una blusa blanca con un rebozo de bolita acomodado a modo de carrillera, usa el cabello a la *flapper*, adornado con un listón tricolor. Por desgracia no alcanza a apreciarse a ningún otro miembro del cuerpo de baile, pero las fuentes nos dicen que se trataba de un pequeño ballet de diez a quince personas que cada fin de semana engalanaba a los visitantes con sus pasos.[18] Las hermanas Nellie y Gloria Campobello estuvieron invitadas a este evento, pero por alguna razón que se desconoce jamás llegaron a Sevilla, ya que se quedaron en La Habana con otra parte del contingente que se esperaba para engrosar el número de bailarines que se presentaban en el Pabellón (Aulestia, Snow, 2018 80).

18. AMS., Pabellón de México, Caja 90.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021



Imagen 8: Adelita en el Pabellón de México. Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

El Pabellón mexicano tuvo un gran éxito. Se cuenta que Ignacio Fernández Esperón estrechó relaciones con varias de las autoridades organizadoras del evento y que debido a eso se la pasaba de fiesta en fiesta. El día que el contingente mexicano partió de regreso, Esperón se encontraba en una recepción privada y no se percató del asunto, cambiando el rumbo de su vida, decidió quedarse ocho años más en Europa. Evidentemente durante este tiempo no participó en los festivales cívicos de la Secretaría de Educación Pública y se dedicó a especializarse como compositor en Francia (Río Guerra, 1968).

En la película del Pabellón mexicano en Sevilla, puede notarse la presencia de Alfonso XIII para inaugurar el Pabellón, así como la de otras autoridades españolas y mexicanas que asistieron al evento. En aquel momento España pasaba por una gran efervescencia política, pues era la última etapa de la dictadura de Manuel Primo de Rivera que poco a poco estaba colapsando, al mismo tiempo que los ideales de la república sumaban adeptos.[19] El país estaba en desarrollo, pero gran parte de su población era rural y seguía sin servicios básicos. Era una etapa complicada de grandes transiciones que ilusionadas esperaban que España cambiara de paradigmas hacia la modernidad.

19. La dictadura de Manuel Primo de Rivera llegó a su fin gracias a su dimisión y falta de apoyo en enero de 1930. España poco a poco estableció una República con muchísimas pugnas internas y externas que dejaron una enorme inestabilidad política y económica. En los primeros años de la década de los treinta, se percibió de forma contundente el rechazo a la monarquía y un deseo de implementar políticas progresistas que modernizaran el país. Muchas de estas iniciativas fueron derogadas en posteriores gobiernos conservadores. En esta efervescencia de búsqueda y experimentación se voltearon a ver modelos internacionales que inspiraran ideas para impulsar el desarrollo nacional (Holguín, 2003).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Paralelo a ello, las modas internacionales obligaban a revalorizar, redefinir y replantear lo propio con un nacionalismo en construcción.



Imagen 9: Alfonso XIII (con sombrero de copa) saliendo del Pabellón mexicano. Film Pabellón de México, Feria Iberoamericana de Sevilla (Archivo Municipal de Sevilla).

Como puede observarse, México y España transitaban por situaciones similares en aquellos momentos: habían pasado por una reforma agraria, tenían desigualdad económica, analfabetismo, aislamiento geográfico de ciertas poblaciones, infraestructura escasa, diferencias étnicas, religiosidad popular, etcétera.[20]

El intercambio con España fue muy fructífero, ya que las Misiones Culturales despertaron el interés del país ibérico por resultar una propuesta novedosa en lo político, en lo social y en lo cultural. Sería muy aventurado afirmar que fue durante la Feria Iberoamericana cuando este programa se dio a conocer, pero en 1933 –ya en la Segunda República– se envió un emisario a México para que informara sobre el funcionamiento de esta iniciativa que resultaría útil en la península ibérica. Julio Álvarez del Vayo y Fernando Ríos fueron los encargados de esta encomienda. En su informe se recalcó:

> Como es bien sabido la revolución mexicana al entrar en su fase más importante del periodo constructivo, ha cargado el acento de su magnífica faena en estas dos tareas: reforma agraria y educación de las masas, el contraste entre el medio rural

20. En este texto que deriva de la tesis doctoral de la autora, se menciona que la reconstrucción republicana tomó dos modelos internacionales de influencia en sus políticas culturales: Rusia y México, debido a que ambos países habían sufrido guerras revolucionarias y su población era mayoritariamente analfabeta y rural. Estas condiciones se consideraron comunes con la situación que vivía España en aquel momento. Aunque la autora menciona muchísimos datos importantes al respecto aún queda mucho por decir sobre estos tópicos y la comparación entre el programa mexicano de Misiones Culturales y las posteriores Misiones Pedagógicas (Holguín, 2003).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> y urbano puede deducir enseñanzas para España hasta ahora en una empresa semejante… los mexicanos ponían en el culto de la escuela recién creada una pasión impresionante con sus misiones viajeras, permanentes y ambulantes.[21]

En el informe que levantaron los emisarios españoles se detallaron el objetivo y el funcionamiento de las Misiones Culturales, donde se describía la educación mexicana con las siguientes características:

> La educación es nacionalista, procurando fomentar el conocimiento, apreciación y amor por todo lo mexicano.
>
> Democrática, es decir procura igualdad de oportunidades para todos y libertad dentro del Estado.
>
> Social, da una educación individual en la función del mejoramiento social, procurando arraigar en la conciencia de los alumnos. Los principales conquistadores de la revolución.
>
> Activa. El alumno debe ser el agente de su propia educación guiada por el maestro.[22]

El análisis de esta visión ajena a la latinoamericana resalta a la educación como una forma nueva de vivir. Ser educado significaba la adopción de otras costumbres, enfoques y percepciones, por lo cual los individuos eran constantemente bombardeados con información al respecto. Las artes escénicas llenas de imágenes, sonidos y movimientos eran elementos perfectos para transmitir este tipo de mensajes a personas analfabetas, pues propiciaban el nacionalismo, educaban en la igualdad y en la toma de conciencia, además de fomentar en el alumno el anhelo de ser un agente de su propia educación.

El caso de España[23] se cuece muy aparte, por lo que resulta demasiado arriesgado afirmar que su programa de Misiones Pedagógicas[24] –desarrollado años después de

21. CDMH-AGGCE., Española, PS, Madrid, 1381, Nº 39.

22. CDMH-AGGCE., PS, Madrid, 2116, Nº 215, (14 folios)

23. La crisis de la monarquía aceleró la búsqueda de la modernidad en España y la renovación de su nacionalismo a través de diversos proyectos artísticos en la música, en la danza y en las artes plásticas en los que se buscó definir, rediseñar o inventar "lo español" y proyectarlo a través de políticas culturales y grupos artísticos vinculados institucionalmente con la República. Algunos de los proyectos más significativos fueron la creación de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, la Fundación de la Sociedad de Artistitas Ibéricos, los intentos por conformar un Ballet Nacional, los decretos de protección al Patrimonio Nacional, entre otros. La inestabilidad política, la falta de presupuesto y sobre todo el estallido de la guerra civil provocaron que la mayoría de estas iniciativas se vieran interrumpidas. El siguiente texto da luz de las diversas iniciativas para las artes y la cultura que surgieron en la Segunda República: (Murga y López, 2016). Para el caso concreto de la danza consultar: (Murga, 2017; García Velasco, 2014).

24. Las Misiones Pedagógicas en España se crearon el 29 de mayo de 1931 y funcionaron hasta 1936. El proyecto fue propuesto por Manuel Bartolomé Cossío Director del Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza. El principal objetivo de este programa era el mismo que en México: modernizar a las poblaciones rurales a través de la enseñanza e instrucciones con miras patrióticas y conocer mejor las tradiciones de los pueblos de provincia. En ese momento 75% de la población española era rural y más del 35% era analfabeta. Participaron intelectuales como María Zambrano, Alejandro Casona, Miguel Hernández, Rafael Dieste, Ramón Gaya, Antonio Machado, María Moliner y Antonio Sánchez Barbudo, entre otros. Aunque este tema se ha estudiado ampliamente dentro de la historiografía española aún falta una investigación comparativa con el programa mexicano que arroje luz sobre las diferencias y concordancias de estas iniciativas en ambos países. También se habla de la influencia que las Misiones Pedagógicas españolas tuvieron en otros países como Uruguay, Argentina y Guatemala donde se implementaron políticas parecidas en la década de los cincuenta. En España hubo otras iniciativas parecidas a las Misiones Pedagógicas como la Barraca, teatro ambulante de Federico García Lorca (Otero, 2006).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

este informe– estuvo inspirado en las Misiones Culturales mexicanas, porque el devenir histórico y el contexto español es muy distinto al de México, aunque se puede hablar de una influencia en ciertas ideas o directrices que se siguieron, lo cual forma parte de una ideología de modernidad y de nacionalismo a nivel internacional que tuvo sus particularidades en cada país y que, por supuesto, requiere de un estudio pormenorizado.

Consideraciones finales

El análisis de la participación de México en eventos internacionales o de este tipo de informes pedidos por el gobierno español da cuenta del mensaje político y cultural que México proyectaba hacia el exterior. Las coreografías monumentales y los espectáculos masivos fueron un testimonio palpable de aquellos aspectos culturales que México quiso proyectar al exterior a nivel institucional. El reflejo más claro de esto fue el cuadro presentado en la Feria Iberoamericana de Sevilla en donde brillaron los arquetipos más populares, exitosos y trascendentes en la imaginería del momento: La China Poblana, La Tehuana y La Adelita.

México se presentó con un discurso de país moderno en el cual brillaban sus tradiciones e historia. El mito de los logros de la Revolución Mexicana fue explotado al máximo en las décadas de los veinte y treinta, logrando captar la atención internacional en las políticas educativas vanguardistas, como ejemplo de esto la posible influencia de las Misiones culturales en las Misiones pedagógicas españolas. Este punto puede significar que se logró la proyección de una imagen de riqueza y esplendor, así como de estabilidad y crecimiento.

Bibliografía citada

Archivo Municipal de Sevilla.

Mexican Folkways Incorrectamente citados.

Amabilis Domínguez, Manuel. *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1929.

Aulestia Patricia, y Mitchel Snow. *Victoria Ellis Bailarina cósmica. Una historia de la danza, identidad y raza en México posrevolucionario*. Impresos Chávez de la Cruz, México, 2018.

Carbajal, Claudia. *Los espectáculos masivos y las coreografías monumentales en la posrevolución mexicana 1924-1940*. Tesis de doctorado en Historia del Arte México. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Dallal, Alberto. "Ana Pavlova en México." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas.* www.analesiie.unam.mx/pdf/60_163-178.pdf

Fell, Claude. *José Vasconcelos. Los años del águila 1920-1925*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2009.

García Velasco, José, editor. *Redes internacionales de la cultura española: 1914-1939*. Residencia de Estudiantes, Madrid, 2014.

Holguín, Sandra. *República ciudadanos, Cultura e Identidad Nacional en la España Republicana*. Crítica, Barcelona, 2003.

Lavalle, Josefina. *El jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1988.

Mendoza, Cristina. "Censura de las festividades populares novohispanas." Maya Ramos Smith. *La Danza en México Visiones de cinco siglos. Ensayos Históricos y Analíticos*, Vol. I, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2001, pp. 475-486.

Murga, Idoia. *Escenografía de la danza en la edad de plata 1916-1936*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2017.

Murga, Idoia, y José María López Sánchez, editores. *Política cultural de la Segunda República Española*. Pablo Iglesias, Madrid, 2016.

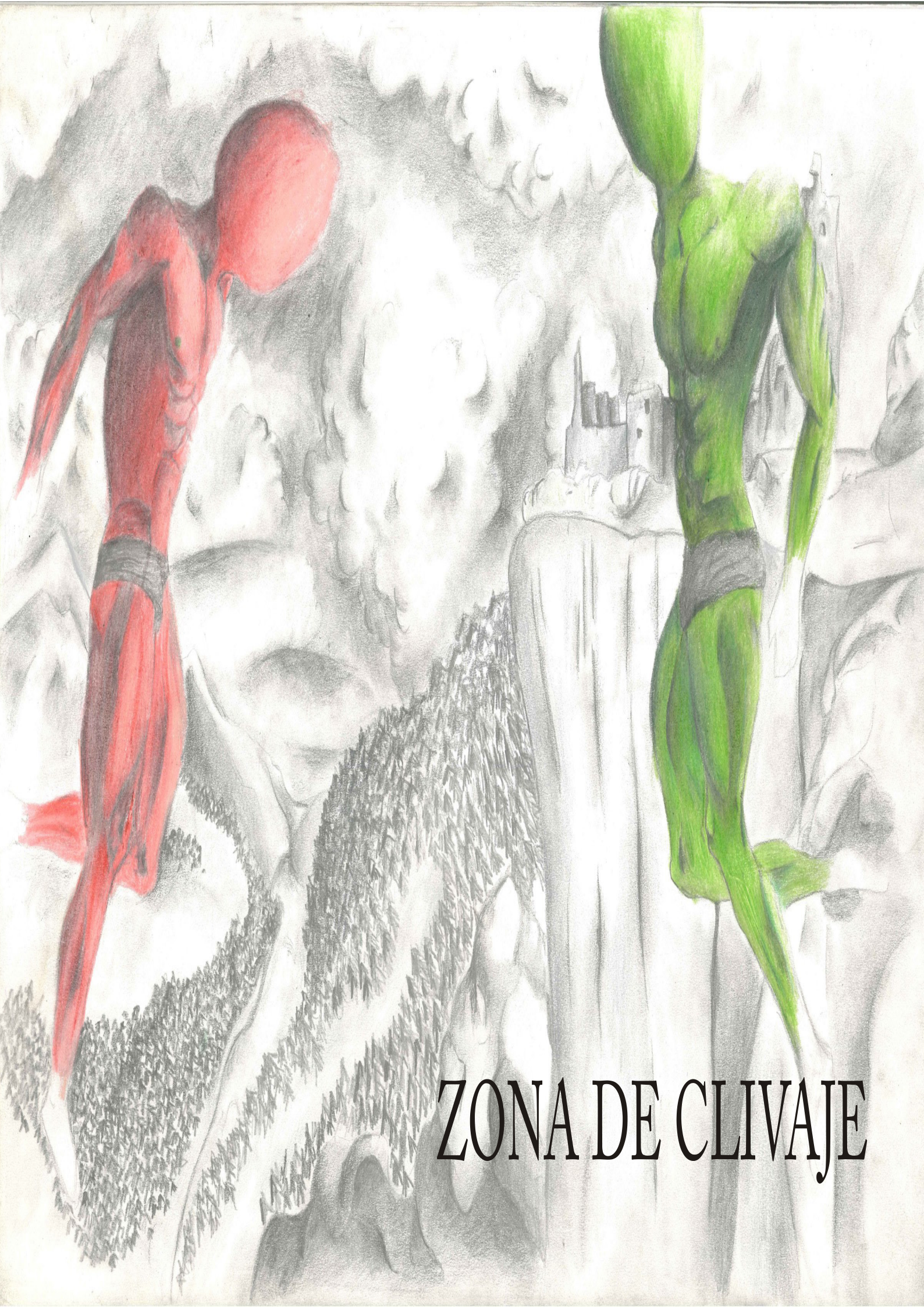
Museo Nacional de San Carlos. *México en los Pabellones y las exposiciones internacionales (1889-1929)*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2010.

Otero Urtaza, Eugenio. *Las Misiones Pedagógicas 1931-1936*. Residencia de Estudiantes, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 2006.

Río Guerra, Gabriel. *Tata Nacho el Bohemio*. Meridiano, México, 1968.

Solano, María Teresa. "Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla." *Cuadernos de Historia moderna y contemporánea*, Universidad Complutense de Madrid, 1986, pp. 163-187.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.


ZONA DE CLIVAJE

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La imagen del *Quijote* en la vida del espectáculo durante la Guerra Grande

Adriana Montado
(Universidad de la República, Uruguay)[1]

Resumen: Este artículo indaga sobre el uso de imágenes que toman como tema algún aspecto de la novela de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* en actividades espectaculares durante la Guerra Grande. Para ello se analiza la relación entre los avances en la experimentación con la imagen y sus usos políticos en el contexto de la Guerra Grande, atendiendo a los cambios en la conciencia social y a los nuevos formatos de contemplación estética que la incorporación de la imagen en actividades sociales propició. Del mismo modo, se plantea una lectura de la fuerza que la imagen tiene en la novela cervantina desde su propio texto y los tempranos usos que de ella se hicieron en ediciones de la novela ilustradas, así como representaciones de episodios para usos que no son relativos al libro como objeto.

Palabras clave: Don Quijote, Guerra Grande, Espectáculo, Imagen.

Abstract: This article investigates the use of images that take as their theme some aspect of Cervantes's novel *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* in spectacular activities during the Guerra Grande. For this, the relationship between advances in experimentation with the image and its political uses in the context of the Guerra Grande is analyzed, taking into account the changes in social consciousness and the new formats of aesthetic contemplation that the incorporation of the image in social activities propitiated. In the same way, a reading of the force that the image has in the Cervantine novel is proposed from its text and the early uses that were made of it in illustrated editions of the novel as well as representations of episodes for uses that are not related to the book as an object.

Keywords: Don Quijote, Big War, Show, Image.

Recibido: 22 de marzo. *Aceptado*: 26 de abril.

1. Licenciada en Letras, opción investigación (FHCE/UdelaR) y Técnica universitaria en corrección de estilo (FHCE/UdelaR). Es estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas (FHCE/UdelaR) y actualmente está redactando su tesis sobre las representaciones del Quijote en el teatro nacional. También está cursando una maestría en educación (OMCI- Universidad de Barcelona). Trabajó como colaboradora en el semanario Brecha en el área de cultura con notas vinculadas al teatro, ha participado de propuestas académicas y publicado artículos relacionados con ellas, ha brindado talleres sobre literatura en museos nacionales como el Museo de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Forma parte del Grupo de Estudios Cervantinos y se desempeña investigando las versiones teatrales del Quijote en el teatro nacional en el marco del equipo que lleva adelante el Programa Académico financiado por CSIC en apoyo a Grupos I+D (2019-2023).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

I

A partir del comienzo del proceso de Independencia de la Corona española del territorio conocido como Banda Oriental comenzado en 1811, pero también en el transcurso de la llamada Guerra Grande, la utilización de la imagen tuvo un papel fundamental y se nutrió del amplio abanico de posibilidades ofrecidas por las innovaciones de aparatos que hacían suyos los avances en los estudios de la luz y de la óptica.

Comienza una nueva relación entre la imagen y el público, como sostienen Asa Briggs y Peter Burke, ya que la utilización de la imagen impresa o exhibida pasa a estar al servicio de la contemplación de masas: el gran público. En este sentido, Beretta documenta en su trabajo que las litografías, los álbumes o los libros ilustrados, que permitieron el intercambio de impresiones en las reuniones familiares o de amigos, tuvieron relación directa con las nuevas formas de socializar. Por su parte, señala que es en los cosmoramas y en los gabinetes ópticos donde se encuentra "el espectáculo masivo, al menos relativamente, la concentración de un grupo de desconocidos en torno a una serie de asuntos, contribuyendo a la difusión, en una escala más amplia, de ideales estéticos, modelos culturales, ya sea artísticos, de modas, costumbres y actitudes personales, de perspectivas políticas" (*Antes del* 34).

Las fuentes relevadas por algunos estudiosos del tema parecerían reflejar una tendencia a representar por imágenes motivos costumbristas, testimoniales, vistas urbanas, batallas y paisajes europeos, a los que se incorporaron, como arma de propaganda en el marco de la Guerra Grande, lo heroico y republicano. Este uso por parte de la esfera política fue utilizado a ambos lados del Río de la Plata. Brendan Lanctot, en su estudio sobre el uso político de los gabinetes ópticos en el gobierno de Rosas, propone una lectura del fenómeno que entendemos es aplicable también a lo que ocurría en Montevideo. En ella afirma que "dentro de un campo discursivo colectivo, los aparatos ópticos prefiguran lo que Jens Andermann ha llamado 'la óptica del estado que se desplegó a fin de siglo, cuando 'con las nuevas representaciones del espacio como naturaleza y del tiempo como historia […] el estado mismo se convirtió en la condición trascendental de lo real'" (94).

Beretta, por su parte, sostiene que las autoridades se percataron de la influencia de las imágenes sobre las conciencias individuales, motivo por el cual algunas exhibiciones recibieron aplausos y otras la censura. Y añade, en este sentido, que

> Briggs y Burke han indicado el valor que las imágenes, especialmente las de carácter humorístico, tuvieron en la formación de una conciencia política popular, del signo que sea, entre las que encontramos las láminas del período revolucionario francés y las caricaturas inglesas, a las que pueden sumarse, en esa misma vertiente, las litografías antirrosistas y los dioramas de batallas que se hacían en Montevideo. (*Antes del* 34-35)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Durante la Guerra Grande, la imagen contribuyó dentro de la ciudad sitiada a la exaltación de la posición de Montevideo, del gobierno de la defensa y de sus líderes: Fructuoso Rivera, Joaquín Suárez y Melchor Pacheco, entre otros. Es revelador sobre este punto la documentación que recoge Beretta:

> No solo las litografías sueltas o insertas en la prensa apuntaban sus dardos contra Rosas, sus decretos y aliado Manuel Oribe, también los dioramas y cosmoramas aplaudieron al bando de Montevideo al exhibir la vista que citamos de la batalla de Yucutujá y la del Paso de la Laguna. En 1840 se expuso al público un diorama de la batalla de Palmar, ganada por Fructuoso Rivera en 1838, broche de oro para el cierre de temporada del Cosmorama Español, establecimiento cuyo propietario aparece muy interesado en la temática política local. (*Antes del* 33)

En esta expansión del uso y consumo de imágenes y los temas elegidos, se cuelan imágenes de pasajes del *Quijote* que, por su uso, parecerían más bien responder a la función de entretenimiento de la novela como género, más que a usos oblicuos de ella, al menos en una primera aproximación. Del mismo modo, en este sostenido interés por la imagen, el mismo Cervantes fue motivo de litografías y folletos, pero su aparición parecería estar más bien reservada a circulaciones de carácter más erudito.

II

La inevitable relación entre el *Quijote* y la imagen es poderosa y así ha sido, podría decirse, desde su primera edición en 1605: la propia novela da cuenta de su versión ilustrada en el capítulo IX.

La iconografía ha acompañado la recepción de la obra desde esa primera publicación y su recorrido ha sido estudiado por Riley, quien alude a la capacidad que tienen Quijote y Sancho de ser reconocidos inmediatamente, y casi de forma incomparable, sin dificultad alguna (172). Considerar esta particularidad que los personajes han tenido por sobre otros personajes literarios evidencia, como sostiene María de los Ángeles González, una posible causa de su popularidad "tan consagrada por el lugar común que afirma que el *Quijote* es el libro más nombrado, pero menos leído" (77). En esta misma línea, Juan Diego Vila, en su análisis sobre las apropiaciones políticas en Latinoamérica a que han dado lugar el *Quijote* y Cervantes, también considera la popularidad de los protagonistas cervantinos por el gran público aun ignorando completamente la novela y desconociendo su argumento. Podría decirse que la capacidad que tienen como "símbolos que contienen figuras míticas" (Riley 182) los hace reconocibles prescindiendo de la historia que les da origen.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En América, el libro, llegado casi enseguida de su publicación,[2] y a pesar de que con seguridad un círculo reducido haya tenido acceso a su lectura, cobró vida inmediatamente fuera del texto por su capacidad de visualizarse en imágenes. López Mozo menciona la presencia de la figura del Quijote en estampas, desfiles y eventos teatrales desde la época de la colonia.[3] Ejemplos de esta temprana extrapolación de la novela hacia actividades espectaculares son la fiesta organizada por el corregidor Pedro de Salamanca Paussa (Perú), en 1607, para celebrar el nombramiento del marqués de Montes Claros como virrey y "la mascarada que el gremio de plateros celebró en México el 24 de enero de 1621, con motivo de la beatificación de San Isidro Labrador". (Álvarez 49)

En lo que respecta a la iconografía del *Quijote*, Hartau toma como mojón de "la verdadera iconografía del personaje" la carátula para la traducción de Rossett de 1618. Viñeta que "sirvió de patrón para una serie de reproducciones en Francia e Inglaterra, hallándose entre las francesas las famosas ilustraciones de Lagniet [de la primera serie ilustrada del *Quijote* de 1650] y [el primer cuadro al óleo del círculo] de los Hermanos Le Nain". Hartau sostiene que la entrada de don Quijote en el Arte Mayor se remonta a 1717 con los tapices y grabados de Coypel. Este joven amante del teatro, que más tarde sería el principal pintor del Rey, recibió de la Fábrica Real de Gobelinos el encargo de diseñar algunos cartones con escenas del *Quijote*. Gracias a estos, y a la serie gráfica que repercutió en la ilustración de futuras ediciones de la novela, sus imágenes alcanzaron el éxito en Europa y difundieron, por un lado, la visión ridícula del caballero y, por otro lado, su éxito para incluirlos recurrentemente en tapices y grabados.

III

Si mencionamos la inevitable relación entre el *Quijote* y la imagen es porque la elocuencia de sus protagonistas y, sobre todo, de ciertos capítulos de la novela no estu-

2. "Un librero de Alcalá de Henares envió cien ejemplares del libro cervantino a Cartagena de Indias un mes después de que en Madrid se pusiera a la venta." (López Mozo, 1)

3. Puede leerse en López Mozo: "Eso puede explicar lo sucedido en aquel remoto lugar [Pausa, Perú] durante la fiesta celebrada con motivo del nombramiento de un Virrey con aficiones poéticas. Entre los personajes que desfilaron, con nombres tan llamativos como el Caballero de la Ardiente Espada, El fuerte Bradaleón y el Caballero Antártico, figuraban don Quijote, Sancho y otros personajes de la novela. En la relación de aquél acontecimiento puede leerse: "Asomó por la plaza el caballero de la triste figura don Quijote de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro que dio grandísimo gusto verle. Venía caballero en un caballo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno y una cota muy mohosa, morrión con mucha plumería de gallos y la máscara muy al propósito de lo que representaba. Acompañábanle el cura y el barbero y su leal escudero Sancho Panza, graciosamente vestido, caballero en su asno albardado y con sus alforjas bien proveídas y el yelmo de Mambrino". Llegada la noche, concluyó la fiesta con el reparto de premios. Al que actuaba de don Quijote le dieron el de invención, por la propiedad con que hizo la suya y la risa que a todos causó verle. El galardón consistió en cuatro varas de raso morado, que el actor entregó al que hacía de Sancho con el encargo de que se las diese a Dulcinea cuando la viese" (67).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

vieron exentos de formar parte de la experimentación con la luz y de los avances en la óptica que se desarrollaron desde el Renacimiento. Es en este momento también cuando el juego con la imagen se combina con el uso de objetos, espejos, lentes, cámaras oscuras y efectos de perspectiva.

En los albores de la Guerra Grande algunos sectores de la población montevideana contaban con suficiente conocimiento sobre estos avances. Sirva de ejemplo de los conocimientos que circulaban entre pequeños grupos de intelectuales de la ciudad, nucleados muchas veces por extranjeros, la figura del español Manuel Besnes e Irigoyen, quien realizó en el país ensayos con la cámara oscura, la linterna mágica, el largavistas, los transparentes y la litografía, experimentaciones que reunió por escrito en su Álbum. Abrió incluso un establecimiento donde vendía las estampas que realizaba y exhibía imágenes mediante gabinetes ópticos.

La circulación de bibliografía y artículos relativos a estos temas así como de técnicos había ido aumentando a partir de la Independencia. Esto se debió a la mentalidad citadina de la época, para cuyos dirigentes e intelectuales el modelo para el proyecto de creación de una República estaba puesto en Europa, principalmente en Francia e Inglaterra. Otro componente era la gran cantidad de población extranjera —principalmente españoles, italianos, franceses e ingleses—, considerablemente mayor que la población nacional, que vivía en la ciudad sitiada y al intercambio a través del puerto. Los 15.252 europeos contra los 11.431 orientales consignados por Domingo Sarmiento en un total de 31.189 habitantes de Montevideo no le dejaron dudas para concluir que "no son ni argentinos ni uruguayos los habitantes de Montevideo, son los europeos" (85). Para dar cuenta de la conformación poblacional de Montevideo son aún más precisos los datos estadísticos relevados por Andrés Lamas.

Entre el establecimiento de la República Oriental y la Guerra Grande, Montevideo contó con variadas experimentaciones con la imagen que se transformaron en un componente fundamental para los diversos espectáculos de masa ofrecidos a lo largo de todo el siglo XIX. Los temas eran fundamentalmente extranjeros aunque no faltaron temas locales como señala Beretta:

> En 1898 abre el "Cosmorama Español" que combinaba vistas europeas, que podemos suponer importadas –una del Golfo de Génova y otra de "la cúpula de Milán", posiblemente de una iglesia o de una catedral, de las ciudades de Sevilla y Barcelona, del Támesis y de las Tullerías desde el jardín, una de la batalla de las Pirámides, en la que resultó vencedor Bonaparte–, con otras como la de la batalla de Yucutujá, ganada por el General Fructuoso Rivera. (*Antes del* 24)

Estas imágenes de mayores dimensiones se exhibían en salas especialmente acondicionadas para reunir a un público mayor, por lo que pueden considerarse precursoras de las salas de cine.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En 1840 llegó a Montevideo el daguerrotipo, con el buque escuela "L' Oriental". En él viajaba el abate Louis Comte, quien fue un divulgador del procedimiento a quienes se sumaron en su difusión el Dr. Teodoro Vilardebó y Florencio Varela. Ellos son un buen ejemplo de la preponderancia que Francia tenía en la intelectualidad nacional, ya que el abate Comte era francés, el Dr. Teodoro Vilardebó, perteneciente a los círculos intelectuales de la capital montevideana, se había formado en Francia, y Florencio Varela había visto en París daguerrotipos.

El uso de la gran imagen no fue patrimonio únicamente de aparatos innovadores que la combinaban con la luz y el sonido, también los interiores domésticos compartían la magnitud de las imágenes con los dioramas y cicloramas en "rollos de papel en los cuales se componían escenas que rodeaban toda una estancia" (Beretta, *Antes del* 27) denominados *panoramas*. Los papeles pintados comenzaron a llegar al Plata en la década de 1820 y para 1832 *El Universal* de Montevideo anunciaba que "el maestro empapelador y pintor Pablo Richelete había recibido 'un surtido de papeles pintados al mejor gusto representando historias, batallas, vistas de puertos'" (Beretta, *Antes del* 27). Un autor inglés refiere en los cafés y fondas porteñas la presencia de la imagen de episodios del *Quijote* cubriendo las paredes: "las paredes de los salones están cubiertas de vistoso papel francés con escenas de India o Tahití y también episodios de don Quijote y la historia grecorromana" (Un inglés 69).

IV

El pintor francés Charles Marie Bouton estaba estrechamente vinculado con el teatro, pues se encargaba de la escenografía e iluminación de espectáculos teatrales. En su colaboración con Daguerre –también vinculado con las tareas técnicas del teatro– su aporte consistió en trasladar la atmósfera teatral (combinando luces, escenografías y proyección de sombras) a la proyección del daguerrotipo. A partir de esta colaboración, desarrolló los gabinetes ópticos, que permitían exhibir imágenes con luz y sonido y que tempranamente se incorporaron a las ofertas de Montevideo. En ellos se exhibían dioramas y dibujos litografiados en los cuales el público podía ver acontecimientos históricos, principalmente de la historia europea (francesa) –valgan de ejemplo una visita de la tumba de Napoleón en Santa Helena y otra del traslado de los restos a París proyectadas dos años después del acontecimiento ocurrido en 1840. (Beretta, *Antes del* 24)–, así como paisajes europeos y americanos. Su función parecería responder no solo a cuestiones espectaculares, sino también informativas, hecho que justificaría las ubicaciones más bien céntrica y accesible de los gabinetes de los que se tiene registro así como la cantidad exhibida que puede considerarse importante "al decir de la prensa y pese a no conservarse

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ninguna imagen: en 1841 el Gabinete Ottico se jacta de poseer una colección de 580 visitas en punto natural" (Beretta, *Antes del* 24).

La asidua concurrencia a este tipo de espectáculos, así como al teatro, es tema que mereció lugar incluso en la correspondencia privada. Tal es el caso de la carta que Pascuala Beláustegui de Arana envió a Tomás Guido, radicado en Río de Janeiro, en 1844. En ella menciona la situación de Montevideo que conocía por los pasajeros que de allí llegaban a Buenos Aires. Entre la miserable realidad que padecían sus habitantes alude a los gabinetes ópticos con el desprecio propio de espectáculos que considera superficiales, aunque subraya la cuantiosa concurrencia:

> En estos días han puesto un gabinete óptico. Usted sabe que esto es para muchachos, se pagan por cada persona cinco pesos incluyendo los niños; pues se llena el salón todas las noches, y con mucha frecuencia sacan cada noche 900 o mil pesos, de suerte que los bribones franceses que son dueños se han de enriquecer en un momento; si usted va al teatro está lleno, si a las funciones de iglesias, no se cabe en ellas, aun cuando predique el Padre Silva; en fin las gentes se ven en todas partes como que hay contento; le hago a usted esta relación porque como patriota tendrá el gusto de saber algo de su país. (Sierra 174)

Este desprecio puede deberse a los estrenos teatrales que se hacían en Buenos Aires, como los de ese mismo año que además se acompañaron, entre otras manifestaciones artísticas, de galas de canto. "En efecto, Raúl H. Castagnino historiando el teatro en la época de Rosas, destaca la iniciación de la primera temporada del teatro Victoria, el 7 de abril de 1844, en cuyo curso se representaron obras como "Romeo y Julieta" de Shakespeare; "El pelo de la Deheza", de Bretón de los Herreros; "Fabio el novicio", de Ventura de la Vega" (Sierra 174).

La postura de esta dama de élite era la que determinados sectores tenían con respecto a lo exhibido por los gabinetes:

> su comentario hace eco de la misma retórica que probablemente se usaba para promocionar el gabinete: en el diario porteño *La Gaceta Mercantil* a lo largo de 1844, un aviso anuncia la presencia de un Cosmorama que "causa admiración por su brillante magnificencia capaz de encantar y recrear al espíritu menos intelectual (Lanctot 92)

Aunque no ahondaremos aquí más de lo mencionado, observaciones como estas dan cuenta de la cultura visual y espectacular que la imagen tenía en ese momento histórico en la vida cotidiana y social en el Río de la Plata.

En la prensa montevideana, en el número 689 de 1848, el *Comercio del Plata*, uno de los periódicos más representativos de la oposición al gobierno de Rosas, anuncia la visita de una serie de imágenes en el gabinete óptico sito en la calle Zavala.[4] El aviso anuncia que "estarán de manifiesto [diez] vistas", y enumera el listado

4. Dato y documento gráfico proporcionado por el Prof. Dr. Pablo Rocca.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de ellas. A pesar de no disponer de las imágenes, seis títulos son alusivos al *Quijote* mientras que los restantes refieren a temas europeos que nada tienen que ver con la literatura.[5]

Ya hemos mencionado más arriba en este trabajo que desde el siglo XVIII la imagen del caballero manchego había ido cobrando relevancia a propósito de la puesta en imágenes de los episodios y personajes que artistas franceses habían estado haciendo por lo que no es menor que, en su mayoría, los dueños de los gabinetes ópticos montevideanos, que incluían al caballero cervantino en las exhibiciones, fueran también franceses.

Otra nota que también da cuenta del interés por los temas cervantinos así como de la rapidez con que circulaban las noticias es la que aparece en el *Comercio del Plata* de 1848[6] sobre la aparición del buscado *Buscapié* de Cervantes. En ella se cuenta que lo ha encontrado en Cádiz Adolfo Castro y se copia la petición elevada por este a la Reina de España. La nota aparece el mismo año en el cual Castro publica este ingenioso fraude literario que hoy sabemos es de su autoría.[7]

Una litografía sobre Cervantes aparece en el álbum *Prontuario de Paisajes* de Besnes e Irigoyen. Se trata de la estampa realizada por Gielis en la cual reproduce el dibujo de la escultura de Sola que hizo Federico Madrazo. La estampa de Gielis fue impresa en la Real Litografía de Madrid y publicada por la revista *El artista*, acompañada de la leyenda "Cervantes. Estatua semi-colosal en bronce del escultor Dn Antonio Sola, que se ha de colocar en la plaza del Estamento de Procuradores". Esta copia de Gielis fue hecha para un pequeño folleto publicado en Montevideo en 1838 por la Imprenta Oriental. El folleto lleva por título *A Miguel de Cervantes Saavedra Príncipe de los Ingenios Españoles*. En él, tras el título de *Estatua de Miguel de Cervantes Saavedra* comienza una exaltación a los ingenios que han ilustrado a los pueblos, poniendo en claros términos el lugar en el cual se coloca al autor español.[8]

---

5. El listado del aviso da cuenta las siguientes "vistas": "1.0 D. Quijote es armado caballero. —2.0 D. quijote cree adorar a Da. Dulcinea. –3.0 D. Quijote en las bodas de Camacho. –4.0 Sanco hace su entrada en la Ínsula Barataria. –5.o Terrible viage de D. Quijote y Sancho, sobre Clavileño. –6.0 Sancho perseguido por los galopines de cocina. –7.0 Carrera de caballo, en Londres. –8.0 Valle de Chamouny. –9.0 Apertura de los estados generales en Versailles, el 5 de Mayo de 1789. –1.0 Juramento en el Juego de la pelota, en Versailles el 13 de Julio de 1789".

6. Comercio del Plata, Nº 680, 25 de enero de 1848. Dato y documento gráfico proporcionado por el Prof. Dr. Pablo Rocca.

7. Para profundizar en esta atribución recomendamos el trabajo de Eugenia San Segundo Fernández, Cervantes y el Buscapié: un estudio de atribución disponible en: lexically.net/wordsmith/corpus_linguistics_links/SanSegundo2010_CervantesyelBuscapie.pdf

8. Recomendamos la lectura del folleto, donde además puede apreciarse la litografía, disponible en el siguiente enlace: sas-space.sas.ac.uk/7222/27/A00467.pdf

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

V

A partir de esta investigación se comprueba que la novela de Cervantes contó desde su publicación con una amplia divulgación en diferentes países, no solo de habla hispana, y sus personajes conquistaron, casi desde el mismo momento, una extraordinaria popularidad como casi ningún personaje literario lo ha hecho.

La influencia de Francia en la cultura del siglo XIX, condicionó la extensión por toda Europa de la iconográfica del *Quijote*. Las ilustraciones francesas de la novela contribuyeron, por un lado, a la transmisión de la novela, vinculada a la imagen desde su origen, y, por otro lado, establecieron una representación visual de Quijote y Sancho que se extendió y fue reproducida por el resto de los países. Aunque la presencia del *Quijote* por imágenes en las exhibiciones durante el sitio de Montevideo no es muy significativa, sino más bien deudora de una serie que venía de antes, los personajes cervantinos y ciertos episodios del *Quijote* comienzan a estar visualmente presentes entre los temas costumbristas, políticos, paisajísticos y bélicos de las exhibiciones.

Durante la Guerra Grande, la imagen impresa de difusión pública fue clave para la formación de opinión y valores. Esta función de la imagen se irá reforzando en las décadas siguientes y del mismo modo lo hará el uso y la apropiación de la novela *Quijote* para temas locales.

La presencia del *Quijote* en los dispositivos ópticos durante la Guerra Grande podemos relacionarla con dos fenómenos. Por un lado, la teatralidad que la novela cervantina posee se conjugó con la búsqueda de exhibiciones espectaculares donde se buscaba el protagonismo del movimiento a través del juego con la luz. Las escenas de la novela puestas en imágenes generaban un gran impacto y atractivo visual, elementos necesarios para sostener la convocatoria de públicos masivos. A esto se le suma un Montevideo que hacía suyos los intereses europeos y para entonces las imágenes de la novela se habían propagado por toda Europa en tapices, grabados, litografías, gráficos, entre otros, como se mencionó más arriba.

Por otro lado, en 1839-1840, en los albores de la Guerra Grande, la imprenta de Antonio Bergnes y Compañía publicó en Barcelona el *Quijote* en dos tomos, ilustrado con unas ochocientas láminas. Esta edición es considerada de las más destacadas del siglo XIX porque es en este momento cuando la obra comienza a ser valorada desde una perspectiva romántica e histórica. La estrecha relación entre el *Quijote* y la literatura romántica de diferentes países ya ha sido señalada y ha dado origen a numerosos estudios al respecto.[9] Del mismo modo, ha sido estudiada la relación entre los dispositivos ópticos y los periódicos del Romanticismo para dar cuenta de cómo estos últimos se apropiaron

9. Recomendamos como ejemplo de estudios al respecto el trabajo de María Fernanda de Abreu, Don Quijote y Sancho en los campos de batalla del romanticismo portugués.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de los diferentes dispositivos que buscaban experimentar con las posibilidades de la imagen, dando lugar a una nueva estética narrativa que cumpliera con los fines periodísticos y políticos y permitiera construir un nuevo concepto de espectador.[10]

Estos últimos puntos, que aquí mencionamos brevemente, nos parecen relevantes ya que el Romanticismo, extendido en el Río de la Plata, condicionó la lectura del *Quijote* y es esta lectura la que permeó con más fuerza en la cultura local.

La presencia del *Quijote* acompañando temas políticos durante la Guerra Grande marca un recorrido que la novela irá profundizando de forma más definida unas pocas décadas más tarde, en el Río de la Plata. Adolfo Saldías, por ejemplo, registra la función política del *Quijote* en los hombres de la Revolución independentista (1893). Este uso local politizado también tiene su correlato con el uso que en Europa se le estaba dando a la novela donde el caballero y su escudero venían siendo usados con fines políticos desde hacía casi un siglo. En 1808 la figura de don Quijote ya había tomado en España, a propósito de su conflicto con Francia, una función al servicio del discurso político, usándose como instrumento de propaganda bélica. En la llamada Guerra del francés, unos opúsculos patrióticos comparaban a Napoleón con el caballero cervantino como referencia Caro López (Caro López, 2009). Ese mismo año se publica en Córdoba (España) *El don Quijote de ahora con Sancho Panza, el de antaño*, de Francisco Meseguer, con un claro viraje de la novela hacia cuestiones políticas del momento. La obra de Meseguer se publica en 1809 en México y es posteriormente usada por este país para rechazar la política francesa. En una suerte de correlato, ese uso político que Europa le dio cimentó las alianzas y desacuerdos con el viejo mundo que batallaron las posturas ideológicas en la construcción de una identidad nacional local, así como renovaciones en el uso político para asuntos locales.

La compleja episteme que se ha ido cimentando a partir de la primera publicación del *Quijote* en 1605 convierte a la novela cervantina en un elemento que se ha ido colando por las diferentes manifestaciones culturales convirtiéndose en un símbolo considerado imprescindible.

Bibliografía citada

Abréu, María Fernanda de. "Don Quijote y Sancho en los campos de batalla del Romanticismo portugués." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.Web. 2016. www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_de_cervantes/obra/don-quijote-y-sancho-en-los-campos-de-batalla-del-romanticismo-portugues/

10. Recomendamos sobre este tema la lectura de Marieta Cantos Casenave *Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación*.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Alpini, Alfredo. "Política en tiempos de la Guerra Grande: su impacto en la vida cotidiana de dos ciudades." *Revista de la Facultad de Derecho*, Nº 35, Jul-dic 2013, pp. 11-37.

Álvarez Barrientos, Joaquín. "El Quijote en Europa y América en los siglos XVIII y XIX." *Don Quijote: tapices españoles del siglo XVIII* (*18th century spanish tapestries*). Joaquin Alvarez Barrientos, State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad, 2005, pp. 29-61. digital.csic.es/bitstream/10261/9311/1/EL%20QUIJOTE%20EN%20EUROPA%20Y%20AM%C3%89RICA.pdf

Cantos Casenave, Marieta. "Los dispositivos ópticos y su recepción en la prensa del romanticismo (1835-1868). Una aproximación." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.Web. 2016. www.cervantesvirtual.com/obra/los-dispositivos-opticos-y-su-recepcion-en-la-prensa-del-romanticismo-1835-1868-una-aproximacion/

Beretta García, Ernesto. "Antes del daguerrotipo: gabinetes ópticos, cosmoramas, máquinas para sacar vistas y experimentaciones con los efectos de luz en Montevideo durante el siglo XIX." *Artículos de investigación sobre fotografía*. Beretta García, Ernesto y otros. Ediciones CMDF, Montevideo, 2009, pp. 7-38. issuu.com/cmdf/docs/investigacion2009-cmdf_20101230_185616

---. *Imágenes para todos. La producción litográfica, la difusión de la estampa y sus vertientes temáticas en Montevideo durante el siglo XIX. Primera etapa, de la constitución del Estado Oriental al fin de la Guerra Grande (1829-1851).* Ediciones Universitarias, Montevideo, 2015.

Besnes e Irigoyen, Juan Manuel. Álbum. Biblioteca Nacional, Montevideo, 2004 (edición en dos CD). bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/19670

Briggs, Asa, y Peter Burke. *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Taurus-Santillana, Madrid, 2002.

Caro López, C. "Don Quijote en la guerra del Francés." *Anales Cervantinos*, vol. 41, 2009: 39–61. doi.org/10.3989/anacervantinos.2009.002

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Real Academia Española, 2005.

Comercio del Plata. Nº 689, 5 febr.1848.

El Universal. 22 marzo 1832.

González Briz, María de los Ángeles. *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*. Ediciones Universitarias, Montevideo, 2017.

González Gadea, Diego N. *Cervantes en el Uruguay*. El Galeón, Montevideo, 2005.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Hartau, Johannes. "Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia." *Mélanges de la Casa de Velázquez*, Nº 37, 2, 2007, pp. 81-106. (Ejemplar dedicado a: Cervantès et la France).

Lamas, Andrés. "Los 'Apuntes Estadísticos' del Dr. Andrés Lamas." *Revista del Instituto histórico y geográfico del Uruguay*. Tomo IV, Nº. 1, 1928.

Lanctot, Brendan. "El gabinete óptico de la ideología visualidad y política en la época de Rosas (1829-1852)." *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*. Vol. 7, Nº 1, 2009, pp. 91-110.

López Mozo, Gerónimo. "El Quijote en el actual teatro español e iberoamericano contemporáneo." *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 666, 2005, pp. 67-86. www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-quijote-en-el-actual-teatro-espaol-e-iberoamericano-0/html/01b2dc7c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

Riley, Edward C. *Introducción al Quijote*. Crítica, Barcelona, 2004.

Rocca, Pablo. (2016) "La guerra de los textos, los textos en la guerra." *Revistas Letras*. Nº 94, jun-dez, 2016, pp. 106-126. anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/36886/1/Roccaguerra.pdf

Saldías, Adolfo. *Cervantes y el Quijote*. Félix Lajouane, Buenos Aires, 1893.

San Segundo Fernández, Eugenia. "Cervantes y el Buscapié: un estudio de atribución." lexically.net/wordsmith/corpus_linguistics_links/SanSegundo2010_CervantesyelBuscapie.pdf

Sarmiento, Domingo F. *Viajes I. De Valparaíso a París*. Hachette, Buenos Aires, 1955.

Sierra, Vicente. *Historia de la Argentina. Gobierno de Rosas. Su caída hacia un nuevo régimen (1840-1852)*. Científica Argentina, Buenos Aires, 1972. books.google.com.uy/books?id=g8ZoAAAAMAAJ&pg=PA174&lpg=PA174&dq

Un inglés. *Cinco años en Buenos Aires (1820-1825)*. Taurus, Buenos Aires, 2002. www.holaebook.com/book/annimo-cinco-aos-en-buenos-aires-1820-1825.html

Vila, Juan Diego. "El Quijote como texto político, don Quijote en la arenga política." *Lecturas de El Quijote: investigaciones, debates y homenajes*. Eds. Melchora Romanos, Juan Diego Vila y Nora González. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2005.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

"Los vampiros no darán un paso más": narrativa fantástica e imaginario heroico militar en *Maxente* de Carlos E. Freyre

Renzo Rivas Echarri
(Pontificia Universidad Católica, Perú)[1]

Resumen: En el presente trabajo, se examinará de qué manera en *Maxente* (2016), novela de Carlos E. Freyre, se desarrolla una narrativa de género fantástico en la que se enfrentan miembros de una patrulla militar con vampiros liderados por una dupla de senderistas. Por medio del uso de recursos y convenciones del gótico y del terror, en el libro se representa el contexto del posconflicto peruano a partir de un lugar de enunciación monológico que celebra una serie de valores vinculados tradicionalmente con el imaginario castrense y que articula una "fantasía ideológica de reconocimiento" a favor de las Fuerzas Armadas. De esta forma, la novela se inserta dentro de las pugnas por la memoria del período del conflicto armado interno en el Perú.

Palabras clave: Perú, Conflicto armado, Memoria, Fuerzas Armadas, Vampiros.

Abstract: In the following paper, I will examine how *Maxente* (2016), a novel by the Peruvian author Carlos E. Freyre, develops a narrative within the fantastic genre in which members of a military patrol confront a group of vampires led by a pair of *senderistas* (militants of Communist Party of Peru-Sendero Luminoso). Through the use of Gothic and horror tropes and conventions, the book represents the context of the Peruvian post-conflict from a non-dialogic place of enunciation that celebrates a series of values traditionally linked to the military imaginary and that articulates an ideological "fantasy of recognition" in favor of the Armed Forces. In this way, the novel is inserted into the struggle for the memory of the period of the internal armed conflict in Peru.

Keywords: Perú, Armed conflict, Memory, Armed Forces, Vampires.

Recibido: 1º de abril. *Aceptado*: 17 de mayo.

1. Licenciado en Lingüística y Literatura por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha publicado artículos en revistas peruanas de crítica literaria, así como ha participado como ponente en diversos congresos, coloquios y eventos académicos nacionales e internacionales. Actualmente se desempeña como asistente de docencia en la PUCP. Sus áreas de investigación son las relaciones entre literatura y política, la narrativa fantástica y de ciencia ficción, la escritura testimonial y el ecosocialismo.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Introducción

El período del conflicto armado interno en el Perú (1980-2000), así como las secuelas de dicho fenómeno, siguen siendo un asunto apremiante dentro de la discusión política nacional, pues lo que pasó en aquella época continúa afectando profundamente a los vínculos comunitarios de este país. Según lo investigado por la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), el enfrentamiento entre los grupos subversivos (principalmente el Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso) y las fuerzas de seguridad del Estado dejó un saldo aproximado de 69 mil víctimas fatales, además de un gran número de violaciones a los derechos humanos: se trató así del "episodio de violencia más intenso, más extenso y más prolongado de toda la historia de la República", lo cual resaltó las varias "brechas y desencuentros profundos y dolorosos en la sociedad peruana" (433). No obstante, debido a los conflictos político-ideológicos que se desprenden de aquel período y del proceso del posconflicto, aún existe mucha polémica alrededor de la memoria de lo acontecido. Según Juan Carlos Ubilluz, la discusión acerca del conflicto armado se debate aún entre dos posiciones hegemónicas: la del discurso de la seguridad nacional y la del giro ético. Así, por un lado, los partidos políticos de derecha (como los vinculados con el fujimorismo), las Fuerzas Armadas, los grandes empresarios, algunos medios de comunicación y gran parte de la población "asumen que el Estado tuvo que defenderse de un grupo de criminales o dementes" (por lo que se niegan o minimizan los crímenes cometidos por las "fuerzas del orden"); mientras que, por el otro, "los colaboradores de la CVR (Comisión de la Verdad y la Reconciliación), el LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social), algunas ONG, así como muchos académicos, artistas e intelectuales «progresistas», denuncian la mala conducta humanitaria de Sendero Luminoso y el Ejército Peruano" (8).

Las producciones culturales (la literatura, el teatro, el cine, las artes plásticas, etc.) se insertan dentro de esta pugna entre memorias sobre el conflicto armado y (re) producen ciertas narrativas e imaginarios acerca de lo acontecido durante ese período (a veces dialogando con los discursos hegemónicos ya mencionados, a veces poniéndolos en tensión o tratando de subvertirlos). En lo que respecta a la literatura, esta vendría a ser un espacio de exploración y reflexión artística, así como "un medio de intervención política" (Ubilluz, Hibbett y Vich 9), por lo que, como señala Mark R. Cox, al estudiar estas producciones, "es importante tener en cuenta que no se trata de obras aisladas de un contexto mayor, sino que son parte de un debate, a veces agudo, de diferentes individuos y grupos acerca de qué es el Perú, qué es la literatura, y qué significa ser escritor" (186). Debido a ello, al acercarse a dichos textos, se tiene que examinar cómo es que estos se encuentran insertos en una pugna discursiva acerca de la memoria en el Perú del posconflicto, lo que trae consigo choques ideológicos y enfrentamientos en el plano de lo

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

(est)ético y de lo político. La producción literaria desarrollada por los mismos actores del conflicto (por militantes de los grupos subversivos o por miembros de las Fuerzas Armadas) sobre la violencia política y sus secuelas requiere de un análisis que trate de dilucidar qué aspectos se articulan a partir de las narrativas y discursos preestablecidos y cuáles otros nos remiten a cuestiones más sintomáticas o que problematizan ciertos sentidos comunes acerca de lo acontecido en aquella época. Asimismo, estas producciones nos pueden ayudar a examinar cómo es que se posicionan dichos actores en el posconflicto (o cómo es que estos *quisieran* posicionarse).

En su estudio acerca de la producción cultural de las Fuerzas Armadas, Cynthia Milton (2018) examina de qué manera esta agrupación ha ido desarrollando un discurso sobre la memoria del conflicto armado que se ha tratado de promover dentro de la esfera pública. Así, se puede observar que estos actores han escrito, performado y representado lo sucedido en el conflicto en estos últimos años como una reacción frente a lo estipulado por la CVR en su *Informe Final*, espacio en el que se les presenta también como perpetradores de la violencia en contra de la población civil (9-10). Además, si bien estos esfuerzos se pueden localizar como una manera de sostener el discurso de la seguridad nacional, Milton señala que es necesario comprender que no se trata de un marco completamente homogéneo. A pesar de que las facciones conservadoras suelen aliarse para enfrentar y desprestigiar al discurso de la CVR y a los organismos de los derechos humanos, los intereses de las Fuerzas Armadas y de los grupos de poder político y económico no siempre se alinean. Asimismo, dentro de la memoria de los actores armados del Estado, también se pueden encontrar diferentes tendencias y discrepancias; por ejemplo, con respecto a cómo se relacionan con personajes como el expresidente Alberto Fujimori y su asesor Vladimiro Montesinos o con el discurso que se maneja acerca de aquellos que han sido encontrados culpables de crímenes dentro de las diferentes instituciones castrenses (19-21). Todo esto ha influido en la producción escrita de autores militares, quienes en memorias, testimonios, blogs, cartas públicas y textos ficcionales han venido desarrollando narrativas acerca del conflicto armado (en vez de propugnar simplemente el olvido de aquel pasado reciente). Si bien, como señala Cox, varias de estas obras han circulado más "dentro de los círculos militares que en publicaciones para el público lector mayor" (451), con el pasar de los años se ha ido buscando una mayor recepción para este tipo de producciones.

La figura de Carlos Enrique Freyre resulta bastante representativa dentro del panorama que se ha venido comentando. Escritor y oficial del Ejército peruano, él ha publicado novelas como *Desde el valle de las esmeraldas* (2011) y *La guerra que hicieron para mí* (2018) en las que aborda la perspectiva de los militares en contextos de beligerancia con otras agrupaciones (la primera se sitúa en el período del conflicto

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

armado y la segunda en la zona del VRAEM, lugar en el que este autor estuvo en servicio activo). Asimismo, escribió los guiones de las películas *Vidas paralelas* (2008) y *Gloria del Pacífico* (2014). [2] Más importante aún, entre los años 2009 y 2010, se desempeñó como investigador y redactor principal del informe *En honor a la verdad*, texto elaborado por la Comisión Permanente de Historia del Ejército cuyo objetivo era responder frente a las acusaciones realizadas por la CVR acerca del accionar de aquella institución durante la época del conflicto y hacer de conocimiento público la "verdad" de lo acontecido (Martínez Garay 6). Como señala Javier García Liendo, se trata de una figura polémica como autor por tratarse de un "intelectual orgánico del Ejército peruano" (1). No obstante, algo que también llama la atención es que Freyre ha escrito otras obras como *El fantasmocopio* (2010) (novela corta de ciencia ficción) y *El semental* (2012) (que presenta elementos cómicos y una marcada influencia del realismo mágico), con los que ha explorado otras temáticas y géneros más allá del registro "mimético verosímil". [3]

Justamente, algo particular de *Maxente* (2016) es que en la novela se mezclan ambas vertientes de la producción literaria de Freyre: la temática militar (en este caso, en el contexto del posconflicto peruano) y el uso de recursos provenientes del género fantástico y de la cultura de masas. [4] En este libro, se desarrolla la historia del enfrentamiento de miembros de la patrulla militar Épsilon (agrupación que había sido dada de baja, pero que se vuelve a reunir para cumplir con esta nueva misión) con un grupo de sangrientos vampiros liderados por una dupla de senderistas. Para ello, se utilizan diversos tópicos y convenciones provenientes de la industria cultural. No obstante, también se compone un relato acerca de las secuelas del conflicto en los personajes militares y cómo es que estos deben volver a la acción para salvaguardar a la comunidad nacional.

La presencia de los vampiros y algunos otros elementos de corte sobrenatural instalan al relato dentro de la tradición de la literatura fantástica. Como plantea David Roas, "lo fantástico se construye a partir de la convivencia conflictiva de lo real y lo imposible. Y la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en fun-

2. La primera de estas películas fue producida por la Universidad Alas Peruanas (vinculada con las Fuerzas Armadas) y su trama remite directamente también al contexto del conflicto armado interno (además de que apela a algunos recursos del cine comercial). Por otro lado, *Gloria del Pacífico* es una película bélica cuya historia aborda otro período que también ha marcado fuertemente al imaginario colectivo nacional: el del enfrentamiento entre Perú y Chile durante la Guerra del Pacífico (1879-1883).

3. De esta forma se cataloga a la literatura tradicionalmente conocida como "realista", aquella que ha sido construida como la variante canónica dentro de la producción literaria peruana. Por el contrario, durante mucho tiempo otro tipo de registros, como el de lo fantástico y la ciencia ficción, han sido deslegitimados o subvalorados dentro de la tradición escritural de este país. Para un análisis más detallado al respecto, véase Honores (2017).

4. La novela fue publicada por el sello independiente Ediciones Altazor en su colección Anatema (que se centra en difundir obras del fantástico local, a veces con temáticas ligadas a los vampiros, los zombies y otras criaturas sobrenaturales). Se incluye en esta edición un conjunto de imágenes (en la sección "dossier fotográfico") que subraya, junto con la portada del libro, su relación con lo gótico y el terror de serie B (como se indica en los créditos, esa portada y las ilustraciones interiores son de Raúl Quiroz Andia, que también es un escritor peruano de literatura de horror y de género fantástico).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ción de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores". Por eso, una de las condiciones esenciales para ello es la ambientación de los hechos narrados en un mundo como el nuestro (45). En la novela de Freyre, el contexto en el que se desarrolla la historia es el del Perú en el posconflicto, lo que resulta claro por las diversas referencias a un período anterior que sería justamente el del conflicto armado (se mencionan las actividades que llevó a cabo Épsilon durante esos años, así como se comenta sobre el accionar de Sendero Luminoso en aquella época). Asimismo, el que existan seres sobrenaturales (principalmente los vampiros, pero se menciona también, en una parte de la historia, la presencia de tunches, duendes e incluso de "diablos de la jungla") instala en la narración el fenómeno de lo imposible, lo que lleva a que se desarrolle la convivencia conflictiva entre ambos niveles dentro de lo relatado.

El uso del género fantástico para representar la temática del posconflicto trae consigo toda una serie de códigos y recursos particulares sobre los que se tiene que prestar atención. Como plantea Elton Honores, si bien dentro de la narrativa sobre el conflicto armado y sobre sus secuelas la mayor parte del corpus se circunscribe al realismo tradicional, existen otras producciones que utilizan códigos de representación diferentes, "como lo fantástico, lo alegórico e incluso la ciencia ficción". No obstante, este grupo de textos "ha pasado desapercibido por los estudios literarios, quizás por considerarlos obras menores o –peor aún– no constituir aportes literarios significativos" (51). Estos prejuicios no toman en cuenta que los géneros que no se circunscriben necesariamente a los parámetros de lo mimético verosímil pueden explorar desde otras perspectivas los fenómenos sociales, inclusive acercándose a aspectos de la realidad difíciles de aprehender desde dichos parámetros. Según Richard Leonardo Loayza, algunos escritores peruanos apelaron a lo fantástico para así mostrar aristas de una realidad desbordada por el horror de la violencia política "que el realismo como procedimiento narrativo no alcanzaba a desarrollar" (35). Por ello, en lo que sigue se analizará de qué manera en particular se utiliza al género fantástico en *Maxente* y cuál es el discurso que se llega a articular sobre el Perú en el posconflicto.

La figura del vampiro en *Maxente*

Como ya se ha adelantado, el argumento de *Maxente* se centra en la contienda que se lleva a cabo en un poblado de la selva (que es el que le da el título a la novela) entre la patrulla Épsilon y la amenaza de un grupo de vampiros (en el libro se les conoce como "brucolacos", con lo que se alude a la figura de los no-muertos que viene de la tradición de la Antigua Grecia). La obra tiene dos narradores que se van intercalando: uno omnisciente y otro en primera persona a partir de la voz de Raúl Crisanto, miembro de la patrulla. Con el primer narrador se cuenta lo que les sucede a personajes como

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

el mayor Ítalo Berasteín, quien lidera a Epsilón; el capitán Antonio Seclén, capellán del servicio religioso del Ejército; miembros secundarios de la patrulla como Toro y Ribotty; e, inclusive, se llega a relatar lo que sucede en el bando de los vampiros. El texto se divide en dos partes, cada una compuesta por secciones con subtítulos, las que, a su vez, son el producto de la suma de distintos apartados que son relatados por alguno de los dos narradores. Además, mediante la simulación de una escritura de carácter "oficial", también se hace referencia a documentos redactados por Berasteín (generalmente informes para sus superiores) y a algunas presentaciones con diapositivas que se les proyectan a los militares dentro de la base situada en Maxente (en las que se indica, de forma descriptiva, información técnica acerca de sus enemigos y de cómo lidiar con ciertos sucesos que acontecen en la historia). La progresión del relato es principalmente lineal, pero en algunos apartados se utilizan flashbacks para contar sucesos del pasado de algunos de los personajes (como de Crisanto, Berasteín y Seclén). La novela va avanzando así hasta llegar a una batalla final entre ambos bandos, lucha en la que, se propone, se estaría jugando el destino del país.

La figura del vampiro tiene una larga presencia dentro del imaginario fantástico y del terror, en especial desde su configuración dentro de la literatura gótica. Como plantea Mabel Moraña,

> [l]os significados y «usos» del vampiro son múltiples, y los procesos de resignificación que tienen lugar en distintos niveles de la cultura se disparan en muchas direcciones, dependiendo del discurso total en el que el tropo del vampirismo esté siendo utilizado. En términos generales, el simbolismo del vampiro siempre está ligado al tema de la identidad, replantea las relaciones entre religión y superstición, así como inquietudes en torno a la otredad (foránea e interior) que habita en las zonas profundas de la subjetividad individual y colectiva (149).

Se trata así de una figura monstruosa con una gran capacidad para resemantizarse dentro de diversos contextos socioculturales y mediante las diferentes producciones o géneros en los que ha llegado a aparecer. Según lo analizado por Honores, en la literatura peruana, desde el modernismo finisecular (con autores como José Antonio Román y Clemente Palma) hasta la narrativa fantástica del nuevo milenio (como en la obra de Carlos Calderón Fajardo, José Donayre y María Consuelo Villarán), el imaginario vampírico se ha explorado con mucha variedad. Justamente, en el último período que este autor analiza, se observa que "el motivo del vampiro adquiere un sentido más erótico y, sobre todo, asociado al miedo y al terror, antes que a la pura parodia". En otras palabras, se ha retomado "su sentido simbólico más clásico" (187). Frente a todo esto, resulta necesario indagar de qué manera es que este ser es convocado en la novela de Freyre (un texto que se inserta cronológicamente dentro del último período mencionado por Honores) y con qué campos simbólicos se le asocia, para así determinar hacia dónde es que apunta su significación.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Luego de pasar por un lugar en el que encuentran huellas de un enfrentamiento y de llegar a Maxente, poblado que hallan extrañamente deshabitado, Berasteín y los demás miembros de Épsilon se instalan dentro de la base militar de aquella zona. Allí les llama la atención a algunos de los recién llegados que las tropas a las que tenían que relevar se muestren reticentes a conversar sobre su estancia allí y que más bien traten de irse lo más pronto posible (además de que se nota que se encuentran muy atemorizados). Durante el inicio de la novela, sobre todo a partir de la narración de Crisanto, se juega con el hecho de que, al tratarse de una misión secreta, la información que varios miembros del equipo tienen al respecto resulta limitada. Por eso, se recalca constantemente que hay muchos aspectos inusuales que le llaman la atención a Crisanto y a sus compañeros: que no les hayan dado mayores detalles sobre el enemigo al que había que combatir, que no encontrasen cuerpos en el lugar del enfrentamiento con el que se toparon luego de aterrizar, que les indiquen que había unas granadas especiales cuya necesidad se les explicaría a la hora de llegar a Maxente, que les acompañen un capellán del servicio religioso del Ejército y Antonio Babilonia, un teniente de la especialidad de Ciencia y Tecnología, etc. Finalmente, luego de la aparición de una niña vampiro que causa cierta conmoción dentro de la base, el capitán Antonio Seclén (por medio de una presentación con diapositivas) les explica la amenaza con la que se tienen que enfrentar:

> Significado del término «vampiro»: «depredador chupasangre»
> Orígenes: se cree que en Europa Oriental
> El vampiro es una criatura que se creía extinta en los tiempos modernos; en especial, gracias a su capacidad para modificar hábitos e interrelacionarse con los seres humanos (Freyre 41).

Se presenta así una referencia intertextual a la figura del vampiro desarrollada dentro de la ficción gótica del siglo XIX, en obras como *Carmilla* de Sheridan Le Fanu y *Drácula* de Bram Stoker, en las que este ser era un extranjero que traía consigo la corrupción y la perversidad[5] (además de ser un peligro por el grado de interacción que podía llegar a entablar con sus futuras víctimas). En el caso de la novela de Freyre, en la mayor parte de su narrativa, estos seres representan una amenaza monstruosa para el bienestar de la nación. Como se les indica a los soldados en el resto de las diapositivas, estos vampiros son de un tipo conocido como "brucolaco" y se alimentan de sangre, fluidos y carne. Ellos poseen una fuerza sobrehumana, pero si no se alimentan de forma seguida, sufren terriblemente. Lo que se sabe es que estos seres solían mantener cuidado con no tener una población excesiva, para así conservar su identidad en secreto y no

5. Como indica Judith Halberstam (1995), la monstruosidad de Drácula se construye a partir de la desestabilización que trae consigo con respecto de ciertos paradigmas de clase, raza, género y sexualidad en el contexto europeo decimonónico (por ejemplo, en su relación con los discursos antisemitas que circulaban a finales de aquel siglo). En relación con *Maxente*, el aludir a dicho origen, además del guiño literario, recalca el grado de otredad que constituye la identidad de los vampiros brucolacos, algo con lo que se va a jugar, hasta cierto punto, más adelante en la narrativa.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

ser descubiertos. Según la información que tienen los militares, estos seres se acostumbraron a vivir en la selva y se alimentaron de la violencia generada en la batalla contra Sendero Luminoso. Luego de eso, se ubicaron allí en los años posteriores al conflicto. Sin embargo, en algún momento, un campamento senderista remanente se vio infiltrado por algunos vampiros que contaminaron a los niños "pioneros" y de allí este grupo se fue expandiendo mediante el ataque a diferentes poblaciones. En esta presentación, se indica que, para el común de los ciudadanos y autoridades del país, los campamentos habían desaparecido y "el terrorismo estaba en el olvido", lo que llevó a la desactivación de "las unidades militares que estuvieron destacadas en el área de operaciones" (Freyre 42). Esto provocó que no se pudiera controlar el ataque de los vampiros y ahora la situación se había vuelto crítica. La amenaza estaba compuesta por tres variedades de estos monstruos: "los brucolacos –que eran como una fuerza de choque–, los pioneros –que eran sumamente hábiles en el manejo de las armas– y los energéticos –que se encargaban de debilitar a cualquier oponente" (ya que ellos succionaban la energía de sus víctimas) (Freyre 72).

Nos encontramos entonces, hasta este punto, con una representación bastante estereotípica del vampiro como amenaza directa para el orden establecido, así como para los personajes principales de esta historia. Para sostener esta caracterización, en las primeras apariciones de dichos seres se utilizan una serie de tópicos bastante reconocibles. En primer lugar, cuando aparece la niña vampiro ya mencionada, se conjura el efecto de "lo ominoso": para Berasteín, ella le recuerda a su hija, pero la presencia del fusil AKM que trae consigo y el que se haya acercado sin miedo a la base (para después perderse lentamente entre las callejuelas y desaparecer) da a entender que no se trata de una niña común (además de que, por medio de un visor especial, se comenta que había algo "extraño" con ella). De esta manera, se utiliza momentáneamente en la trama esa sensación comentada por Sigmund Freud (1988) de "lo familiar que se desfamiliariza"[6], al trastocarse el sentido común sobre la inocencia "inherente" de la niñez. Otra aparición posterior es la de dos mujeres que se le presentan a uno de los miembros de la patrulla cuando este hacía guardia por la noche. Ya en el recuento de lo sucedido, él señala que una le pareció muy bella y que la otra tenía el rostro desagradable, y que, luego de quedarse un rato ensimismado conversando con la primera de ellas, al darse cuenta de que llevaba un machete consigo, se puso en guardia y comprobó que las dos eran vampiros justo antes de que desaparecieran. Como indica Honores, dos de las tendencias a nivel temático que aún persisten en la literatura de horror última es "la presencia femenina

6. La muy conocida elaboración freudiana señala que la experiencia de "lo ominoso" ("das Unheimliche") remite a aquello familiar ("heimlich") que deriva en algo extraño ("unheimlich"), lo que provoca incertidumbre e inquietud. Véase Freud (1988). En este caso, la mención que hace el personaje de Berasteín a la semejanza con su hija y el hecho de que no tenga claro qué hacer (incluso cuando él ya tiene conocimiento de la existencia de los vampiros), grafica en cierta forma esta dimensión y busca generar algo de inquietud en el lector implícito del texto.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

representada como lo otro y lo desconocido: la mujer como un ser maldito, como el monstruo", así como la aparición recurrente de la figura del vampiro (117). Podemos observar que estas tendencias se conjugan claramente en el episodio relatado, lo que adquiere mayor sugerencia al tratarse de una narrativa en la que todos los personajes principales son de sexo masculino y en donde las relaciones homosociales son las que se representan con mayor detalle.

Otra figura vampírica que se enmarca dentro de este esquema prototípico es la del personaje de Eunuco Covarrubia, quien aparece más adelante en el relato. De él se indica que "su presencia era inmemorial" y se le caracteriza de la siguiente manera:

> Había sido parte de la orgía de sangre del lejano periodo en que los españoles recién llegaron a las Indias Occidentales y traspasó generaciones, alimentándose de revoluciones, movimientos independentistas, campañas sacrílegas, pestes, terremotos y todo cuanto desastre pudiera presentarse. [...] En caso de que los fenómenos naturales menguaran y las guerras escasearan, él se encargaba de armar el estropicio: fue montonero, azuzador de masas, líder de rebeliones indígenas y enganchador de nativos caucheros. Tenía la visión y la habilidad de aproximarse a los espacios donde la muerte rondaba (Freyre 73).

Si bien su presencia en la novela es bastante corta (y su función dentro de la narrativa es la de "engendrar" a los antagonistas principales), con este personaje se acentúan dos aspectos: el origen ancestral de estos vampiros (al tratarse de un ser que ha persistido a lo largo del tiempo) y su relación con una violencia de corte ahistórico que se presenta desde una perspectiva ideológica conservadora, ya que se igualan procesos de emancipación social (como las rebeliones indígenas y las revoluciones) con pestes y desastres naturales. Se codifica además a este ser dentro del paradigma propuesto por Daniel Link sobre cómo el monstruo gótico tiene una vinculación clara con el campo simbólico de la muerte (11). Finalmente, si bien todos estos aspectos circunscriben claramente a la población vampírica como una amenaza para el bienestar de la nación, recién en la segunda mitad de la novela se presenta a los verdaderos antagonistas de la historia: dos vampiros senderistas que lideran el actuar destructivo de un grupo numeroso de estos seres.

El senderista como (verdadero) enemigo

La novela inserta entonces de forma explícita la presencia del otro actor principal del conflicto armado dentro de su narrativa. Si antes se hacían alusiones acerca de lo terrible que había sido esta agrupación (como cuando Crisanto y Berasteín recuerdan lo sucedido en el contexto de la guerra), con la introducción de Alipio y Gabriel se reactualiza el combate entre militares y senderistas en este contexto fantástico de posconflicto. Luego de su aparición, se les representa prácticamente como a villanos de serie B:

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> Alipio y Gabriel miraron con fiereza la magnitud de su pequeño imperio. Aunque Alipio era el mandamás debido a su complexión salvaje y su proporción hercúlea, Gabriel tenía la habilidad e inteligencia para ir haciéndolo tangible. […] Sin embargo, si en vida no tuvieron la oportunidad de consolidar su expansión, entonces el destino los había empalizado en una suerte de revancha poco común: eran eternos y podían equivocarse cuantas veces fuera necesario, pues podrían volver a la carga una y otra vez, siempre y cuando no fuesen expuestos a algún artículo letal (Freyre 113).

Ellos son claramente los enemigos, los que simbolizan al Mal.[7] Se usa así una operación central del gótico moderno: la construcción del mal como una pura Otredad a la que "se le puede verter todo tipo de contenido social a voluntad" (Jameson 50). En este caso, asociar a Sendero Luminoso con la figura de los vampiros es una manera bastante clara de deshumanizarlos, monstrificarlos (inclusive, si se revisa a ambos líderes, uno encarna la violencia bestial y el otro una inteligencia malévola y presta a la expansión de sus dominios). Si bien se narra que ambos llegaron a traicionar a algunos de sus compañeros para hacerse del dominio de la zona e ir armando su pequeño ejército de pioneros, también se hace referencia a que su pasado senderista sería lo que motiva sus ansias irrefrenables de poder. Por ejemplo, se narra que luego de atacar a una población, Alipio observa a los pioneros danzar, con una serie de movimientos "que rendía pleitesía al poder de lo oscuro", lo que le recuerda al "comunismo y su plétora mundial. El baile y las estrambóticas coreografías de representación no eran ajenas a las milicias del orbe y tampoco lo habían sido en el espectro del vampirismo" (Freyre 128-129). Más adelante se indica que este líder piensa realizar una "revolución" y que, luego de aniquilar a la base en Maxente, se haría realidad "aquel sueño que tuvieron en vida y que entonces parecía dibujado con mejores ímpetus en la inmortalidad: el equilibrio estratégico" (Freyre 131). En otras palabras, se producen estas claras continuidades entre la militancia en Sendero Luminoso de estos dos líderes y la nueva amenaza que presentan para el ordenamiento nacional. Esto resulta bastante sintomático de un imaginario en el que la presencia de la agrupación senderista aún se piensa como el enemigo principal de la nación, incluso luego de que haya acabado el período del conflicto armado.

Para explicar la centralidad de la figura del senderista en esta novela (y en el imaginario hegemónico en el Perú contemporáneo), uno se puede remitir a una de las operaciones ideológicas por excelencia: la de la figuración de un enemigo como responsable de la desintegración social. Según lo teorizado por Slavoj Žižek, para sostener la (in)

7. Se trata de un tipo de caracterización vinculada con el discurso de la seguridad nacional y que se cimienta sobre una serie de sentidos comunes maniqueos, como que Sendero Luminoso era tan solo "una organización cuasi-religiosa compuesta exclusivamente por fanáticos y resentidos" (Ubilluz, Hibbett y Vich 11). Justamente, en varias obras sobre el conflicto armado se representa a los senderistas como "una presencia inexplicada, una suerte de fantasma que recorre caminos, asolando pueblos, asesinando gente", cayendo así en una satanización sin matices que impide explorar con mayor profundidad lo acontecido en aquella época (Portocarrero 147-148).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

consistencia del deseo hay que inventar un objeto específico en el que se materialice y exteriorice la causa de cierta imposibilidad constitutiva. Este objeto es de carácter espectral y carece de consistencia ontológica concreta, lo que permite que se preste de diferentes formas para velar la existencia de los distintos antagonismos sociales de una comunidad. Se trata así de "una «magnitud negativa» kantiana: la concreción de la fuerza enemiga del «mal», cuya acción explica que nunca pueda alcanzarse plenamente el orden del bien" (*El acoso* 87- 88). Además, la formulación del enemigo se suele presentar como "un cuerpo extraño que introduce la corrupción en el incólume tejido social", pues esta figura es un fetiche "que simultáneamente niega y encarna la imposibilidad estructural de 'Sociedad'" (Žižek, *El sublime* 173). En el caso peruano, sin negar el accionar violento de Sendero Luminoso durante el período del conflicto armado ni tampoco la necesidad de que los culpables de dicho bando paguen por sus terribles crímenes, la figura del senderista (y, más vagamente, la del "terruco") ha venido a constituirse como un recurso ideológico que permite el oscurecimiento de las causas estructurales de algunos problemas sociales en el Perú de posconflicto, lo que lleva a su sobredimensionamiento en el imaginario colectivo contemporáneo (operación que se sostiene por conveniencias político-económicas y por la influencia de algunos medios de comunicación). [8]

Si bien en la novela hay algunas afirmaciones de parte de Crisanto (quien repite lo que le ha enseñado Berasteín) acerca de que se debe reconocer las virtudes de los enemigos, no odiarlos por odiarlos ni solo creer que son solamente malos, la novela construye una clara dicotomía entre los militares y los vampiros guiados por Alipio y Gabriel, ya que se construye esta narrativa de lógica agonal en la que la patrulla solo podrá probar su fuerza y sus valores enfrentándose a aquellos perversos oponentes. Esta representación no busca entonces ni humanizarles ni tampoco indagar en el proyecto político que tenía la agrupación senderista (las referencias al pasado solo recalcan que se trataba de un grupo sangriento y empecinado con ganar la guerra). Por medio de su representación como agentes del Mal (que están afanados por la conquista del poder, que son traicioneros y que hablan de una forma que les hace encarnar el estereotipo del senderista), se produce una clara continuidad entre la militancia en Sendero Luminoso de estos dos líderes y el nuevo peligro que presentan para el ordenamiento nacional. Se trata de una amenaza hecha a la medida para demostrar la valentía de los combatientes de las Fuerzas

8. Este recurso ha sido usado en los últimos años en el Perú para estigmatizar tanto a la izquierda como a los movimientos populares que se oponen de alguna u otra forma al orden neoliberal hegemónico. A partir de ciertas coyunturas (como conflictos sociales o procesos electorales), esta fantasía ideológica se reactiva y es reproducida en ciertos medios de comunicación, en los que se suceden imágenes, material de archivo y reportajes que aluden de manera alarmista y acrítica a dicho periodo traumático. Como indica Jacqueline Fowks, el término "terrorista" (o "terruco") se ha convertido "en una eficaz e inmediata referencia acusatoria o promotora de estigmas, de cuyo uso mecánico e instrumental dependen graves consecuencias legales y vitales a las que se puede enfrentar un individuo; incluso, en la actualidad, cuando Sendero Luminoso como tal ha desaparecido y solo existe un pequeño remanente dedicado al narcotráfico y la extorsión" (114-115).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Armadas, lo que sostiene una "fantasía de reconocimiento": la de recuperar el honor mancillado tras lo acontecido durante el período del conflicto armado interno. El uso del vampirismo se sostiene entonces sobre la dialéctica de la protección y el privilegio presente en el gótico, según lo propuesto por Fredric Jameson (2015): estos seres simbolizan a aquellas "fuerzas celosas en proceso de orquestar, planear y preparar la agresión" (49), mientras que Épsilon trata de salvaguardar los privilegios del orden (neoliberal) y que ello traiga consigo el "merecido" reconocimiento de su labor protectora. Con todo esto, a pesar de que la novela se centra en diferentes personajes (casi todos militares) y que en algunas ocasiones acceda a narrar lo que acontece en el bando de los enemigos (también se usan flashbacks para contar cómo es que Alipio y Gabriel se transformaron en vampiros y consolidaron su poderío), el discurso que se formula resulta bastante monológico y sin demasiadas ambigüedades.

Ahora, un aspecto que parecería problematizar la narrativa anterior es que se descubre que existen vampiros que apoyan a la lucha de Épsilon: tanto Manuel Sánchez Infante (presidente comunal de Maxente) como luego el coronel Antonio Cortelezzi (quien había reclutado a Berasteín para enfrentarse al grupo liderado por los senderistas) se revelan como vampiros que apoyan como pueden a la causa de la patrulla (el primero combate codo a codo con los militares y muere peleando con Gabriel, mientras que el segundo es quien manda un par de helicópteros que son pieza clave para conseguir la victoria en la batalla final). Además, también está el caso de Acevedo, compañero de armas de Crisanto, quien es convertido en vampiro, pero que termina luchando a favor de Épsilon.

La posibilidad de una convivencia secreta con los vampiros dentro de la comunidad nacional llama la atención de Berasteín al final de la novela, pero la explicación que le da Cortelezzi cuando se reúnen en Lima tras haber ganado en el enfrentamiento termina por suturar dicha inquietud:

> Hay vampiros en puestos clave. Hospitales, funeraria, Policía, bomberos. Otros no, viven una vida al servicio de otras causas. Nos organizamos y secretamente proveemos de alimento. Sabemos con qué frecuencia nos viene el hambre. Hay disciplina. Si esa masa de vampiros hubiera triunfado, se hubiera roto el equilibrio. Por eso arriesgué. Por supervivencia (Freyre 157).

Se plantea así que la identidad de "vampiro" no es una esencia del mal, sino que estos seres pueden convivir con el resto del país, sobre todo si es que mantienen el control de sus ansias de sangre y se apoyan entre ellos (con lo que la metáfora vampírica pareciera asociarse con una visión conservadora de la violencia pulsional "inherente" al ser humano, pero que podría mantenerse a raya por medio de la organización y la disciplina, características relacionadas tradicionalmente con el imaginario militar). Esto se contrapone al caso de los vampiros que eran liderados por senderistas, quienes habían sido

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

corrompidos por su afán de poder y que eran una amenaza para el equilibrio social (el potencial violento de estos seres, entonces, se vuelve negativo con el contacto con esos personajes "portadores" de una ideología maligna). Para dejar esto más en claro, se tiene el caso de Acevedo, quien, como ya se indicó, es transformado en vampiro, pero, contra todo pronóstico, no ayuda a la causa de Alipio y Gabriel, sino que lucha contra ellos y es herido en combate, por lo que termina pidiéndole a Cristanto que lo fulmine: "Tomé mi fúsil, cargué y le apunté lentamente al corazón. […] Acevedo me miró con discreción y valentía. Ese siempre fue su signo en la vida, y lo seguía siendo en ese truculento destino que le tocó afrontar, convertido en una criatura de la oscuridad" (Freyre 153-154). Así, este personaje logra tener un final en el que mantiene sus valores como miembro de la patrulla, lo que lo diferencia de las figuras vampíricas vinculadas con la ideología senderista. Por otra parte, se narra esta sección desde la perspectiva de Crisanto y se incide así en lo difícil que es para él el darle el tiro de gracia a su compañero, lo cual también resalta el sacrificio de ambos en aquella lucha. Si el "militar-convertido-en-vampiro" es capaz de luchar contra su propia "vampiricidad" para no sucumbir al mal, pero Sendero Luminoso sí sucumbe y la utiliza para un fin malévolo, entonces esto permite recalcar nuevamente que este grupo subversivo es "el mal" y se justifica entonces el accionar (acaso "todo" el accionar) de los militares en su afán por erradicarlos. Tenemos entonces una narrativa que reactualiza el enfrentamiento entre los actores del conflicto armado y que lo presenta como un choque entre las fuerzas del bien y del mal (con lo que se relaciona directamente con el discurso de la seguridad nacional).

La patrulla Épsilon y la construcción de una narrativa heroica

Como se ha indicado, la novela de Freyre presenta la narración de un miembro de Épsilon, Crisanto, y el relato se inicia desde su perspectiva. Luego del comienzo de la novela, este personaje comenta que, por medio de su desarrollado sentido del olfato, logra reconocer al que era el capitán de su patrulla, sobre el que indica lo siguiente: "*Olor a marchito. Exuda valentía por los poros. Honor. Excelente criterio para meterse en líos, especialmente en los ajenos. Cumple lo que no se puede cumplir*" (Freyre 13). De esta manera se introduce a Berasteín, de quien se relata parte de su pasado luego de que, diez años atrás, se desactivara la agrupación que comandaba. Mediante el narrador omnisciente se nos indica que el mayor no pudo ascender y eso le generó mucha frustración, ya que ello se debía a que se le complicaba el poder prepararse para rendir los exámenes correspondientes por tener que estar en operaciones militares en zonas de conflicto. Incluso se relata una breve discusión con uno de los oficiales que formulaban dichas pruebas, pues quienes las aprobaban eran sobre todo militares que no tenían que pasar mucho tiempo en batalla. Berasteín menciona la dificultad para poder estudiar

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

cuando se está en la línea entre la vida y la muerte, además de que muchos de esos lugares "no tienen luz, facilidades… cosas tan simples como una silla, una mesa…" (Freyre 17). Se incluye así una crítica a la institución castrense por la falta de reconocimiento y de apoyo a los agentes en servicio. Eso se acentúa más adelante cuando se ve a Berasteín mandando diferentes informes en los que pide mayor apoyo para llevar a cabo su misión, pero frente a lo que no hay demasiadas respuestas (y cuando las hay, estas resultan insuficientes o tardías).

Asimismo, se alude a las "complicaciones" con las que tienen que lidiar en el posconflicto los militares que lucharon en la época de violencia política. Durante la conversación de Berasteín con su amigo Roque, cuando le cuenta por qué dejará el ejército para irse a trabajar a Estados Unidos, se revela lo siguiente:

> No solo lo del ascenso, Roque. Son muchas cosas. Imagínate, la vez pasada me vinieron a buscar unos policías para hacerme unas preguntas sobre mi estadía en el Alto Huallaga. Si no hallaba un abogado, ahorita estaría en una celda recibiendo visitas y fruta por «crímenes de derechos humanos» […] Cuanto daría para que uno de esos juristas se ponga en nuestros zapatos. Si vieras la velocidad de sus dedos para maquinar. Es demasiado. Al menos mis hijos no vivirán la pesadilla de verme sentado en un tribunal, estudiarán en buenos colegios. Yo no soy el primer personaje de esta historia; primero son los niños (Freyre 27).

Se deja entrever así una crítica en contra de los intentos por "desprestigiar" a quienes han luchado por el bienestar de la nación. La representación de Berasteín se coloca a sí mismo en el lugar de la víctima de los "juristas" y se le humaniza (en especial con la alusión a sus hijos). Es un discurso que tiene una relación con algo real: el desamparo en que la institución militar y los gobiernos civiles han dejado a los individuos que, muchas veces levados, participaron de las Fuerzas Armadas. [9]

No obstante, resulta crucial notar que en la novela no se llega a aclarar si la patrulla Épsilon o el mismo Berasteín son en verdad culpables de crímenes en contra de los derechos humanos (solo se indica su lucha encarnecida en contra de los subversivos). Si no hay un personaje militar que haya cometido violaciones de derechos humanos, eso hace que la novela se encuentre claramente parcializada en favor de las Fuerzas Armadas. Como señala la CVR, "en ciertos lugares y momentos del conflicto la actuación de miembros de las Fuerzas Armadas no solo involucró algunos

9. Como observa Milton, durante el conflicto armado, una parte considerable del personal de las Fuerzas Armadas tuvo un perfil social no muy alejado del de la población civil mayormente afectada en aquel período (el sector que no tenía al español como su primera lengua y que vivía en situación de pobreza en las zonas rurales donde el Estado se encontraba ausente). Esto se debió a que el servicio militar era obligatorio y solamente quienes integraban las clases medias y altas podían librarse de él (8-9). No obstante, más allá del origen humilde de algunos de los miembros de Épsilon (lo que hace que luego de dejar el servicio, se encuentren en situaciones precarias), no se explora a fondo esta temática dentro de la novela, pues no hay elementos que problematicen demasiado la inserción en la institución castrense de estos personajes.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

excesos individuales de oficiales o personal de tropa, sino también prácticas generalizadas y sistemáticas de violaciones de los derechos humanos", crímenes entre los que se encuentran ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada de personas, torturas, violencia sexual contra las mujeres, entre otros (además de los intentos de encubrir algunos de estos actos con mecanismos de impunidad) (442). Este es un asunto fundamental en la novela, una diferencia clave con otro tipo de producciones culturales que se vinculan más bien con la memoria emblemática pro-CVR. [10] No se problematiza entonces el discurso de cierto sector de las Fuerzas Armadas acerca de que las autoridades preocupadas por indagar en el posconflicto sobre la violación de derechos humanos son en verdad un perjuicio en contra de los militares que lucharon en ese período. [11] Además, se alude al hecho de que esas personas "no estuvieron allí", que no tuvieron la experiencia del combate, por lo que no podrían evaluar lo que sucedió en ese entonces.

Berasteín es, además de Crisanto, el personaje con más desarrollo dentro de la obra, pues incluso se representa sus dilemas internos en distintos momentos de la novela, sobre todo cuando la situación de sus hombres se vuelve cada vez más difícil. El punto máximo llega cuando Acevedo desaparece en acción. Es así que el mayor se critica a sí mismo por haber traído a sus antiguos compañeros de armas a asumir un riesgo innecesario. Asimismo, por medio de la inserción de los documentos que envía hacia sus superiores pidiendo más personal, equipamiento y un cambio de estrategia, al no recibir mayor apoyo, se demuestra la difícil situación con la que tiene que lidiar. No obstante, llegado el combate final en contra de los vampiros, emite un mensaje hacia sus superiores en donde deja claro que no se rendirán frente a aquella amenaza: "No sé finalmente cuál será el desenlace de tan desigual enfrentamiento. Lo real y efectivo es que contra las aparentes condiciones dadas y la visible inferioridad, daremos pelea. Es mi convicción y la de mis hombres" (Freyre 135). Luego de comprobar que sus compañeros tampoco le temen a la posibilidad de morir en combate, les reafirma que, a pesar de las dificultades, deben dejarlo todo en la misión:

---

10. Según Ubilluz, "el grueso del cine, el teatro, la literatura, las artes plásticas y los libros académicos sobre el conflicto armado se realizan desde la perspectiva humanitaria. Se podría decir incluso que los espíritus progresistas de nuestra época piensan el conflicto armado con el lenguaje y los presupuestos del giro ético" (9). Eso hace que una obra como *Maxente* resulte incluso más particular dentro del panorama literario peruano, aunque, como ya se indicó, lo que sucede también es que muchas de las producciones escritas por autores militares e inscritas dentro del discurso de la seguridad nacional no han tenido tanta circulación como aquellas más relacionadas con el giro ético.

11. Esta visión se condice con lo que se plantea en el texto de *En honor de la verdad* (que, como ya se indicó, es la respuesta de la Comisión Permanente de Historia del Ejército al informe de la CVR): que muchos de los procesos que se han abierto contra miembros del cuerpo militar son por hechos que "no les incumben" (como aquellos en los que se utiliza la figura de la "autoría mediata") y que ha habido así una "persecución judicial con miras estrictamente políticas" que busca "minimizar la labor de las Fuerzas Armadas y Policía Nacional en el proceso que fueron ordenadas a asumir" (311-312).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> Lo único que puedo pedirles es que si tienen la oportunidad no se rindan. Podría decirles: mejor nos vamos, este no es nuestro problema. En cambio, sí es nuestro problema. Si huimos, dará lo mismo. Los vampiros se reproducirán como ratas sin control. Alguien tenía que tomar, por hoy, este sacrificio. Suerte o no, nos tocó a nosotros (Freyre 142).

A diferencia de lo que sucede con otra obra de Freyre, *Desde el valle de las esmeraldas*, en la que, como plantea Hugo Martínez Garay, se presenta al militar héroe lleno de ambigüedades y perforaciones (7), aparte de algunas cuestiones de carácter y de su comportamiento durante el período en el que no estuvieron en acción (lo que, además, se hallaba motivado por las circunstancias de un contexto "adverso" para los militares), al final de *Maxente* queda claro que Berasteín y sus compañeros han asumido plenamente un rol heroico y que están dispuestos a sacrificarse para mantener el orden en el país.

Sobre el resto de Épsilon, se indica que era un grupo compuesto por Crisanto, su "pareja" Acevedo, Ribotty, Toro, Cóndor, Layme, etc. Sobre ellos se indica que, luego de que Épsilon se separase, se encontraban desperdigados por diferentes lugares, en situaciones de precariedad, abandono institucional o ilegalidad (Crisanto se dedicaba a vender tickets en la entrada de unos juegos mecánicos para mantener a su familia, Acevedo era contrabandista de gasolina en la frontera entre Perú y Ecuador, Ribotty había sido dado de baja del ejército por sufrir de estrés postraumático, etc.). Como con lo que sucede con Berasteín, se observa una crítica hacia la institución castrense por la falta de reconocimiento hacia aquellos militares que sí lucharon durante el conflicto. Crisanto narra que, en la interacción del grupo, se volvía constantemente al recuerdo de lo que había sido su relación durante el período del conflicto armado, así como se alude también a lo que tienen en común los miembros de la patrulla:

> El tema siempre regresaba a la época del Épsilon original: nuestras dificultades, bondades, amoríos y anécdotas; la forma en que la batiente de esa vida extraña que les tocó en la tómbola de su existencia. […] Pude volver a fijarme en los rostros de los que me rodeaban. A pesar del paso del tiempo, conservaban sus singularidades. Sus destinos, dentro o fuera del Ejército, habían sido diferentes, con mayores, medianos o menores éxitos. Sí existía un punto en común: que eran personas fuertes (Freyre 37).

Esto es algo que se remarca constantemente: a pesar de las dificultades por las que han pasado y de ciertos problemas causados por la misión y la presencia de los vampiros (por ejemplo, que se les recargue con energía negativa), la patrulla Épsilon encarna con claridad los valores de un imaginario militarista: el honor, la valentía, el sacrificio y el heroísmo. Se retrata así a un grupo de personajes motivados por cumplir con su deber de cuidado de la comunidad nacional, además de que se incide en su subjetividad durante las situaciones de peligro.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Finalmente, es importante traer a colación lo que propone Žižek acerca de las fantasías ideológicas y su relación con la articulación de "narrativas". Como indica este autor, "la fantasía es la forma primordial de la narración con la que se disimula algún atolladero original". De esta forma, "la narración en cuánto tal aparece para erradicar algún antagonismo elemental reorganizando sus elementos en una sucesión temporal. En consecuencia, la propia forma de la narración pone de relieve la existencia de un antagonismo reprimido" (*El acoso* 16). Se trata de una manera de producir significados y de simplificar la complejidad de la realidad social (como sucedía también con el uso de la figura del enemigo). Además, las producciones literarias contribuyen a la propagación de ciertas narrativas acerca del conflicto armado y el posconflicto, con lo que se sostienen los discursos que permean a nuestro imaginario colectivo. En el caso de *Maxente*, lo que se presenta es claramente una narrativa heroica: la de los militares encargados de salvaguardar el bienestar del país. Si bien hay criticas frente a la institución (por su burocracia y falta de apoyo a los combatientes, así como por tenerlos en el desamparo), los miembros de la patrulla Épsilon encarnan el ideal del militar entregado a aquella causa épica. El hecho de que la novela desarrolle una historia en la que los miembros de Épsilon puedan demostrar su fortaleza y ser reconocidos finalmente como héroes (con lo que se sostiene una "fantasía de reconocimiento"), se inserta muy bien dentro del discurso que el Ejército ha tratado de desarrollar luego del desprestigio sufrido por su accionar durante el período del conflicto armado interno. Y para ello no solo resulta importante la construcción de una identidad heroica sobre estos militares, sino también el retrato de los antagonistas de la historia (pues en este tipo de narrativas, también resulta necesario construir un enemigo al que los héroes deben enfrentar). Por eso, como ya se ha indicado, la representación que se realiza de los senderistas-vampiros resulta crucial para resaltar la figura épica de los integrantes de Épsilon.

Conclusiones

Tenemos entonces una narrativa que reactualiza el enfrentamiento entre los actores del conflicto armado y que la presenta como un choque entre las fuerzas del bien y del mal. Se usa para ello el género fantástico y varias convenciones relacionadas a las producciones de la industria cultural (hay una batalla final entre héroes y villanos bien demarcados; se utilizan artilugios alucinantes, como armas hechas especialmente para aquel enfrentamiento y visores que permiten detectar a los vampiros dentro de la población, etc.). De esta manera, el uso de los recursos y tópicos del género fantástico hacen que su presentación de la transgresión de la "realidad" resulte bastante convencional. Si bien lo fantástico trata de generar incertidumbre en el lector por medio de motivos y figuras del imaginario sobrenatural que se relacionan con aquello que escapa a los límites de

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

la razón, cuando se apela demasiado a las convenciones del género (lo que se determina por una cuestión histórica y bastante situada), esta inquietud puede verse amainada y lo que se consigue es que la narración se torne previsible (Roas 92-93). Asimismo, como plantea Honores acerca de los autores que han venido desarrollando obras relacionadas con este género del 2000 para adelante, se observa que una característica común es la de que los *mass media* "gobiernan el imaginario de muchos de los narradores últimos". Si bien también se vislumbra que hay una tendencia hacia lo apolítico o a la desideologización de los personajes y mundos representados por estos autores (Honores 100), en el caso de la novela de Freyre se muestra la clara influencia de convenciones de la industria cultural, pero para desarrollar una narrativa de corte político vinculada con el trabajo de la memoria que vienen desarrollando las Fuerzas Armadas en los últimos años.

Por medio del uso de dichos recursos, en el libro se plantea una representación literaria particular del contexto del posconflicto peruano, la que además se articula a partir de un lugar de enunciación monológico que celebra algunos de los valores vinculados tradicionalmente con el imaginario castrense. Por último, otro aspecto particular del libro es que, si bien usa elementos de la cultura de consumo popular, se ha desarrollado para un mercado nacional bastante reducido (como se indicó, la novela fue publicada en una editorial independiente y no ha tenido la misma difusión de otras obras más conocidas del mismo autor). Si bien eso significa que su influencia como dispositivo de la memoria militar quizás no resulta tan "efectivo", considero bastante sintomática su presencia en el contexto actual, además de que el análisis *Maxente* puede resultar útil para indagar más acerca de las narrativas de posconflicto que provienen de miembros asociados a esa institución, de lo que estas nos pueden decir acerca de las fantasías ideológicas que aún persisten dentro de nuestro (des)ordenamiento nacional y, finalmente, para examinar de qué manera el género fantástico se inserta dentro de las pugnas por la memoria del período del conflicto armado interno en el Perú.

Bibliografía citada

Cox, Mark. R. "Narrativas "desde adentro" en la guerra interna peruana: presentación y balance." *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Editado por Lucero de Vivanco Roca Rey. Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile, 2013, pp. 450-466.

Degregori, Carlos Iván. "Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú." *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Carlos Iván Degregori, Tamia Portugal, Gabriel Salazar y Renzo Aroni. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2015, pp. 25-68.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Comisión de Entrega de la Comisión de la Verdad y Reconciliación. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación.* CVR, Lima, 2008.

Comisión Permanente de Historia del Ejército del Perú (CPHEP). *En Honor a la Verdad: versión del Ejército sobre su participación en la defensa del sistema democrático contra las organizaciones terroristas.* 2ª ed. CPHEP, Lima, 2012.

Freyre, Carlos E. *Maxente.* Altazor, Lima, 2016.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso." *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919).* Editado por James Strachey y Anna Freud. Amorrortu, Buenos Aires, 1988, pp. 219-251.

Fowks, Jacqueline. *Mecanismos de la posverdad.* Fondo de Cultura Económica, Lima, 2017.

García Liendo, Javier. "¿Una ciencia ficción chola? Ciencia ficción y cultura popular en *El fantasmocopio* de Carlos Enrique Freyre." Congreso LASA (New York). Ponencia no publicada, 2016.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters.* Duke University Press, Durham & London, 1995.

Honores, Elton. *La división del laberinto. Estudios sobre la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2015).* Polisemia, Lima, 2017.

Jameson, Fredric. *Posmodernismo: la lógica del capitalismo avanzado.* Vol. III. La Marca, Buenos Aires, 2015.

Leonardo Loayza, Richard. "Asedios al cuento fantástico de compromiso político-social peruano. El caso de "Mateo Yucra" (1992), de Juan Pablo Heredia Ponce." *Hallazgos*, año 13, nº 26, 2016, pp. 19-39. revistas.usantotomas.edu.co/index.php/hallazgos/article/view/3154

Link, Daniel. "Prólogo." *Escalera al cielo: utopía y ciencia ficción*. Compilado por Daniel Link. La Marca, Buenos Aires, 1994, pp. 5-15.

Martínez Garay, Hugo. "Héroes y villanos: la deconstrucción del discurso militar en *Desde el Valle de las Esmeraldas* de Carlos Freyre." Tesis para optar al grado académico de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en Literatura Hispánica. Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2014. tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/6265

Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra.* Iberoamericana, Madrid, 2017.

Milton, Cynthia E. *Conflicted memory: military cultural interventions and the human rights era in Perú*. Wisconsin, University of Wisconsin Press, 2018.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Portocarrero, Gonzalo. *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012.

Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madrid, 2011.

Ubilluz, Juan Carlos, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. *Contra el sueño de los justos. La literatura peruana ante la violencia política*. Editado por Juan Carlos Ubilluz, Alexandra Hibbett y Víctor Vich. Instituto de Estudios Peruanos, Lima, 2009.
---. *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado*. Taurus, Lima, 2020.

Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Akal, Madrid, 2011.
---. *El sublime objeto de la ideología*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2014.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Guillermo Cabrera Infante: reescribir un país

Karla Calvino Carbajal
(Paris IV, Sorbonne Université, Francia)[1]

Resumen: En nuestro estudio analizamos *Tres tristes tigres* (1967), clásico de la literatura de Guillermo Cabrera Infante. Nos centramos en este texto como reescritura de la memoria de Cuba y de La Habana a partir de los siguientes aspectos: la memoria del habla, el habla como estructura narrativa, la memoria del lugar, de los cuerpos y finalmente la memoria como topografía. ¿De qué manera en esta obra Cabrera Infante reconstruye una memoria oral, física y corporal que le permite reescribir un país?

Palabras clave: Habla, Estructura narrativa, Cuerpo, Topografía, Memoria.

Abstract: In our study we analyze *Tres tristes tigres* (1967), a classic from Guillermo Cabrera Infante's literature. We focus on this text as it rewrites the memory of Cuba and Havana making use of the following aspects: memory of language and speech, speech as a tool for the narrative structure, memory of places, memory of the bodies and finally the use of memory as a topography. In which way Cabrera Infante rebuilds the memory of orality, of physical spaces and a bodies' memory that allows him to rewrite a country?

Keywords: Speech, Narrative structure, Body, Topography, Memory.

Recibido: 3 de abril. *Aceptado*: 17 de mayo.

En español, un proverbio nos advierte que "recordar es volver a vivir". Pero en Cuba, la sabiduría popular parece verificarse con frecuencia.

El narrador cubano Eliseo Alberto lo explica mejor en su última entrevista audiovisual para el documental *En un rincón del alma* (2004), del realizador salvadoreño Jorge Dalton, cuando plantea que en Cuba se reescribió la historia del país a partir del

1. Licenciada en Letras (Literatura y Lingüística, especialidad en Estudios iberoamericanos) en la Universidad de la Habana, Cuba. Profesora Asistente de Literatura y Civilización latinoamericanas, así como doctoranda del Instituto de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de Paris IV, Sorbonne Université. Ha enseñado la lengua, la literatura y la historia de América Latina y el Caribe en Cuba, en México y desde el 2018 hasta la actualidad en Francia. También ha ejercido como gerente y coordinadora general de proyectos literarios y educativos iberomericanos en sellos editoriales como Oxford University Press.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

principio de que todo lo positivo y bueno se había creado después de 1959, borrándose con ello una vasta memoria anterior a esa fecha.

En las últimas décadas, recordar en Cuba no ha sido apenas una actividad cotidiana, sino, sobre todo, un modo de vida y de ver el mundo de los cubanos. Más que recordar, se trata de una manera de "estar", en la palabra, en "cuerpo y alma" y en el espacio, a través de las distintas expresiones del recuerdo, entre ellas también la escritura. De acuerdo con Jacobo Machover, las tres grandes voces del exilio literario cubano: Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, aglutinan en distintas poéticas esta vocación de recuerdo y reescritura de La Habana y de Cuba: **"**La memoria de un mundo desaparecido es el material básico de esa literatura. La búsqueda de un tiempo pasado es su meta. Los escritores cubanos exiliados han reivindicado su voluntad de recuperar aquel universo del que fueron despojados o que prefirieron abandonar" (Machover, 2001 12).

Esta lectura de *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, propone adentrarse en el célebre trabalenguas con que el autor cubano construye una memoria, una *topografía* del habla, del cuerpo y de los lugares de La Habana que tantas veces visita como parte del proyecto literario que reescribe el lado contradictorio y silenciado de un país.

La estudiosa y especialista en la obra de Cabrera Infante, Claudia Hammerschmidt describe el trabajo del autor cubano como una "escritura eco-lógica" que recicla los restos del pasado y transforma la obsesión de la isla y la ciudad perdidas, el "dilema escriturario" de la ausencia, "en un beneficio productivo" (Hammerschmidt, 2017 65). De acuerdo con Hammerschmidt, se trata de "la voz eminente del exilio cubano y uno de los autores contemporáneos más importantes de la literatura escrita en español", para quien la re-presentación de Cuba, el eterno retorno al paraíso perdido de su isla, es una "obsesión" y un "destino" (Hammerschmidt, 2017 7).

De modo que cavilaremos en la ejecución beneficiosa de este destino, de esta obsesión literaria por la memoria del habla, del cuerpo y de La Habana que Cabrera Infante reescribió en *TTT* y que vivió un año antes de 1959, después de haber venido desde 1941 de su natal Gibara hasta la capital habanera e iniciar en ella su carrera de escritor. Ya con tempranos altercados con el poder político cubano, cuando uno de sus primeros cuentos, "Balada de plomo y yerro", publicado en la revista *Bohemia* en 1952, le valió una convocación de la policía batistiana por contener palabras obscenas en inglés, así como el pago de una multa y la asunción del seudónimo de G. Caín para sus publicaciones posteriores en el país (Machover, 2001 16).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Una memoria del habla

Pero ¿en qué consiste la tan reclamada obscenidad, esa confrontación permanente con los márgenes y valores establecidos del lenguaje que para algunos hizo de esta una escritura obscena, censurable para otros, incómoda o difícil de pronunciar? El Diccionario de la Real Academia Española define "trabalenguas" como una "palabra o locución difícil de pronunciar, en especial cuando sirve de juego para hacer que alguien se equivoque". Pero de qué manera la dificultad de pronunciamiento, el juego verbal que intenta que uno mismo u otro erre: ¿acaso el autor, el narrador-personaje, el lector?, ¿ninguno?, ¿o los tres?, ¿acaso tigres? y ¿en qué sentido tigres?, ¿en qué medida esa dificultad de pronunciamiento puede ser el motivo y la poética que titulan *TTT*?

Esta dificultad de pronunciamiento podríamos leerla como el reto del autor por encarnar una memoria viva del habla de su país. Una dificultad que se manifiesta en dos sentidos: 1) por el hecho de encontrarse fuera de Cuba, en el exilio, y 2) por la misma condición del escritor ante una problemática moderna y literaria, el convertir el lenguaje en el sujeto de la escritura y transformar ese sujeto en un habla abierta, antidogmática y viva como lo es la palabra en la memoria del hablante que habla y lee y en la memoria de este escritor que habla y escribe: sí, al mismo tiempo, el escritor que habla y escribe. Cabrera Infante esclarece sus ideas al respecto en una entrevista con Emir Rodríguez Monegal: "Pero yo creo que la trama específica del libro [*TTT*] es más restringida o estricta que la región; yo creo que esa trama es oral. Es decir, la palabra y la palabra hablada (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 55)". "Tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guagüero,[2] porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un guagüero y un escritor" (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 57).

De esta dificultad de pronunciamiento convertida en reto, el autor previene desde las primeras páginas de la novela: "El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba", con acento en el "habla de los habaneros y en particular en la jerga nocturna", frente a los que la escritura no es otra cosa que "un intento de atrapar la voz humana al vuelo", en páginas que "se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta" (Cabrera Infante, *TTT*, 9).

Ya en el Prólogo de la novela, el habla de Cuba se expresa en su contexto y uso históricos, en los juegos verbales del presentador de Tropicana que transita entre el español y el inglés (ocasionalmente también hacia el portugués). Este personaje maniobra las simpatías de sus interlocutores nacionales y extranjeros, y claro, norteamericanos, para un país que desde 1902 tiene una relación de tutela política con los Estados Unidos. "*Showtime!*"(15), abre el presentador a manera de prólogo o más bien de

2. Guagüero (coloquialismo, *Cuba*): chofer de ómnibus.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

soliloquio típico del teatro grecolatino, el cual sirve de presentación de buena parte de los personajes que "aunque basados en personas reales, aparecen como seres de ficción" (9) y con seudónimos que aluden al vasto espectáculo de la sociedad y la cultura cubanas de los años cincuenta.

Es interesante notar que estos personajes "ficcionales" lo son propiamente como miembros del público que contempla el espectáculo de Tropicana y que el presentador saluda. Ya la primera escena de la novela podría reforzar esta idea de la escritura de *TTT* como memoria viva donde las "personas reales" cobran una nueva existencia como público de su pasado, con toda la dureza e ironía que puede implicar ser público y no ente "real" y de cierto modo "activo" de su pasado. O más bien, estos personajes-*personae* cobran una nueva existencia porque tienen esta segunda oportunidad de hablar en la literatura, de pronunciarse en el presente y el futuro de su cultura y su país, dadas las dificultades para hacerlo en la realidad interna de la isla.

El propio Cabrera Infante catalogó esta obra como una "galería de voces" (Rodríguez Monegal, 1977, entrevista, 58) que se expresa en la confluencia de una multiplicidad de estos narradores-personajes que hablan desde la primera persona singular o plural, o bien desde una tercera persona que narra hechos donde se involucran otros personajes. Lo hacen desde una diversidad de variantes lingüísticas, de recursos orales, de géneros, de estilos y formas literarias.

Comenzando por el prólogo-soliloquio del presentador de Tropicana, para continuar con lo que sería el primer capítulo de "Los debutantes". En este, el lenguaje y la narración adquieren las formas del chisme picaresco e infantil –y no tan infantil– de personajes, como la amiga de Aurelita, de la correspondencia de Delia Doce para su amiga Estelvina, de las descripciones del jefe empresarial desde la perspectiva en contrapicado de Arsenio Cué, de la marca solariega y popular de los diálogos de Eva Longoria y su amiga Livia o de lo narrado por Magalena Cruz, de las fotografías verbales de Códac con sus prolíficas descripciones de los cuerpos femeninos.

En todos ellos, la "escritura oral" de *TTT* ultraja y omite la puntuación escrita tradicional, repite una y otra vez los mismos sucesos de la misma historia, violenta la ortografía o más bien intencionalmente la desconoce como lo haría, no de manera intencional quizás, el habla "natural" de sus personajes (lo hace incluso a la hora de referir el nombre del presidente cubano antes de 1959: Fulgensio). Entrelaza lo dicho y lo relatado con las canciones populares al igual que lo hacen al hablar los cubanos. Reproduce las notas periodísticas de revistas sociales para describir al senador y hombre de negocios Viriato Solaún y Zuleta, y más. Veamos por ejemplo cuando el narrador-personaje da cuenta incluso de los registros formales de la lengua con que se simulan las relaciones de sumisión-autoridad para pedir un aumento de sueldo a un jefe de empresa:

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> Hablé con la construcción gramatical exacta para producir en el castellano la idea de respeto y jerarquía y necesaria distancia. Todo lo que predispone a la caridad, pública y privada. Pero no hubo respuesta. No inmediata. Ése es el secreto de los grandes hombres. De los pequeños grandes hombres también. Conocen el precio y el valor de todo, aun de las palabras. Y del silencio, como los músicos. Y de los gestos. Como los actores o los budistas. (Cabrera Infante, 55)

De manera que los narradores-personaje de *TTT* ejecutan en su "habla-escritura oral" todo lo anterior y más porque, a través del humor, de la parodia y de magistrales juegos o recomposiciones de palabras muestran una relación amplia y creativa con la cultura de Cuba y del mundo. Ahora analicemos de qué forma Guillermo Cabrera Infante renueva no solo el habla y la escritura, sino también la estructura narrativa de su historia.

El habla como estructura narrativa

Podríamos afirmar que la estructura narrativa de *TTT* tiene algunas de sus bases en la del teatro clásico: 1) soliloquio para la presentación de los personajes, 2) desarrollo de la acción que de manera notable comienza con un primer capítulo, *Los debutantes*, en el que abundan los personajes femeninos como en las protagonistas del texto clásico de *Las Suplicantes* de Esquilo y 3) epílogo, con una forma combinatoria entre el monólogo y el flujo de conciencia que da voz a una especie de tragedia inexpresable donde podrían estar confluyendo las voces múltiples, libres y fragmentarias de los personajes de esta obra, genuinas voces del recuerdo.

Sin embargo, por otro lado, se trata de una novela que parece desestructurarse, desestructurando con ello la lógica de la narrativa escrita tradicional para convertirse en lo que el propio Cabrera Infante caracterizara como una "trama oral" (Rodríguez Monegal, 1969, 55). Mucho se ha analizado la presencia y la utilización central de la oralidad en *TTT*. Una de las aproximaciones más seductoras y creativas al tema es la de Claudia Hammerschmidt quien analiza el trabajo con la oralidad en *TTT* como una especie de mentira verosímil o ficcional de la novela, "mentira" que comienza a hilarse desde la nota de "Advertencia" que abre sus páginas.

En un momento de su análisis la especialista alemana en la obra de Cabrera Infante insiste en "la evidente escrituralidad de *Tres tristes tigres*", es decir, en las marcas literarias, de trabajo desde la escritura en sus parlamentos supuestamente, ficcionalmente orales (Hammerschmidt, 2015, 143). Análisis como éste nos permiten en esta ocasión pensar no sólo en el lenguaje, sino también en la "estructura narrativa oral" de esta obra y cuánto la misma revoluciona y enriquece los modos de contar literarios.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

TTT consta de siete momentos, partes o capítulos titulados. El título de cada uno, es decir, la propia palabra, es uno de los elementos fundamentales para que el lector se oriente en la trama y en las funciones a veces inasibles de sus distintas partes.

"Los debutantes", para los personajes que inician el recuento plurivocal de la narración. "La casa de los espejos", para introducir a Silvestre y a Arsenio Cué en el enredo de un disparo real y ficticio que se repite y retoma (como la propia leyenda de la casa de los espejos) hacia el final del libro. "Los visitantes", con la visión de La Habana intrascendente y desestereotipada de Mr. Campbell –especie de alterego de Hemingway y del famoso personaje de las sopas de Andy Warhol–; una visión que se contrapone a la imagen idílica del país y de la ciudad que recrea el presentador de Tropicana en el "Prólogo" de la novela. "Seseribó", el tambor ñáñigo que simboliza en la mitología afrocubana la voz silenciada del que recibe el castigo de no poder hablar, titula una parte en que, como paradoja, se desarrolla la figura del bongosero Ribot o bien Eribó y se exploran las posibilidades de entrecruzamiento entre la palabra y las sonoridades en un ejercicio de representación verbal de la experiencia de sentir y hacer la música.

"Rompecabeza" es un momento central de la novela para la ejecución de los experimentaciones con el habla de Bustrófedon, personaje que padece una enfermedad o mal que consiste en los constantes juegos verbales, las recomposiciones de palabras, la poesía visual, la representación en imágenes o ilustraciones de las acciones narradas, los caligramas, el cruzamiento entre letra, matemática, cabalística, numerología y más de todo lo que se ejecuta a nivel de lenguaje en este capítulo y a lo largo de *TTT*.

"La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos años antes –o después" trae el recuento de este hecho a través de la reescritura paródica de los estilos de los grandes autores cubanos de los siglos XIX y XX: "Los hachacitos de rosa", de José Martí, "Nuncupatoria de un cruzado", de José Lezama Lima, "El indísime bebe la moskuba que lo consagra bolchevikua", de Lydia Cabrera… (Ya el "antes" y el "o después" de ese título indican una imprecisión para marcar el tiempo, un desinterés por la datación cronológica y por las estrategias de la narración habituales de la historia oficial que podemos verificar como una constante de estilo a lo largo de *TTT*).

Con "Algunas revelaciones", tras la muerte de Bustrófedon por el mal de la palabra, se produce un momento importante de revelación o descubrimiento de la voz autoral en la forma de un manifiesto o poética donde "el maestro diseñador de los obstáculos literarios" comienza enfrentándose a la consecución de varias páginas en blanco, para continuar con dos versiones como palíndromos del mismo texto escrito al derecho y al revés, y proseguir con las listas paródicas de los grandes "pro-y-contra-nombres" de la cultura cubana y universal ("Alicia Alonsova", "Vincent Yahooman", "Presócrates") (301-302), desacralizando con ello estos "cuerpos divinos" y llegando incluso a la propuesta

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

de una liberación no sólo en la forma, sino en el significado a partir de "una literatura en que las palabras significaran lo que le diera la gana al autor" (299).

Finalmente "Bachata", juego verbal entre la composición musical popular, el nombre de Bach y el término que en el habla cubana denota 'un relajo o fiesta', viene a cerrar este largo viaje del tiempo perdido, o quién sabe, bien aprovechado, de Cué y Silvestre por la vida nocturna de los bares, cabarets, casas, barrios populares, calles de La Habana con un diálogo de contrapunto entre los dos personajes que ha sido también leído como el contrapunto entre las ideas literarias del propio autor (Machover, 56). Se trata precisamente de ideas sobre la posición central de la memoria en su literatura, acerca de lo que llama "literatura aleatoria", "Obra Maestra Posible", "Obra Maestra Total", "libro-pistola" y más, que es necesario disfrutar y confrontar con la lectura de *TTT*.

Por si fuera poco, a todo lo anterior se intercalan once escenas donde una mujer recuenta sus sueños a un psiquiatra, una mujer que se desdobla en distintas voces femeninas posibles: la de Vivian Smith-Corona, la de Magalena Cruz, la de Aurelita o bien la de la amiga de Aurelita, así, sin nombre definido. El desdibujamiento de la identidad del narrador-personaje y las imprecisiones narrativas de voz, nombre y tiempo son otros de los aspectos donde la memoria y el habla encarnan su carácter fragmentario e inexacto en esta obra de Cabrera Infante. La historia de ascensión a la fama y muerte en México de la cantante Estrella agrega a las once escenas anteriores, otros ocho apartados titulados "Ella cantaba boleros".

Todo esto arma el complejo "póker narrativo" (Cabrera Infante, 479) de una obra donde la lengua española es desarticulada en una batalla de fuerzas entre distintas formas, voces, estructuras narrativas y significados. La literatura es también una pujanza entre tales fuerzas y entre las propias voces y estilos autorales. El escritor ejecuta, a la vez, esta batalla por enunciarse en el juego de poderes de un gobierno, un país, una circunstancia histórica. Esta circunstancia adquiere una dimensión particular en el caso de Cabrera Infante y de los escritores cubanos del exilio desde los años sesenta hasta los noventa, como mencionamos al principio de este estudio.

En este pujante póker narrativo de los recuerdos y la memoria quien gana es, sin dudas, la literatura. Como memoria del habla de un país, *TTT* parece vencer hasta nuestros días un reto de gran maestría literaria. En primer lugar, revoluciona los límites del español escrito a través de la experimentación con el habla de un país. Se trata de una entre otras excepciones literarias en que la palabra oral parece imponerse ante las formas tradicionales del lenguaje escrito. En segundo lugar, *TTT* revoluciona no sólo el sistema de la literatura cubana, sino de la literatura escrita en español. Y finalmente, con esta novela Cabrera Infante asume el reto de crear, desde la memoria del habla de una isla,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

todo un idioma de nuevas posibilidades para la literatura. Al explicar la razón científico-médica de las destrezas lingüísticas ejecutadas por Bustrófedon, el narrador aclara que se trata de "un nudo en la columna vertebral, algo, que le presionaba el cerebro y le hacía decir maravillas y jugar con las palabras y finalmente vivir nombrando todas las cosas por otro nombre como si estuviera, de veras, inventando un idioma nuevo" (247).

Una memoria del cuerpo (o un cuerpo para la memoria)

El cuerpo, sobre todo el cuerpo femenino, es un motivo que atraviesa buena parte de la obra de Guillermo Cabrera Infante. Otros aspectos de su escritura se transforman o evolucionan en direcciones variadas, pero el cuerpo, en *TTT* y otros de sus textos, vino con este autor para quedarse.

En 2017, la edición de *TTT* por Seix Barral incluye parte de los expedientes de censura que acompañaron los intentos de publicación y las versiones en que se desdoblaron *Vista del amanecer en el trópico* (primer título y primera versión de esta novela en 1964) y *TTT* (1967) a lo largo de los años. Estamos ante un libro que no sólo crea a partir de una experiencia del lenguaje y de la narración fragmentarias como la memoria, sino que tuvo una existencia editorial sometida a muchas incomprensiones y fragmentos.

Se trata de 22 cortes al texto original que en estos expedientes se explican como el resultado, una vez más, de la obscenidad de la novela. Para el censor, una obscenidad en buena parte debida sus "groserías", "frases soeces", su "pornografía" en la representación del cuerpo (532).

Una vez auscultado el cuerpo de la palabra, el fotógrafo Códac es de las primeras voces en retratar el cuerpo de la mujer como lo seguirán haciendo Silvestre y Arsenio Cué. Son diversas las formas de ese cuerpo femenino y no sólo consisten en las distintas corporeidades de la belleza, sino de la seducción, del deseo y de la atracción explícita, sexual, carnal.

Descubrir el personaje y el cuerpo de la cantante Estrella es uno de los momentos de expresión cumbre de ese deseo. A Estrella se le retrata con una descripción plurivocal como las propias narraciones de *TTT*, donde se contrapone el deseo del narrador-personaje Códac y las repulsiones de otras miradas y voces hacia esa "mulata enorme, gorda gorda, de brazos como muslos que parecían dos troncos sosteniendo el tanque del agua que era su cuerpo", de aquel "efecto total" de una "belleza tan distinta, tan horrible", de "aquel elefante que bailaba ballet, aquel hipopótamo en punta, aquel edificio movido por la música", de "la caguama que canta, la única tortuga que canta boleros", "de la prima de Moby Dick, La Ballena Negra", de la "salvaje belleza de la vida" (71-72).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El carácter vívido de esta memoria del deseo, de esta apropiación del cuerpo en la palabra y la imagen, podría orientarnos hacia el sentido de la recurrencia de lo corporal en *TTT* y buena parte de la literatura de Cabrera Infante. Por ser el cuerpo algo concreto, vivo y material, no un estado ni una nostalgia, sino una existencia y una experiencia. El cuerpo femenino como portador de una memoria siempre presente, es decir, como responsable de la corporeización viva del recuerdo, de la memoria de un individuo, de un país, de un continente, de una cultura. Por ejemplo, desde la perspectiva de Códac:

> la rumbera sin nada debajo, Oliva, se llamaba, se llama todavía por Brasil, ya sin pareja, suelta, libre, ahora, con la cara de niña terriblemente pervertida increíblemente inocente también, inventando el movimiento, el baile, la rumba ahora frente a mis ojos: todo el movimiento, toda África, todas las hembras, todo el baile, toda la vida, frente a mis ojos y yo sin una maldita cámara… (74-75)

Otra estrella del mundo de las revistas sociales, de la música y de la vida nocturna de la isla, Cuba Venegas, permite la confesión de este deseo de apropiación del cuerpo de una mujer como la apropiación del cuerpo de un país: la isla del autor. Una isla que, el narrador confiesa, está en todas sus descripciones y palabras porque es una manera de ver, una expresión de ese "ser" y "estar" de los cubanos en un país que quizás exista más en la memoria porque sólo en ella se le puede ver y poseer en algo más próximo a la totalidad:

> Dije que este cuento no tenía que ver con Cuba y ahora tengo que desmentirme porque no hay nada en mi vida que no tenga que ver con Cuba, Venegas. Esta noche de que estoy hablando yo había ido al Sierra con el pretexto de oír a Beny Moré que es un pretexto muy bueno, porque el Beny es muy bueno, pero en realidad yo había ido a ver a Cuba y Cuba («la prieta más fermosa que ojos humanos vieron», dijo Floren Cassalis) es para los ojos lo que es Beny para el oído: cuando se va a verla hay que verla. (115)

Como abordamos antes, *TTT* revoluciona el lenguaje, la narrativa y el pensar literarios. Es una de esas escrituras excepcionales que comportan a la vez un idioma, una estructura narrativa y un manifiesto literario propios. Podríamos decir que lo mismo sucede con la representación del cuerpo.

Confrontarse a autores claves como Marcel Proust en este ejercicio de transgredir el cuerpo, el espacio y el tiempo a través del acto de recordar, pareciera ser por tanto inevitable. Tras describir la espalda de una mujer, descubierta por el escote de un vestido negro de satén, el narrador-personaje de *TTT* reflexiona:

> *Aquella espalda (esta espalda porque la veo ahí o, en el decir de la gente, la tengo ahí como si la estuviera viendo), esa/esta espalda, aquellesta espalda de la mujer, de la muchacha que fue el amor fugaz, inútil –¿no volverá?– no creo que vuelva. No hace falta. Volverán otras, pero aquel momento (la espalda descubierta por el escote negro, el vestido de satén de noche,* […] *no volverá* y eso es exactamente lo que hacen preciosos momento y recuerdo. Esta imagen

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

> me asalta ahora con violencia, casi sin provocación y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni madelenitas en el té ni fragancias del pasado ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y nocturna y nos fractura la ventana del presente con un recuerdo ladrón. (343-344)

El cuerpo femenino, su descripción para algunos obscena, impúdica, es de esta forma otro ejemplo de la concreción y la actualización presente, viva, *ad aeternum* de la memoria. Porque recordar el cuerpo nos transporta por lo general al hoy. Porque, en su impudor, el cuerpo es una memoria no controlable, irreprimible, así como un deseo común entre tantos individuos, espacios y tiempos, es la "ley de gravedad misma", en los términos de Cabrera Infante, del espacio y el tiempo (344).

Una memoria del lugar (o un lugar para la memoria)

Si *TTT* le ha dado a la memoria de Cuba un idioma y un cuerpo, su ciclo no podría cerrarse sino con la memoria de un lugar. Ese lugar es La Habana, una presencia omnisciente en la obra del autor. En las palabras de Jacobo Machover:

> La Habana es el tema principal de *Tres tristes tigres*, el punto de unión entre todos los relatos incluidos en la novela. Está presente en cada momento, en su vida nocturna, en su lenguaje particular, en su música y en sus olores. Es la razón de ser de sus personajes, una necesidad vital para todos ellos. (Machover, 48)

Desde una lectura contemporánea, *TTT* permite recorrer buena parte de los bares, cabarets, cines emblemáticos y lugares de La Habana que en varios casos no continuaron existiendo después de 1959. A partir del mismo multiperspectivismo que caracteriza la narración y la descripción de los cuerpos femeninos, los narradores-personaje de la novela proceden a la visualización de esta Habana que no sólo el autor reconstruyó a partir de la memoria en los años sesenta, sino que una determinada generación de cubanos ha continuado reconstruyendo, como ejercicio cotidiano, después del proceso histórico de cambio que a partir de 1959 constituyó lo que es la hoy mítica noche y vida cultural habanera: los cines Alkazar, El Majestic, el Verdún, el cabaret Montmartre, el Sierra, la acera del Louvre, gran parte de los establecimientos que se concentraban en la céntrica calle de la Rampa del barrio del Vedado, entre otros.

El propio Jacobo Machover sintetiza muy bien esta representación de La Habana desde la percepción externa de los personajes, en una combinación entre la foto fija y el movimiento –sobre todo en el caso del espacio descrito a partir de la perspectiva de Arsenio Cué y Silvestre desde el automóvil con que recorren las calles habaneras–. Una Habana contemplada en el mar, en el recorrido directo y preciso o no de esas calles, en la contraposición de la visión idílica del cabaret con el punto de vista desmitificador de Mr

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Campbell, yendo "de la totalidad al detalle" (Machover, 51-52), recuperando tantos los olores como los sonidos de la ciudad, las canciones populares, la percepción sensorial y subjetiva que, a través de la memoria, el autor revive en la experiencia "ficcional" de sus personajes:

> El ritmo del relato puntúa la aparición y desaparición fulgurantes de lugares y calles. […] La memoria sólo conserva sensaciones imprecisas. Insiste en los sonidos y en los reflejos, en la música y en las palabras, en los sentimientos ocultos, sin tener que recurrir [siempre] a la foto fija, la que queda eternamente grabada en la conciencia, en el recuerdo y, a pesar de todas las denegaciones de Guillermo Cabrera Infante, en la nostalgia. (Machover, 48)

La relectura de esta memoria de un lugar que es también *TTT* le otorga actualmente, a la luz de la pérdida o la transformación progresiva de esos diversos espacios de la ciudad, su carácter testimonial:

> La vida contada por G. Cabrera Infante ha cobrado desde entonces un carácter testimonial, al mostrar la efervescencia musical nocturna y esos antros cuyos nombres evocan épocas pasadas, lo que no era, para nada, el objetivo inicial de esas ficciones. Pero ficción y testimonio acaban confundiéndose en la obra de Cabrera Infante, que se ha vuelto cada vez más crítica y comprometida. (Machover, 56)

Reescribir un país: la memoria como topografía

En *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), Paul Ricœur contrasta y reflexiona en torno a lo que denomina la "mémoire corporelle" y la "mémoire des lieux". Como parte de esa contraposición, el pensador francés que consagró buena parte de su vida y obra al tema de la memoria, plantea: "Les lieux «demeurent» comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents, alors que les souvenirs transmis par la seule voix orale volent comme le font les paroles" (Ricœur, 56).

Con *TTT* parece que se concilia o refuerza esta contradicción cuando las voces orales se quedan en la escritura: "habitan", "viven", "moran", "demeurent", mientras son los lugares los que progresivamente desaparecen o vuelan, "volent", "s'envolent".

Este es, entonces, el sentido de una memoria como topografía, como la manera de recuperar, de apropiarse, de no dejarse quitar o perder una memoria: un sitio en el mundo o una identidad en la forma de palabras, de cuerpos y de un lugar. ¿Sería entonces *TTT* nada menos y nada más que esta obra maestra que logra realizar buena parte del potencial de un habla en la forma de una grafía?, ¿que consigue otorgar una grafía literaria para un *topos*, un lugar: el de la memoria? Y al final, ¿cómo y por qué, como se titula este análisis de la obra de Cabrera Infante, se ejecutaría la reescritura de esa topografía literaria como reescritura de un país desde *TTT* y hasta nuestros días?

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En su nota a *TTT*, titulada "Lo que este libro debe al censor", la cual fue publicada como prólogo a la primera versión íntegra de la novela por la editorial Ayacucho en Venezuela en 1990 y más tarde reeditada por Seix-Barral en 1994, Cabrera Infante se dirige al "lector librepensador" para aclarar, entre otras ideas, algunos aspectos de este libro considerado "en su día obsceno, moralmente objetable y políticamente condenable" (511). Precisa Cabrera Infante sobre el carácter "apolítico" de este texto:

> De hecho no hay libro más apolítico –que es lo que lo ha hecho tan político–. Es un libro censurado en una parte del globo y prohibido en otras simplemente porque su autor, y no el libro, está en el *Index Prohibitorum Authorum*. Mi libro, como prometía y nunca cumplió Isadora Duncan, es mi vida. Pero mi vida no es mi libro y no deben tomarse las diversas voces cubanas que lo integran como la mía propia. Pero mis censores pensaban, piensan todavía, otra cosa. (512)

A la obsesión de su censor por eliminar o poner el término "senos" en lugar de la palabra "tetas", a su obsesión por convertir la censura en "cesura, cirugía nada estética. Es tetica" (516), Cabrera Infante responde con una especie de "agradecimiento" paródico a lo que el autor supo convertir, como plantea Hammerschmidt, en "beneficio productivo", en materia para la creatividad. Dice Cabrera Infante sobre la eliminación por parte del censor de veinte líneas del monólogo de la loca que cierra *TTT*:

> Cuando mi editor americano me preguntó si no quería restituir también *todas* las líneas que iban, como quien dice, después del final, le dije que no, que ésa era la mejor labor de edición que había visto nunca: mi censor convertido finalmente en creador. ¡Ah mi querido censor! Cuánto me habría gustado conocerlo, usted que es mi hermano, mi semejante, mi hipócrita lector. Después de todo, los dos hemos escrito el mismo libro. (516)

Guillermo Cabrera Infante con *TTT* transforma en "beneficio productivo", en revolución literaria, la necesidad de recuperar una memoria desde el exilio y a partir de diversas circunstancias de censura, así como la voluntad de luchar contra el olvido, de ser lo que somos viniendo desde el pasado hacia el presente y el futuro a través de la urgencia eminente, sentida ya por varios artistas que reciben el legado de *TTT*, de reescribir, y no solo, la memoria y la historia de un país.

Bibliografía citada

Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. Seix Barral, Barcelona, 2017.

Hammerschmidt, Claudia, editora. *La escritura meta-final de Guillermo Cabrera Infante: homenaje a su obra "casi completa". Estudios culturales de Latinoamérica y el Caribe 1*. Potsdam, Deutschland: INOLAS Publishers Ltd, Londres, 2017.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

---. "«Mi genio es un enano llamado Walter Ego»: estrategias de autoría en Guillermo Cabrera Infante." Nº 60, Iberoamericana [u.a.], Madrid, 2015.

Machover, Jacobo. *La memoria frente al poder: escritores cubanos del exilio, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*. Oberta. Literatura, Universitat de València, Valencia, 2001.

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, Paris, 2000.

Rodríguez Monegal, Emil. "Estructura y significaciones de Tres tristes tigres." *Sur,* Nº 320 (1969). www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/sur/sur_320.htm.

---. "Guillermo Cabrera Infante." (Entrevista). *El arte de narrar: diálogos*. Monte Ávila, Caracas, 1977.



ENTROPÍAS LIMINARES

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La gallera

W. Darío Amaral
(Uruguay)[1]

"Tristes gallos quejándose con su sola nota".
Líber Falco.

Desde la alborada ya se percibía la cálida brisa de primavera arrullando las hojas de las acacias negras, bajo cuya sombra, Meco y yo, nos resguardábamos ahora que era mediodía de los rayos despedidos por el astro gualdo. Sentados junto a la alcantarilla aguardábamos a que resurgieran, desde el agua estancada, algunas de las ranas que habíamos visto asomar entre los camalotes, unos silbidos antes, desde el puente de madera cuando marchábamos hacia la feria del pueblo, con mi hermano menor, a por los dichosos duraznos para la compota dominical de mamá.

–¡Mamá va a fastidiarse, Antonio, y el abuelo nos va a surtir con la vara de mimbre si se entera que volvimos a distraernos con las dichosas ranas! ¡Y así estaremos en ascuas… livianos de panza como otras veces… ni pizca de la jugosa compota!

–¡No seas cagón, Meco! Eso no va a suceder. Ni ella ni el abuelo tienen porqué enterarse de nada si las ranas que apresamos, en el menor tiempo posible, las atolondramos de un buen mamporro y las camuflamos luego en mi mochila entre los duraznos hasta soltárselas a las gallinas.

–¿Crees que resulte lo de hacernos por un rato con el bataraz del abuelo, Antonio? ¿Y si, por pura gracia, no lo desmenuzan en la gallera y zafa del tártaro de las aves, a cuál maña recurriremos, después de salir con él de allí, para disimularle los picotazos y estoques de espuelas que de seguro le van a asestar los otros "pollos de riña" en la cresta

1. W. Darío Amaral nació en 1974 en Rocha, Uruguay. Realizó estudios literarios en el Instituto de Profesores de Artigas de Montevideo; estudios en Educación Común y Especial en el Instituto de Formación Docente de Rocha; participó en seminarios y talleres de escritura; y se ha involucrado con la prensa escrita, televisiva y radial. Participación en el proyecto de difusión cultural "Uruguay te leo" con auspicio del MEC. Sus cuentos y artículos han sido seleccionados en varias antologías y medios gráficos (revistas) de Uruguay, España, México, Perú y Argentina. Publicó los libros: *Los trabajadores cuentan* (Montevideo, 2014), *Cuentos de Felisberto Hernández* (2014), *El estampido de la entraña oriental* (Montevideo, 2018), *Confesiones de un oriental cuerdo en desacuerdo* (Montevideo, 2019). También obtuvo numerosos premios. Actualmente ejerce la docencia en una escuela de educación especial.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

y las barbillas? Cosa natural sería que mamá, al son de sus boleros machacando todo el día en la radio y entre el vapor de las cacerolas que la recrean al igual que a una niña feliz su cocina de juguete, no se percate de nuestra trampilla. Pero de ese vejete zorro, con sus bríos de montonero revolucionario, no podemos fiarnos hermano porque nos madruga seguro. Si por alguna coincidencia le diera por enfilar rumbo al gallinero para contar los avechuchos y escudriñarlos como cada tanto lo hace, ¿¡cuál santo o diablo va a convencerlo de que no tuvimos algo que ver con el gallo faltante!?

–¿Por qué habría de reservarnos una suerte tan fulera diosito? Después de todo, no hemos sido tan perros con él ni con el viejo antes y supongo que, si nos cuadra el bataraz, tampoco habremos de serlo ahora. Hoy por mí y mañana por ti. Aparte, déjame anunciártelo Meco, nuestro abuelito es más conservador de lo que piensas; él confía ciegamente en el decoro de nuestro juramento. ¿Recuerdas que dimos nuestra palabra de no sortear el destino de ninguno de sus preciados gallos en la gallera sobre la memoria de la abuela Carmelina? Pues ahora, tampoco vamos a faltar a esa promesa hermanito; más por ella, que por él.

–¿Y cómo arreglaremos el meollo entonces, Antonio? Recuerda que pelea que se pacta en la gallera, se cumple, so pena de no pisarla más- advirtió el menor, con más temor que recelo, al tiempo que restregaba la roña de sus orejas con las uñas carcomidas.

–Pues, esas ranas volverán a servirnos como le sirvieron, en sus años, a Moisés… –sopesó el mayor tras un leve silencio–. En tanto las gallinas se empachan y distraen engullendo cada una la suya, nosotros abordamos al gallito bataraz del tata y lo desaparecemos dentro de mi mochila antes del primer cloqueo. Luego, nos evadimos como comadrejas por entre las chircas del fondo y lo presentamos en la arena de la gallera cuando hayamos apostado mi ahorro completo. Abierta ya la riña, sólo será cosa de encomendarnos a San Judas Tadeo para duplicar los pesos y reintegrar entero a su nido al gladiador emplumado.

–La gallera depara, para una mitad, más chascos que fortuna Antonio, lo sabes de sobra. ¿Y si el bataraz acaba tuerto y despechugado como el malayo?[2]

–Aunque me van a doler más los pesos perdidos, y los que no gane para dispensarle una radio como la gente a mamá en su cumpleaños; pues, lo enterramos nomás en los matorrales de la cañada junto al malayo y a comer compota dulce bajo la parra como si nada, Meco. Te lo planteo sin rodeos hermanito- prosiguió el mayor con aristotélica gravedad, cuando el otro pensaba que ya no tenía más que decirle– porque a lo mejor tus cortos años te impidan develar al genuino Celestino que tu llamas con llaneza "abuelo", pero que yo, junto con algunos vecinos del pueblo, apodamos con justificación, "el Celestino felón"…

2. Malayo: raza de gallo de riña.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

–¿¡Pero qué boñigas estás escupiendo, Antonio!? Si mamá te escuchara hablar de su padre con esa ponzoña de bellaco que de golpe te cubre la lengua, te zamparía con ganas la olla de agua hirviendo sobre el lomo. Y, para serte sincero, con "mis cortos años" y todo, si vuelves a defenestrar gratuitamente al tata Celestino como si yo no estuviera presente, tendrás que caminar solito hasta el pueblo porque desando ahora mismo el camino hasta casa.

–Comprendo tu disgusto, Meco, porque en su momento yo también lo sentí como una aguja candente en el pecho. Sé que no debería habértelo referido tan brusco pero, justamente, mamá dejó de entenderse con las cosas del mundo real desde la nefasta madrugada en que los militares se apostaron sin anunciarse en el horcón de nuestro rancho de adobe, hasta adueñarse de papá y apartarlo a rastras para siempre de los ojos de todos…Por lo que expresan, además de nosotros, un zapato embarrado, un reloj de bolsillo y una pancarta sediciosa, fue lo que dejó por legado el pobre disidente…

Yo conseguí saberlo muchos años después por la abuela Carmelina, porque reparando en su sexto sentido, disimuladamente intercedió a nuestro favor para que aquella noche parásemos en su casa, a legua y media de allí.

Además, para terminar de cuadrar esta tropelía, tenías que haber visto a la abuela postrada ante la fila de santos que tiene en su dormitorio confesando, entre reniegos y juramentos, cómo Celestino se había adelantado a agitar más de cien veces su lengua de víbora cerca de aquellos funcionarios con tímpanos indiscretos, en el hormiguero en que se había convertido la misma municipalidad del pueblo donde, al parecer, el viejo detentaba tiránicamente un cargo de alcahuete". ¡Era como la nueva Inquisición, mijito!", me aseguró la abuela y, aunque en aquel entonces no desentrañé su mensaje, recuerdo cómo con apenas indagar en sus ojos resquebrajados por las lágrimas, llegué a presentir al menos que debía aludir a una especie de purgatorio en el que solían caer por igual tanto justos como pecadores.

–Ya con eso es suficiente Antonio…– atinó a interrumpirlo cabizbajo, Meco. Y aunque me dejas con un vacío en donde antes tenía puesto el corazón, te conozco como nadie y sé que no tienes por qué calumniar acerca de algo tan fulero. Ahora caigo por qué parecían desviar la conversación, cuando me presentaba en el almacén de don Lafratta, notándose con alevosía la improvisación nerviosa de aquellos malnacidos que no parloteaban más que de boberías sin sentido, pero sin despegarme en ningún momento sus ojos de halcones…También lo acredito, hermano, por aquel mediodía que me zampé en la cocina de casa por un mendrugo de pan y topé al viejo arrinconando a mamá, como una cascabel a un gorrioncillo empapado. "¡No pasa nada mi amor, estoy bien! Solo estamos conversando con tu tata", pareció escurrírsele del piquito a la temblorosa avecilla que moqueaba con su delantal floreado sobre el sonete de la radio. "En realidad

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

hablábamos con tu abuelo sobre otras épocas y entonces me dio por acordarme de tu pobrecito padre… ¿andas por un mendrugo de pan?" Entonces el vejete se hacía el zonzo y, mientras mamá me alcanzaba el mendrugo, comenzaba a apartarse reptando, con la certeza de haber descargado ya su ponzoña y personarse más tarde para acabar de engullirse su presa.

Nunca he puedo saber de dónde le nace la mucha maldad que a ese anciano le cunde el alma, Antonio. Te juro que no consigo saberlo.

–Ni yo tampoco, Meco. Aunque probablemente se remonte hasta esas "otras épocas" a las que se refería mamá, cuando aún estaba cuerda y que ahora, años después que papá y la abuela se han marchado, tampoco llegaremos a conocer de manera cristalina…

Aquel mediodía de mayo nos recostamos a la sombra del cobertizo del gallinero a comer los duraznos que no llegaron a ser compota. Y mientras pensábamos en todas aquellas gentes que, como nuestros padres y abuelos, les había tocado nacer pobres, en un país pobre, donde únicamente cabía esperar a gastarse la existencia hasta que a uno le llegara su hora sin encontrarse mayores problemas; nos dio de repente, unas antojadizas ganas de llorar como un par de críos. Meco y yo nos deshicimos en llanto porque sabíamos bien que a veces eran los problemas quienes, espoleados por la necesidad, encontraban a las personas. Venían del cielo, gratuitamente como lluvia, sin que uno los llamase. Así nos encontraron a ambos, bañados en lágrimas y sudor frío tras haber azuzado el azadón y dejar listo un hueco falso bajo el linde de la malla del gallinero, por si acaso, al no hallar el abuelo su bataraz, la escena terminara convenciéndolo de que al desgraciado pollo se lo había engullido alguna hambrienta comadreja.

Hacia el atardecer lloramos incluso una vez más, al presentarnos en la cocina con el bataraz moribundo, horadado a picotazos. Allí descubrimos la lumbre encendida y las ollas con el sancocho desperdigados por el suelo. Ni sombra, ni polvo de mamá. En la radio sonaba "Esta tarde vi llover" de Manzanero, aún por encima de nuestro hedor a gallera.

NOTAS TRANSVERSALES

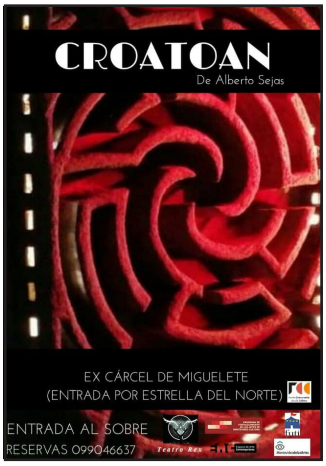


Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Croatoan de *Compañía Teatro Rex.* Formulaciones poéticas: el derrumbe y la insistencia

Camila Carbajal
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Croatoan.
Dirección y dramaturgia: Alberto Sejas.
Compañía Teatro Rex.
Espacio de Arte Contemporáneo, 2020.



La Compañía Teatro Rex, con la dirección y dramaturgia de Alberto Sejas, se ha especializado en el abordaje de propuestas en espacios no convencionales que resignifican el espacio público (en el caso del espectáculo elegido, en el Espacio de Arte Contemporáneo, ex Cárcel Miguelete); voy a trabajar sobre *Croatoan* estrenada en el año 2019, la cual ha tenido dos versiones (una antes y otra durante la pandemia, en su reestreno en diciembre del 2020)

Es una de las últimas creaciones de la compañía, la cual conforma un díptico *Antes y después*: integrada por *Croatoan* y por *El jardín del tiempo* (2019), las que, según el autor, son "gemelas deformes" (2019) nacidas de un mismo punto de partida. La salida a la luz del díptico llega en un momento de madurez del director (es la sexta obra dentro de un proceso ininterrumpido que comenzó en el año 2002), donde se destaca la consolidación poética de su propuesta creativa.

Con un discurso profundamente filosófico, cuya temática ronda en torno al "derrumbamiento", *Croatoan*, en su segunda versión, adquiere una "nueva condición comunicativa" que afecta la dramaturgia (que cobra un nuevo sentido interpretativo) y la espacialidad (en la que se incorpora una mampara entre el público y los actores como parte del juego de cajas chinas). Me propongo realizar un análisis que pondrá el acento en la relación de dos aspectos fundamentales para delimitar la micropóetica, según Dubatti, de la obra: en las decisiones conviviales que se irán tomando (vinculadas especialmente a la

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

construcción del espacio) y en el concepto de "insistencia" como tema, como recurso y como metodología de la creación escénica.

Según lo dicho, hay dos conceptos vinculados a este espectáculo que se redimensionan en la realidad pandémica: el "derrumbamiento" y la "insistencia". Para descubrir el "nuevo sentido" que se adquiere en la segunda versión es necesario encontrarnos con el primero. En estas palabras pretendo realizar un viaje a la escena.

Llego al Espacio de Arte Contemporáneo, el portón está abierto, veo una especie de boletería que parece de Parque de diversiones, un marco de madera, unas lucecitas, una gran sonrisa que recibe mi sonrisa espejada; por suerte mi nombre está en la lista, es un espectáculo para pocos espectadores. Me dispongo a la espera y a la charla. Aguzo el ojo, atrás empiezan a aparecer rejas, muros envejecidos, es una cárcel, lúgubre, tenebrosa. El pasado es mi interlocutor. Anuncian que la obra va a dar comienzo. Se abre un nuevo portón, "Pueden pasar". Entramos nuevamente a un espacio exterior. Nunca se termina de entrar, en realidad estamos saliendo/entrando. Ahora estamos en uno de los patios exteriores de la ex-cárcel, además de las ventanas con rejas, los árboles, las sombras y las tinieblas, surgen luces teatrales que alumbran el camino. Más allá se escuchan voces, "¡Adelante! ¡Bienvenidas, bienvenidos! Por aquí, por favor, ¡pasen!". Nos mezclamos con los actores, nos invitan con comida y bebida, empieza la fiesta. En la segunda versión, esto ya no será posible, cuando ingresamos al espacio, los personajes/actores se encuentran detrás de una mampara, fuera de allí una mesa con copas, tazas, una tetera, botellas de vino y pancitos. Se escucha una banda en vivo pero no se ve, el espacio es reducido: "Pueden servirse". La delimitación del espacio genera mayor exposición del espectador, debemos tomar nuestra primera decisión. Casi sin quererlo, este pequeño cambio amplifica nuestra experiencia. El que haya venido por primera vez no lo sabrá, pero… El espacio ha cambiado, allí ellos, personajes de la historia que se despliega, aquí nosotros, espectadores, expuestos, increpados, debemos actuar. Es inquietante, nos sentimos observados, por los personajes, por los otros, ningún gesto pasará inadvertido.

El derrumbe

El eje central del argumento es un derrumbe. Según el programa de la obra un grupo de nihilistas "reconstruyen los acontecimientos que los llevaron a diversas investigaciones y laboratorios teatrales sobre el derrumbe ideológico, el miedo al vacío y la necesidad de vivir situaciones limítrofes entre la vida y la muerte" (*Croatoan*, programa). Escena tras escena se va corriendo el velo de qué es aquello que se está derrumbando. En la primera versión el tema es casi filosófico, lejano, reflexivo, en la segunda remite a lo próximo, al cambio abrupto que está atravesando nuestra experiencia.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Mientras esa historia se nos cuenta, el espacio se despliega en múltiples sentidos, por un lado desde la propia edificación que nos contiene, en palabras del director:

> donde ahora armamos la sala, es una proa de edificios que están enfrentados a lo que era antiguamente el Panóptico… conceptualmente, para mí, es muy importante porque me interesa desarrollar un teatro de espejos deformantes, o sea quién está viendo a quién dentro del juego… en la sala que se armó en ese sitio construimos una mirada dual de la relación escénica… invitamos al espectador/a a vivir un acontecimiento donde está siendo observado… investigado… o sea alguien está en el panóptico y alguien en las celdas. Cada espectador/a decide quién está en cada relación, inclusive uno mismo está en ambos sitios al mismo tiempo. Para vivir tal grado de relaciones en estado crítico es fundamental tener una relación íntima, cercana. (Sejas, Entrevista, 2020)

En el juego de mirar siendo observados, los personajes/actores nos hablan de un experimento que se hace sobre los seres vivos, en los cuales estamos incluidos. Se multiplican los espacios. Ciudad, cárcel, patios, edificio, gradas, escenario, espacio dentro del espacio, laberintos grandes pequeños, infinitos. Se nos presenta un pequeño laberinto llamado "maqueta de los caracoles", los personajes dicen que hay laberintos de todas las especies "de escorpiones, moscas, abejas, avispas, arañas, y otras tantas de los otros reinos… [sin embargo no están todas] sino esto sería el arca de Noé…" (Episodio Invierno, Escena 3). Las referencias bíblicas traen la idea de salvación. ¿Seremos salvados? En la segunda versión, la idea de la "salvación" es un tema que repercute, impacta, reverbera.

Volvamos al espacio: un laberinto (·maqueta de los caracoles"), escena compartida (escenario/mampara/cortinas), profundidad (el fondo donde además de más muros, cielo, árboles y espacio exterior, hay un dispositivo que gira, donde un personaje camina eternamente abriendo una puerta que circularmente vuelve a aparecer), edificio, cárcel, calle.

> De todas formas el espacio permite mucha profundidad… se abren unas enormes puertas que nos permiten ver al fondo de la sala donde está el sistema Panóptico y donde tenemos una banda de guitarra y batería sonando en vivo… y al aire libre… por esto es que la sala es semicerrada o semi al aire libre… de lo expansivo a lo íntimo y viceversa… (Sejas, Entrevista, 2020)

El espacio es construido desde la invitación a la sorpresa y el juego. El espectador descubre las diferentes capas en el transcurrir de la obra, mientras simultáneamente es invitado a la participación activa a través de la pregunta, vinculado al concepto de insistencia que desarrollaré en el siguiente apartado:

> G: ¿Usted está donde quiere estar? ¿Y usted? (Episodio II, Invierno, Escena 2) E: ¿Ustedes vienen para quedarse? (Ep II, Invierno, Escena 3)
>
> S: ¿Alguna vez tuvo una situación que le marcara un antes y un después? (Episodio II, Invierno, Esc 3)
>
> S: ¿Qué lo mueve para levantarse todas las mañanas? ¿Y usted? ¿Y usted? (Episodio III, Otoño, Escena 1)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Las preguntas se van colando en el devenir de la obra y si bien dialogan con lo que está sucediendo, generan una interrupción que adquiere sentido gracias a la intensidad de la proximidad escénica.

La insistencia

Insiste el teatro en ser, en existir, en adaptarse, en preguntarse acerca de sus límites, su materialidad, sus posibilidades. Insiste Sejas en su búsqueda y en su sentido propio, creativo, particularísimo. Este concepto forma parte de la propuesta metodológica de la compañía, en palabras del director:

> Insistir es congénito… insistir en los procesos vivenciales y mucho más artísticos es un valor indispensable en el artista, sobrevivir a las diversas situaciones no deseadas e insistir en las diversas situaciones que nos aportan comodidad y por lo mismo nos detienen en versiones burocratizadas de nosotros mismos, ir hasta la frontera y transgredir nuestros propios límites… identificar los límites nos hacen ver quiénes somos, poder transgredirlos implica una insistencia constante. […] Insistir es lo único que nos permite una expresión relativamente sincera… y continuamente en estudio crítico. Se aplica a todas las obras que he estrenado… en la poética y en el texto. Para mí es la única manera de hacer algo relacionado al arte. (Sejas, Entrevista, 2020)

Esta visión del teatro trasciende el espectáculo, se transforma en un modo de "ser" en el teatro, en una búsqueda personal compartida. Según Noelia Herrera, actriz de la compañía,

> el término "insistir" es usado literalmente, a modo de persistir, continuar y no darse por vencido. […] Un algo que se establece como motor de la propia acción. Insistir es entonces siempre en relación a alguien o algo. En este caso ese motor/apoyo bien podría ser el propio proceso creativo, las situaciones personales e historias de vida de cada integrante del grupo o la propia grupalidad. (Entrevista, 2020).

En este sentido, el *Diccionario de la lengua española* (RAE) da estas tres acepciones a la palabra insistir: "Instar reiteradamente", "Persistir o mantenerse firme en algo", "Repetir o hacer hincapié en algo". En cuanto a su etimología, insistir proviene del latín "insistere", quiere decir "detenerse a; ponerse; apoyarse en o sobre" (Segura Munguía, 1985 366). Podríamos pensar que la insistencia toma un rumbo becketiano en el sentido de "fracasar mejor" (2001), practicar, probar, repetir, confundirse, apoyarse en algo. Ese algo puede ser una idea, una obsesión, un proceso, un otro, el propio grupo. Un algo que se establece como motor de la propia acción.

Por otro lado, la insistencia se vuelve un recurso dramático, de tal manera que el texto se repite en diferentes circunstancias, tomando nuevas acepciones, a la vez que permite que el transcurrir del tiempo haga su trabajo, cavando hondo en el entendi-

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

miento, como si la palabra promoviera el tiempo necesario para que cada espectador lo recibiera, aumentando las posibilidades de la recepción; habilitando la oportunidad de descubrir lo que siempre estuvo presente, lo que estaba siendo dicho.

> S: ¿Ya saben lo del derrumbe? Vamos a ir en regresión de las etapas anteriores, vamos a empezar por la última vez que vinieron a vivir la experiencia. (Episodio 0, antes del derrumbe) [...]
>
> N: [...] Recuerden que esto es un ensayo y que siempre vamos hacia atrás en el tiempo… (Episodio 0, antes del derrumbe) [...]
>
> F: Llegan en muy mal momento… … pero no se vayan… si nos dan un instante…
>
> Ch: Llegaron en mal momento, pero quédese ahí… [...]
>
> S: Hubo un gran accidente, no es un buen momento para llegar... Pero ahora no pueden irse…
>
> S: Todo esto es asincrónico… el tiempo es un espejismo, se mueve.
>
> L: Cuando llegamos acá era distinto. Ahora todo esto... todo esto es un caos… Estamos metidos acá dentro.
>
> S: Todo esto es asincrónico… el tiempo es un espejismo, se mueve. [...]
>
> S: Ahí estarán seguros, no se preocupen, los muros resisten.
>
> S: [...] Ustedes fueron invitados a un ensayo documental. A un experimento que no hemos terminado aún… en verdad no recordaba que vendrían… es un experimento sobre la condición humana.
>
> L: Ahora todo es un sinsentido enorme.
>
> E: [...] Es la escena del derrumbe, viene la escena del derrumbe… [...]
>
> E: Hay un aire enrarecido… onírico… confuso…
>
> L: Es todo tan confuso… Últimamente el tiempo se mueve de manera extraña… (Episodio I, Escena I) [...]
>
> I: Puede que se le caiga un poco la cáscara pero el cuerpo aguanta. (Episodio I, Escena 2) [...]
>
> S: ¿Ustedes vienen para quedarse? Porque la estructura del edificio… no está muy bien. (Episodio II, Escena 1)

¿Qué se derrumba? ¿Podríamos aplicar estas preguntas a nuestra concepción teatral? ¿Está en derrumbe? ¿Qué es estructura y qué es cáscara? A modo de ejemplo, estos fragmentos de texto muestran la repetición, la insistencia pero a la vez la diferencia donde se va construyendo una elipsis dramática que nos invita a la búsqueda del sentido. Es en esta línea que Herrera (2020) habla de la pertinencia de la conexión del concepto de insistencia con el pensamiento de Deleuze. Esto nos conduce a "un concepto de la diferencia sin negación, precisamente porque la diferencia, no estando subordinada [nos remite a] un concepto de la repetición, que, como las repeticiones físicas, mecánicas o puras (repetición de lo Mismo), encontrarían su razón en las estructuras más profundas de una repetición oculta en la que se disfraza y se desplaza un «diferencial»" (1968 16). De esta forma, el repetir basándose en la diferencia, en vez de en lo identitario, se convierte en un recurso en el que parece desatarse una "compulsión de la repetición" (Freud,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

1914 152) tanto en los actores como en la pieza misma. De esta manera la compulsión, la repetición y la insistencia se transforman en una ineludible vía para la reflexión.

Bibliografía citada

Beckett, Samuel. *Rumbo a peor*. Lumen, Montevideo. 2001

Carbajal, María Rosa. "Las fronteras entre la vida y la muerte." *La República Digital*, 3 Marzo 2020. www.republica.com.uy/las-fronteras-entre-la-vida-y-la-muerte-id754791/

Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición.* Traducido por María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Amorrortu, Buenos Aires, 2002.

Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Atuel, Buenos Aires, 2003

---. "Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas." *Texturas*, Nº 9, 2010, pp. 341-352.

Freud, Sigmund. "Recordar, repetir y reelaborar." *Obras Completas. Vol. 12*. Amorrortu, Buenos Aires, 1980, pp. 147-157.

Herrera, Noelia. *Entrevista personal vía correo electrónico*. 20 Octubre 2020.

Lehmann, Hans-Thies. "El teatro posdramático: una introducción." Traducido por Paula Riva. *Telón de Fondo*, Nº 12, 2010, pp. 1-19

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua española*. dle.rae.es

Segura Muguía, Santiago. *Diccionario etimológico latino-español*. Anaya, Madrid, 1985.

Sejas, Alberto. *Día y noche: Croatoan y el Jardín del tiempo*. EAC, Montevideo, estrenada en 2019

---. *Croatoan*. Programa de mano. 2019-2020

---. *Croatoan*. Registro en video de función. 2019

---. *Entrevista personal vía correo electrónico*. 15-16 Octubre 2020.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Haiku mate.
Jugando al ajedrez sobre los hombros de gigantes

Agustín Gastán
(Consejo de Educación Secundaria,
Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya, Uruguay)

Avero, Miguel y Leonardo de León.
Haiku mate.
Ediciones del Demiurgo, Montevideo, 2020.



El Haiku como proceder poético "solo" se atreve a realizar tres movimientos. Tres pasos pequeños, pero muy medidos. Saltos concretos que se convierten en danza, en movimiento, en eternidad. Tres, ese es el número. Pequeño, humilde, gigante y divino a la vez. Dicen que es poco… dicen.

Al realizar el tercer movimiento en cualquier partida de ajedrez, los jugadores se enfrentan a 121 millones de posibles partidas. Las infinitas jugadas, enmascaradas en finitud, golpean con gusto a todos aquellos que se atreven a decir que tres versos son un escueto proceder poético. Golpes certeros que solo les permiten escuchar una pregunta:

¿Cómo te sientes
tan huérfano de nombres
y de preguntas?
(Autor: Avero… o tal vez De Léon)

Leonardo de León y Miguel Avero se animan a confundir estos dos mundos gigantes, tomando la eternidad al cuadrado y riéndose de las posibilidades que este monstruo peligroso les otorga. Este atemorizante viaje sustenta su desfachatez en dos grandes pilares del hecho artístico. El significado y el autor.

Como niños jugando, o como soñadores sin miedo, ubican a esta gigante posibilidad de equivocación en el papel de padre que no comprende los ya adelantados pasos de sus hijos:

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El hijo duerme
y en vano busca el padre
soñar su sueño.
(Autor: De León… o tal vez Avero)

En el propio nombre del libro se concreta esta rara, pero posible fusión de dos mundos tan viejos, como factibles. Dichos mundos comparten su amigable cara hacia todo aquel que los quiera recorrer por primera vez, pero también su cansadora exigencia para aquellos que se quieran quedar. Dualidad que puede confundir al individuo, y permitirle pensar que realizar un Haiku o jugar una partida de ajedrez es un hecho intranscendente y fácil.

No satisfechos con esto, Avero y De León fusionan dos mundos gigantes, multiplicando la dificultad de mantener el castillo de naipes en pie. No solo eso, también cruzan sus manos para ubicar cada una de las cartas temblorosas. Dicho de otro modo, De León y Avero colisionan con sus rostros el deseo de realizar algo original. Obviamente que dicho acto de fe deja algunas magulladuras, pero qué importa si el objetivo está cumplido.

Haiku mate se destaca por su originalidad y valentía. En el poemario encontramos un trato nuevo de lo viejo. Una relectura de la tradición. Una complejidad de lo habitual. Un enfrentamiento cara a cara con lo inmenso. De León y Avero no solo atan el nudo, sino que es suya la cuerda.

En la madera
del árbol hay un nudo
mía es la cuerda
(Autor: Avero… o tal vez De León)

Y en este proceder entre terremotos, es la propia significación que engrandece al Haiku, la que les funciona de aliada. Los tres versos se asemejan a los tres movimientos de apertura en el ajedrez. Cada letra, cada palabra, cada sonido, abre las infinitas posibilidades del decir. Cada Haiku que encontramos en este poemario es la apertura a 121 millones de posibles poemarios posteriores o anteriores. Poemarios que, al igual que el Haiku, transitaran su existencia en un enmascarado anonimato como el de Avero y De León.

El anonimato a lo largo de la historia ha sido utilizado con diferentes fines. Uno de los principales era la protección de aquellos que escriben. En este caso, el anonimato reafirma la idea de significar. Sabemos que el poemario es de De León y Avero. Pero… ¿De quién es realmente? ¿Interesa?

Seguro podrán plantear que las respuestas a estas preguntas se encuentran fácilmente en los autores. Pero teniendo en cuenta las tretas que utilizan en estos versos, podría tener el derecho de no confiar en la intensión de decir la verdad.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Avero y De León dan en el clavo al compartirse la autoría. Ese hecho golpea fuertemente el tobillo del ya endeble estado del autor. Obligando al lector a preguntarse constantemente quién escribió esto, quién escribió aquello. Por ende, no solo trastoca la idea de autor, sino que obliga al lector a conocer al autor que quiere descubrir. Exigiéndole leer otras cosas que los enmascarados autores escribieron.

Este ambiente lúdico es constante a lo largo de todo el poemario. No solo por la metodología de los autores para escribir el libro. Sino por esta obligación casi inconsciente que el lector tiene de encontrar un autor. Ubicándolo en cuclillas, con solo la posibilidad de decir:

Un viejo triste
ordena su pasado
nada nos queda.
(Autor: De León… o tal vez Avero)

Haiku mate es una profunda obra lúdica que pretende trastocar lo hecho mediante el uso original de la tradición. Renegándo la obligación de ser Reyes o Reinas del tablero, permitiendo a Caballos, Alfiles, Torres y Peones, moverse por los lodosos caminos del significado y la autoría. Es por esto, que el Mate nunca será posible de realizar, aunque se realice. El Jaque Mate nunca será esa buscada culminación, si caminando lentamente y mirándolo sobre el hombre se encuentra el Haiku mate. Porque ya lo dijeron los enmascarados autores:

Este ajedrez
se acerca lentamente
al haiku mate.
(Autor: De León… o tal vez Avero)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Nadie está muerto mucho tiempo, de Sebastián Miguez Conde

Rodolfo Montes de Oca
(Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay)

Miguez Conde, Sebastián.
Nadie está muerto mucho tiempo.
Criatura editora, Montevideo, 2019.



Nadie está muerto mucho tiempo (2019) es el nombre del último libro de Sebastián Miguez Conde, y es también su primer aporte al género novela. La edición de este libro fue posible gracias a que una versión primaria del mismo recibió el Segundo Premio del Ministerio de Educación y Cultura, bajo el nombre de *Los fantasmas de la cerrazón*; nombre que también le calza perfectamente.

Anteriormente, Sebastián nos había dado una probadita de su narrativa con *La raíz de la furia* (2016): una compilación de cuentos, microcuentos y algo de poesía, en donde ya se vislumbraba el filo de la pluma del autor, con historias que por momentos rozan el realismo sucio, con mucha calle, noche y sus excesos. Como reza la contratapa del libro, esta colección de relatos se convierte "en un manifiesto contra la almidonada literatura academicista y una rebelión contra las tendencias de moda. Es la voz del Otro en estado puro, la de la verdad de la calle imponiéndose a los regodeos de las bellas letras". Podemos, por lo tanto, ver en *La raíz de la furia* la semilla, el germen de *Nadie está muerto mucho tiempo*, siendo la novela la evolución lógica para el mundo que el autor venía gestando. Y no lo digo de forma inocente: dos de los cuentos que lo componen, "La raíz de la furia" y "Piedad para enseñarnos", están directamente relacionados con *Nadie está muerto mucho tiempo*, ya que los protagonistas de ambos son personajes importantes en el mundo narrativo de la novela.

Nadie está muerto mucho tiempo nos mete en la piel de Mateo, un hombre de 39 años, uruguayo, divorciado, contador de profesión, que se embarca en una búsqueda

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

desesperada: Adrián, su mejor amigo, no da señales de vida desde hace tiempo. El inicio es directo, sin rodeos.

> Estaciono frente al asilo. No puedo despegar las manos del volante. Buenos Aires hierve en verano. Es 2 de enero. Llovizna apenas. Me tiemblan los brazos, los labios, las piernas, la mirada; el alma me tiembla, los pies que no despegué de los pedales. Siento el corazón palpitando en los oídos. Estoy sordo. Me aturde mi respiración pesada, lenta, aterrorizada. Quiero irme, largar todo a la mierda, arrancar el auto y perderme en el tránsito.
>
> Tardé once días en encontrar a mi amigo. El único que tuve en la vida, el más antiguo, el más querido. Estoy acá, él está cerca, es todo cuestión de levantarme y entrar a buscarlo, pero no me dan los huevos para salir del auto. (9)

Dos pistas importantes se dan desde el inicio: el escenario de la novela es la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y los hechos a narrar en la novela son los acontecidos en esos once días en que Mateo comenzó a buscar a Adrián. La novela comienza desde el final, desde el 2 de enero, tiempo que podríamos considerar el presente de la enunciación, para luego llevarnos, en un flashback, a esos once días anteriores, los cuales transcurrirán en orden cronológico hasta volver a encontrarse con este primer momento. En su odisea a Buenos Aires, y ayudado por un montón de textos que dejó escritos Adrián registrando su vida, Mateo irá reconstruyendo, con ayuda de toda una galería de personajes pintorescos, esos baches de la vida de Adrián que le atormentan; atando cabos, armando, a modo de puzle, la historia de Adrián y el porqué de su viaje a Buenos Aires, último destino conocido del amigo tan querido.

La gestación de un mundo y sus personajes

En *Teoría de la novela* (2010), Lukács, diferenciando al héroe épico, al que define como inmerso en el determinismo más absoluto, del héroe de la novela, dice:

> De esta manera se objetiva en calidad de psicología de los héroes de la novela, la intención fundamental del género: los personajes de la novela son buscadores. El simple hecho de buscar implica que ni los objetivos ni el camino que los conduce a los mismos pueden ser directamente determinados; o bien, que, de estar determinados de manera psicológicamente directa y sólida, esto no constituye una evidencia de la existencia de relaciones o de necesidad éticas sino simplemente de un hecho psicológico al que no necesariamente deben corresponder elementos del mundo de los objetos o las normas. (56-57)

Esta definición cuadra perfectamente con los personajes que nos presenta el autor en la novela: todos ellos parten en una búsqueda. Algunos, en la búsqueda de un ser querido; otros, en la búsqueda de su felicidad; otros, en la búsqueda de su destino. Si algo define su espíritu es la búsqueda. Y la búsqueda en el mundo que nos propone Miguez Conde nunca queda inconclusa: con resultados buenos o malos, el que busca, encuentra. Si de algo carece *Nadie está muerto mucho tiempo* es de cabos sueltos.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Estos personajes se mueven por las sombras de la metrópolis; son habitantes de las zonas oscuras e indeseables, seres de la noche. Todos ellos pertenecen a la estirpe de lo marginal: prostitutas, prostitutos, desnudistas, actores, actrices y productores de pornografía. Incluso se anima a jugar con la literatura clásica, añadiendo, entre todos ellos, a un Aquiles que nos retrotrae todo el tiempo hacia la épica homérica. También destaco a Yeray: un ser sin género, a medio camino entre hombre fornido y mujer, que vive con su padre en una casa repleta de cruces y crucifijos. Baste decir que su padre es un maniquí…

Es así como Miguez Conde nos muestra la cara más sucia de la ciudad, muy en el estilo del estadounidense Charles Bukowski: desde las luces y el ruido de los boliches de desnudistas hasta los recovecos más negros de los cines para adultos, pasando por el turbio negocio de la pornografía, la prostitución, las drogas, los drogadictos, los golpes, la violencia. La forma de narrar de Miguez Conde lastima, duele, pega siempre de forma justa y certera en la sensibilidad del lector.

Como ya se dijo anteriormente, esta novela es la consolidación de un mundo que ya se venía gestando en la mente del autor. Para encontrar los antecedentes de la novela tenemos que remontarnos a "La raíz de la furia", cuento que da nombre al libro y que no puede tener un nombre más apropiado: es, verdaderamente, la raíz de donde brota este mundo narrativo. "El ruido del boliche siempre me pareció ensordecedor. Es difícil pensar si uno no puede escuchar ni sus propias palabras. Por eso pensaba gritando, para que los gritos de la voz del pensamiento se oyeran sobre la música, el humo de cigarro, sobre las luces titilantes, sobre los silbidos, los jadeos, los gemidos" (*La raíz* 7). La voz narradora del cuento pertenece a Adrián: el amigo desaparecido. En la novela vemos como Mateo toma conocimiento de esa etapa de la vida de Adrián: "Piedad empezó a actuar en un antro tan escondido como el cine porno. Volvió a ayudar a Adrián, y le consiguió un trabajo en ese lugar horrible. Ahí no solamente tenía que desnudarse, sino que también tenía que cogerse a alguien o dejarse garchar en el escenario. Mi amigo se estaba muriendo" (*Nadie* 124). Pasa lo mismo con Piedad, amiga de Adrián, a quien llama cariñosamente Plinio, referenciando a su sexo biológico: en "Piedad para enseñarnos", cuento de *La raíz de la furia*, conocemos su historia de manera más profunda: "A los once años, Plinio decidió que era una mujer y no un varón. El pito era nomás un accidente de Dios" (*La raíz* 76). En *Nadie está muerto mucho tiempo* completamos otro pedazo del puzle:

> Plinio era una travesti que conocía desde que eran niños, vecina del barrio. Se ganaba la vida haciendo shows y cuidando a viejos que metían chongos brutos y peligrosos en sus casas lujosas. Si los chongos se ponían muy violentos, si les querían robar, o los molían a golpes por puro odio, ahí salía Plinio con el revólver a salvar a los pobres viejos lujuriosos. En realidad Plinio se llamaba Piedad desde que vivía en Buenos Aires, o incluso desde antes, pero a Adrián le costaba acostumbrarse a decirle así. No a que su amigo fuera una mujer, solo a decirle Piedad. (77)

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

De esta manera el lector es convidado a realizar una búsqueda entre papeles antiguos de la misma manera que Mateo, el protagonista de la novela; nosotros, al igual que él, también vamos atando cabos, llenando espacios en blanco, buscando en los cuentos pedazos de la historia que no figuran en la novela y viceversa.

Apariciones fantasmales y magia: un quiebre hacia lo fantástico

Pero no todo es realismo sucio en la obra de Miguez Conde. Otra vez, trazando un paralelismo con la obra de Bukowski, vemos que ciertos elementos maravillosos se dejan ver entre la negrura de una prosa dura y directa: apariciones fantasmagóricas que guían a Mateo hacia su destino, elementos de videncia en tiradas de tarot y demás dan un toque fantástico a una narrativa que, a primera vista, parecía no tenerlo. Porque no solo los vivos componen este mundo: sus fantasmas también son parte importante del mismo. El mundo fantasmal de la obra de Miguez Conde también se amplía en otras obras:

> El volumen de la voz de la pordiosera es tan alto que me perfora los tímpanos. No puedo creer que el resto de la gente no esté con las manos en los oídos como yo. Me doy vuelta para mirarla. Tengo por un momento la impresión de que es ciega, no se le distinguen las pupilas. El perro tiene la mirada igual de vacía, como si alguien les hubiera pintado de gris los globos oculares. Un grupo de chinos pasa frente a mí, interrumpiendo el camino de mi vista y cuando terminan de pasar, la pordiosera ya no está. Me levanto de la silla y busco a la mujer, con la rosa en la mano.
>
> –¿Qué pasa?
>
> –¿Dónde está la mujer?
>
> –¿Qué mujer?
>
> –La vieja, la que estaba cantando, con el perro.
>
> El vendedor de rosas se encoge de hombros mirando a Alejandra.
>
> –No hay nadie cantando, señor. No se puede cantar en la plaza sin permiso. (*Nadie* 50)

Esta aparición también tiene su origen en *La raíz de la furia*: en el cuento "Piedad para enseñarnos": "Las vecinas esperaban a la Loca de los Jueves con ansias, porque mientras cantaba la nostalgia del tango de su voz pasaba a las hojitas de laurel con las que condimentaban el almuerzo" (*La raíz* 73). Esta aparición, conocida como "la Loca de los Jueves", amplía su historia en una obra de teatro homónima que el autor estrenó el año pasado bajo la dirección de Sebastián Cardozo, siendo, también, su debut como dramaturgo.

Por lo tanto, podemos decir que *Nadie está muerto mucho tiempo* es la conclusión de un mundo que todavía puede y debe seguir expandiéndose. Es un mundo como el nuestro, con luces y sombras; con más sombras que luces, pero con luces en fin. En él conviven de forma armoniosa lo real y lo fantástico; los vivos y los muertos.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

El estilo del autor es directo y bello en partes iguales, llevándonos desde la náusea hasta el llanto.

En resumen, *Nadie está muerto mucho tiempo* se constituye en un debut inmejorable para el autor dentro del género novelesco, de lectura ágil y disfrutable. La dureza de las imágenes puede chocar a las personas de estómago sensible; aun así, es imposible no recomendarlo.

Bibliografía citada

Lukács, György. *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducido por Micaela Ortelli. Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010.

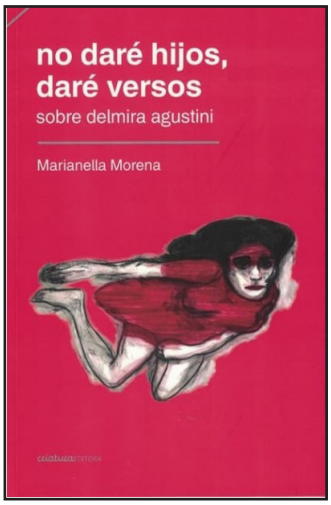
Miguez Conde, Sebastián. *La raíz de la furia*. Criatura Editora, Montevideo, 2016.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

No daré hijos, daré versos de Marianella Morena

Rocío Morales
(Instituto de Profesores Artigas, Uruguay)

Morena, Marianella.
No daré hijos, daré versos.
Criatura Editora, Montevideo, 2019.



"La creación es desnudarse, es un acto de honestidad profunda donde no se debe tener ningún tipo de miedo al ridículo ni a lo que los demás piensan". Esta cita, extraída de una entrevista radial realizada a Marianella Morena en el programa *Punto de Vista* en Radio 1050 AM, es un excelente punto de partida para comprender la génesis de la producción de esta dramaturga, directora, gestora cultural y docente uruguaya, nacida en Sarandí Grande en 1968, internacionalmente galardonada por sus textos dramáticos y sus versátiles puestas en escena. Entre los premios adquiridos, en el 2014, *No daré hijos, daré versos* recibió el Premio Florencio a la mejor obra de autor nacional.

No daré hijos… es un exhaustivo trabajo de desnudez de la verdad, la verdad entendida como una construcción social aceptada y enraizada en cuanto a la conformación del género dramático como tal. Se puede recuperar, a través de la obra, algunos vestigios del Sistema Stanislavski, ya que el actor cobra un papel superlativo desde lo emocional: "en los ensayos es necesario perderse en el otro, perderse hasta encontrarse para que el perderse sea una situación natural" (30). La improvisación, la experiencia personal como motor de la experiencia creativa, el trabajo con los sentidos, el diálogo con el interior y con el contexto. Sin embargo, hay una serie de elementos innovadores que también separan a Morena de las técnicas heredadas. La transgresión es parte fecunda de su obra y se puede observar desde la construcción estética de la misma.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La obra referenciada se divide en dos partes. En primer lugar, las primeras páginas las ocupan las palabras de la escritora, a modo de manual o discurso explicativo sobre la pieza dramática que seguirá posteriormente. Este estudio metadiscursivo de la autora teje, junto con un esbozo de su vida personal, una red de contención para la ruptura que supondrá el resto del libro. Dicha red de contención, no solo desglosa los pasos de la acción creativa, los estados anímicos, los montajes, el valor de la imagen y del concepto de verdad, sino que expone una mirada rebelde hacia el canon literario y hacia el estatismo, posiciona al teatro como una explosión de sentidos, un espacio integral donde se conjugan múltiples elementos que trascienden al texto dramático. Se trata de realizar un acople perfecto entre la escena, los actores, el libreto, las emociones, el contexto, el realismo y el hiperrealismo, una creación y recreación inconclusa; en síntesis, esta primera parte se podría traducir como una puerta hacia el desmantelamiento de una verdad heredada sobre lo que debe ser el teatro y sus reglas.

En segundo lugar, podremos encontrar la obra dramática en sí misma. La pieza teatral se divide en tres actos. El primer acto, "La muerte hacia la vida", recupera la imagen conocida de la escritora del 900 Delmira Agustini. Este acto presenta una singular dinámica actoral, los personajes se desdoblan, la noción del tiempo se redefine, el pasado puede recobrarse a través de la experiencia trágica del presente y la memoria. La inversión del orden, la superposición de los discursos, genera una atmósfera surrealista, confusa, ambigua, donde se aspira a un diálogo constante con el espectador que no puede ser pasivo ante lo que observa en la puesta en escena.

Un primer acto cargado de música, de tensión, de recuperación del mito tras la muerte de Delmiga Agustini y de una recreación atípica de cómo suele, convencionalmente, reconstruirse una historia basada en una biografía. Este acto refleja la complejidad del espíritu humano, las luchas y guerras internas con las que convivimos constantemente; es una compilación visceral del amor traducido en desesperación ante el inminente abandono y el dolor.

El segundo acto presenta una estructura totalmente diferente, se podría hablar de un "detrás de escena"; es la reconstrucción de una época donde se refleja, justamente, la imposibilidad de hacerlo. El tiempo, una constante en la obra, es algo que no se puede recuperar; la esencia de una época, su idiosincrasia no puede imitarse. Morena realiza aquí una muy atinada apreciación sobre las carencias del teatro a la hora de reconstruir una época pasada, el anacronismo tiñe de falsedad y de hiperficción a la obra, se trata de una mentira al público. Pero esto no es la única mentira, también la concepción de la actuación en sí misma, una actuación acotada a un libreto, estancada y obsoleta, se torna aquí en una verdadera revolución.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

La revolución de observar en escena las adversidades que coexisten en la memorización del guion, la crítica a una época y la satirización de la familia; los roles de los personajes que elevan la figura de Delmira y desprestigian, por ejemplo, a su hermano. Una mezcla de humor hilarante y de absurdo permite la diversidad dentro de la escena; si bien se tiende un puente con la historia, se dialoga con ella desde la reflexión, desde los vacíos. ¿Cómo imitar algo que no se presenció? ¿Dónde está la objetividad de los textos que aluden a ese tiempo? Pensar en este segundo acto de *No daré hijos…* nos lleva inevitablemente a cuestionarnos la fidelidad con la que se aborda la escenografía, los intersticios entre la ficción y la realidad, la ruptura de la cuarta pared y la recepción del público.

En una entrevista televisiva, en *Mano a Mano* con María Inés Obaldía, Morena plantea que "la escena es un tenedor libre, un banquete", es decir un espacio para romper con los paradigmas. La recepción de la obra cobra un relieve fundamental en la metáfora utilizada por la escritora, es el público quien elige qué lectura hacer de lo que está observando, cómo llenar esos espacios. Se dibuja un espectáculo integral donde confluyen distintos niveles de la representación. Lo destacable de la dramaturga es poder articular estos niveles siguiendo su propio instinto, no respondiendo a una fórmula o esquema antecedente. La escritora adopta la actitud transgresora en toda su actividad poética imitando al personaje protagonista de su obra, Delmira.

En cuanto al tercer y último acto, denominado "hiperrealismo", volvemos a encontrarnos con una efusiva sorpresa. La elección de lo espacio-temporal se acerca al presente, deja de rastrear en el Uruguay de principios y mediados del S. XX para ubicarse en el año 2010. "Trabajar desde y con Delmira es pensarla como un acontecimiento que se conjuga en tres tiempos: pasado, presente y futuro" (19).

Una serie de personajes, por diferentes intereses y motivaciones, se ven vinculados a un remate de diversos objetos de Delmira. La forma poco ortodoxa en la que surge el remate, su escasa difusión y seriedad, dotan al acto de un efecto tragicómico, donde podríamos cuestionarnos sobre la ética con la que se ha cuidado ese patrimonio histórico y cultural tan importante. De forma testimonial, y hasta en ciertos grados de ignorancia, los personajes remiten a los motivos de sus adquisiciones: "No sabíamos quién era Delmira… Yo había leído uno de sus poemas en el liceo, pero más de eso no…" (80). En el relato de los policías, especialmente, se presenta un efecto de distanciamiento hacia la relevancia estética de la poetisa, deja su lugar protagónico y todo se reduce al mito y la "postal" de su asesinato en mano de su ex-marido.

En síntesis, la obra no es sobre Delmira Agustini poeta y emblema del feminismo. Delmira es un barco que es navegado para transitar diferentes aguas, cada una de ellas con sus respectivos conflictos, batallas y aprendizajes. Delmira es pasión, instinto,

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

rebeldía, es emoción, vibración, es una construcción estética que Morena logra ramificar a través de todos los actos de su obra. "No puedo, no puedo, yo no elijo, no es mi voluntad, es mi destino. La escritura me elige, no es mi voluntad. El destino entró en mí, tomó mi cuerpo y vivo para escribir" (74). El acto escritural se apropia del espíritu, no solo en Delmira, sino en la propia creación empírica de Morena, por ello es que los actores deben encarnan a sus personajes bajo la piel. El destino es conflicto y caos, es esencia humana: "El medidor es buscar el infinito en el detalle… nada de eso se sostiene si no hay un descamado constante del alma" (31). Cada acto tiene una mirada desde un lente particular sobre la vida de Delmira, ya sea con Reyes (su ex-esposo) o con su familia, hay un abordaje exclusivo y versátil donde la muerte no es el punto final de la historia; por el contrario, se transforma en un punto de partida.

Bibliografía citada

"Mano a Mano con Morena." Montevideo, 9 de Mayo 2018. www.youtube.com/watch?v=A10U0vX-bE8

"Morena presenta el libro *No daré hijos, daré versos*." Montevideo, 11 de Diciembre 2019. radiouruguay.uy/morena-presenta-el-libro-de-no-dare-hijos-dare-versos/

"El LadOculto, representación *No daré hijos, daré versos*." Montevideo, 31 Octubre 2014. www.youtube.com/watch?v=buOw7afJd1A

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Cadáver exquisito de Agustina Bazterrica: viaje al centro de las distopías

Israel Yelovich
(Consejo de Educación Secundaria
Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante, Uruguay)

Bazterrica, Agustina.
Cadáver exquisito.
Alfaguara, Buenos Aires, 2020.



Para 1729, más de 500 años de reinado británico en Irlanda consolidaron el dominio absoluto de la monarquía inglesa protestante en un territorio predominantemente católico, castigado por una sobrepoblación rampante y una situación endémica de penuria y pobreza para más de un millón de personas. El irlandés Jonathan Swift, posiblemente el más insigne satírico en la historia de la lengua inglesa, decide denunciar la urgencia demográfica y la mísera condición de vida para la enorme mayoría de los habitantes de la isla esmeralda, y simultáneamente, esbozar una insólita solución al problema de la falta de autosustentabilidad económica, así como para sortear los asfixiantes obstáculos en la importación de productos impuesta por los bretones: "Me ha asegurado un americano muy entendido que conozco en Londres, que un tierno niño sano y bien criado constituye al año de edad el alimento más delicioso, nutritivo y saludable, ya sea estofado, asado, al horno o hervido; y no dudo que servirá igualmente en un fricasé o un ragout" (2). En este mismo sentido, la hipótesis de Swift prosigue: "aconsejando siempre a las madres que los amamanten copiosamente durante el último mes, a fin de ponerlos regordetes y mantecosos para una buena mesa. Un niño llenará dos fuentes en una comida para los amigos; y cuando la familia cene sola, el cuarto delantero o trasero constituirá un plato razonable, y sazonado con un poco de pimienta o de sal después de hervirlo resultará muy bueno hasta el cuarto día, especialmente en invierno" (2). *A modest proposal*, el demencial ensayo que responde con ácido tenor a la emergencia de su tiempo, esconde una verdad y articula una pregunta

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

llevada hasta el límite mismo de sus confines lógicos en *Cadáver exquisito*, la distopía argentina de Agustina Bazterrica: ¿hasta qué punto somos capaces los seres humanos de adaptar y sofisticar la explotación de nuestra propia especie, así como de normalizar el horror que acecha a nuestro alrededor?

Casi 300 años después, la autora argentina proyecta un futuro amenazantemente cercano e infelizmente distanciado del irónico tono swiftiano, transformándolo así en un ominoso *cautionary tale* de un porvenir cada vez menos alejado del absurdo, en donde la humanidad ha encontrado una respuesta ante el repentino advenimiento de un enigmático y letal virus que impide el consumo de carne animal: sustituir la fuente de alimento porcino, vacuno u ovino por seres humanos.

A través del relato, el lector es testigo de breves pinceladas de una crisis que se nos es esquiva y nebulosa, de difícil aprehensión pero fácil y hasta instintivo carácter conjetural. Este minimalismo de su exposición y la abrupta naturaleza de la narración parecen revisitar al McCarthy de *The Road*. Del mismo modo que el narrador estadounidense, Bazterrica sabe disponer de los intersticios narrativos que abren la puerta a la elucubración y su astucia yace en las pequeñas bocanadas coyunturales que se intercalan con las terribles escenas de un presente en descomposición permanente. La autora nos presenta siglas que desconocemos, términos de nula familiaridad, contextos que se normalizan en la narrativa pero de misteriosa dilucidación; referencias cuya intención es antojársenos como crípticas. El propósito no es armar una cronología del desastre, sino experimentar el presente de su vívido horror en la furia del relato.

El estilo de Bazterrica, que oscila entre las frías y sórdidas descripciones del entorno desolador, y las ráfagas de escritura cuasi telegráfica que recuerdan al mejor Voneggut, en donde la crudeza de las imágenes se sucede en cortísimos enunciados liberados de floridos adornos y desprovistos de adjetivos u adverbios que obstaculicen el impacto del mensaje, generan la sensación de instantáneas que arman lentamente la imagen completa de un auténtico cataclismo como pequeñas pero potentes piezas de encaje.

De modo análogo, la etérea densidad de la prosa de Bazterrica nos recuerda a Schweblin, y en el proceso a Raymond Carver, y de forma idéntica, Bazterrica no teme caer en un entramado caracterizado por la hibridez entre el absurdo y la búsqueda por una especulación futura de corte realista. Este balance, que discurre entre escenas de caos, extravagancia, e inefable violencia, ataca y cuestiona los límites del sentido común que confunden y descolocan oportunamente al lector. De igual modo, el golpe de maza de sus palabras recuerda el morboso tamiz de la narrativa de Mariana Enríquez, de una escritura atravesada por la efervescencia de la perversión y el horror en tanto vehículo para la denuncia social.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

En la lógica del universo distópico presentado por Bazterrica existe asimismo una subrepticia pero profusa meditación de clase, en la medida en que asistimos a un relato propuesto por personajes situados desde el privilegio social (y económico, indudablemente) de sobrevivir sin el peligro inminente de ser convertidos en alimento. Su protagonista, Marcos Tejo, destaca por ser el mejor en su rubro: el de intermediario en el proceso de producción de la carne humana, desde su crianza y selección en los criadores, hasta el tratamiento y clasificación de las pieles en las curtiembres. Su posición le permite librar con cierta eficacia la más difícil de las batallas: la de la infructuosa pugna por la dignidad en un contexto de inexorable degradación moral. En este escenario futuro, las usinas de los mercados controlados y de los ilegales subsisten gracias a una otredad jerarquizada desde su servil funcionalidad. Los mercados negros de carne sobreviven alimentados de los cuerpos de los viejos, los pobres, los inmigrantes, cuya vulnerabilidad los resignifica desde el despojo social a su absoluta reificación como *commodity*. Esta sociedad autofágica, en donde la explotación y el consumo de los cuerpos ya existente en nuestras sociedades alcanzan una literalidad perturbadora, interpela nuestras prácticas como consumidores y como prolongadores de una aciaga subyugación.

Las disyuntivas en la dimensión moral son innumerables en la obra de Bazterrica. El problema ético de la fecundidad y la esterilidad como consecuencia directa o indirecta de la catástrofe ambiental y alimenticia dialoga fuertemente con *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, o *The Children of Men* de P. D. James, compartiendo la raíz de universos en donde la correlación entre el punto de no retorno de la alarma climática y el de la extinción a nivel de especie o la urgencia a nivel reproductivo van mano a mano.

Del mismo modo, su acercamiento a la naturaleza voyeurista de la explotación bajo la cultura moderna del *reality show*, así como la perniciosa naturaleza de las redes sociales y la era de la Internet que afianza al sadismo en tanto espectáculo, se asemeja al abordaje de Atwood en *Oryx and Crake*. El influjo de la canadiense, deliberada o accidental, también se evidencia en la arista esotérica de tenor religioso tratada en la novela, efecto de la emergencia ambiental y la erosión del tejido social provocada por crisis climáticas y económicas permanentes, lo que lleva a la aparición de excéntricas sectas que consagran una distorsionada reverencia hacia el orden natural, que incluye sacrificios y repulsivos rituales.

Por lo demás, el texto ejercita elocuentemente la crítica a la naturaleza misma de la civilización, de la ironía de sus refinadas costumbres en un entorno caracterizado por la iniquidad. El fetichismo que vuelven en imprescindibles los rituales que buscan purgar el salvajismo y en donde empero se sostienen las prácticas barbáricas que no se juzgan y se perpetúan con orgullo o placer. De hombres que almuerzan con delicada vajilla a los

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

humanos que acabaron de cazar; de familias que evitan confrontar el tabú de la nueva "carne especial" que consumen a diario, escondiendo la atrocidad tras un falso e inexistente humanismo y pactos de silencio.

En convergencia con dichos silencios, Bazterrica otorga relevancia capital al lenguaje en su texto. En el relato, se aborda el uso de eufemismos cuya función es doble: deshumanizar a la alteridad subalterna y anestesiar el impacto del visceral sistema alimenticio. Asimismo, el lenguaje edulcora una sangrienta realidad y la higieniza, esterilizando los procesos de la carne caracterizados por un salvaje rigor. De modo análogo, el lenguaje prohibido, que denuncia los mecanismos propios de censura de las sociedades que purifican el lenguaje pero no las pautas de producción económica o los dispositivos interrelacionales, es por demás elocuente. El poder del lenguaje como mecanismo para alcanzar la asepsis y el adormecimiento bien nos recuerda al Orwell de *Nineteen Eighty-four*, es decir, a la distopía que es plenamente consciente de la vital función de la dimensión lingüística en tanto elemento cultural de percepción subjetiva y de construcción del mundo, a diferencia de la mera nominalización.

En un sentir igualmente orwelliano, el rol de los medios en colusión con una narrativa funcional a las exigencias de la industria es nuclear en Bazterrica, quien retrata cómo las agendas de información coadyuvan en contextos de control y normalizan los relatos paralelos evitando el caos social pero coqueteando peligrosamente con la supresión del carácter crítico en el proceso.

El tratamiento narrativo del fin absoluto del humanismo en las sociedades actuales y el prescindible carácter del individuo devenido en mercancía rememoran al Ishiguro de *Never Let Me Go* y la desgarradora faceta industrial de sus pupilos de élite, que en Bazterrica se transforma del relato sobre la inocencia perdida de Ishiguro, en uno sobre la búsqueda por la cordura en convulsos tiempos de crisis, y adquiere así un cariz profundamente rústico.

El relato también opera por momentos como una auténtica parábola del miedo, de sociedades controladas por el pánico o el peligro inminente al virus que, aunque invisible, pende sobre sus personajes con la fuerza de un manto que los paraliza o un aura que los mortifica de modo persistente. Bazterrica presenta un entorno proclive a la calma y a la capacidad de adaptación de la humanidad en dicho contexto, a la tranquilidad con que, una vez acostumbrados a la nueva carne, el mundo se ajusta con una naturalidad perturbadora a una realidad agobiante. Un texto propio del singular tiempo que vivimos, que discurre entre la solidaridad, la paranoica suspicacia conspirativa y el control gubernamental en una coyuntura de ubicua incertidumbre.

Consecuentemente, leer a Bazterrica es viajar al centro, o por qué no, al abismo mismo de la distopía. A ese mundo que condensa la crítica social, la novela de ideas, la

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

especulación histórica y la denuncia de corte ensayístico. Abordar *Cadáver exquisito* es también internarse en un género epitomado por el texto de Bazterrica; sumergirse en el lago carmesí de la violencia y la barbarie de su relato y en el hipnótico mundo de un género que se vuelve a cada paso más urgente y tristemente, más verosímil.

Bibliografía citada

Swift, Jonathan. *Una modesta proposición: Para prevenir que los niños de los pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país, y para hacerlos útiles al público*. www.scasso.com.uy/scasso/images/pdf/Una_modesta_proposicion.pdf.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Sobre la Revista.
Condiciones y Normas para la Presentación de Trabajos

Sobre la Revista

1. *Tenso Diagonal* es una publicación electrónica arbitrada, de periodicidad semestral, y de consulta libre y gratuita, cuyo Equipo editorial está integrado por académicos latinoamericanos. Es un emprendimiento de Proyecto Tenso Diagonal. La temática de la revista es amplia en las áreas de la investigación literaria y de las humanidades, con énfasis en las literaturas, culturas y comunidades fronterizas; por tanto, el público objetivo es el interesado en dichas áreas. En este sentido, *Tenso Diagonal* es una revista que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico, a través de la publicación de trabajos que persigan el rigor académico y la originalidad, tendientes a la reflexión y al debate pluralista. Asimismo, la revista incluye secciones dedicadas a la opinión, el rescate de documentos, entrevista, creaciones literarias y de artes plásticas, y reseñas bibliográficas.

2. La revista tiene una política de libre acceso (*Open Access*) a todos los artículos que la componen, autorizando su reproducción total o parcial, con la condición de que se cite la fuente (Licencia Creative Commons "Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional"). Por consiguiente, *Tenso Diagonal* provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de hacer disponible gratuitamente los trabajos publicados, lo cual fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

3. *Tenso Diagonal* tiene una frecuencia de publicación semestral, a fines de junio y fines de diciembre.

4. La revista contiene las siguientes secciones: Manifiesto (editorial/opinión), Territorios Usurpados (dossier), Zona de Clivaje (apartado misceláneo), Diálogos Centrífugos (entrevistas y conversaciones), Exhumaciones (rescate documental), Entropías Liminares (creaciones personales) y Notas Transversales (reseña y crítica).

Condiciones Generales

1. *Tenso Diagonal* acepta solo trabajos originales e inéditos. No deben estar en proceso de evaluación ni tener compromisos con otras revistas o editoriales. Los trabajos escritos serán recibidos por medio del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org), o a través del registro en el sitio web de la revista. Los formatos aceptados son: doc, docx u odt.

2. Los conceptos vertidos en los textos son de responsabilidad exclusiva del autor o los autores.

3. Todos los trabajos serán sometidos a una valoración preliminar por parte del Consejo Editor, que se reserva el derecho de determinar si los artículos se ajustan a las líneas de interés de la revista y cumplen con los requisitos imprescindibles de un trabajo académico.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

4. La revista admite escritos en español o en portugués. No obstante, todos los textos que estén dirigidos a las secciones "Territorios Usurpados" y "Zona de Clivaje" deben contener un resumen en lengua inglesa y otro en la lengua del cuerpo del trabajo (de hasta 300 palabras). Asimismo, debe presentar hasta cinco palabras clave en ambas lenguas.

5. Todas las colaboraciones destinadas a las secciones "Territorios Usurpados" y "Zona de Clivaje" serán sometidas a arbitraje. La evaluación de cada texto será realizada por uno o dos especialistas en la materia –externos al Consejo Editor de la revista–, integrantes del Comité Académico o designados ad hoc por *Tenso Diagonal*. Dicha evaluación podrá determinar: la publicación del trabajo, la publicación con modificaciones o la no publicación. Las condiciones del arbitraje implicarán el anonimato tanto de la identidad del autor como de los evaluadores (revisión por par doble ciego). Si los dictámenes implicaran modificaciones, los autores tendrán un máximo de tres semanas como límite para realizar y reenviar las correcciones; a continuación, el artículo será remitido a los evaluadores para un dictamen definitivo.

6. En los casos que los procesos de arbitraje excedan los límites de tiempo propios a la edición del número correspondiente, *Tenso Diagonal* se compromete a publicar los trabajos en su número inmediato siguiente.

7. La presentación de los trabajos dirigidos a las secciones "Territorios Usurpados" y "Zona de Clivaje" se realizará a través de dos documentos. El primero estará compuesto por el título y el texto del artículo, no mencionando ninguna referencia identificadora del autor o los autores. El segundo documento deberá especificar los datos completos del autor o los autores (nombre y apellido, filiación académica, correo electrónico y dirección postal), un breve currículum y el título del texto. Por otra parte, los trabajos destinados a otras secciones de la revista se presentarán por medio de un único documento.

8. Los derechos de los textos aceptados pertenecerán a *Tenso Diagonal* hasta el momento en que sean publicados por la revista. A posteriori, el autor o los autores dispondrán de los derechos sobre sus respectivos trabajos con la condición de hacer referencia a su edición en *Tenso Diagonal*.

9. La presentación de las colaboraciones implica el conocimiento y la aceptación de las presentes condiciones.

Normas para la Presentación de Trabajos

1. El estilo de las notas y de las citas, así como también el de la bibliografía deben seguir las normas propuestas por la *Modern Language Association* (MLA) en su última edición, con las especificidades mencionadas a continuación:

1.a. Las notas deben presentarse a pie de página, y las llamadas correlativas se indicarán en el espacio siguiente del vocablo precedente; si hubiese puntuación después de dicho signo, se indicarán a continuación y mediante un formato en cuerpo menor y en superíndice.

1.b. Las citas hasta cuatro líneas deben exponerse formando parte del cuerpo del texto, en letra normal y entre comillas. Las citas que excedan las cuatro líneas se desplegarán fuera del cuerpo del texto, dejando un espacio antes y después de esta, con un margen izquierdo superior y sin comillas. Inmediatamente después de cada cita debe explicitarse la referencia bibliográfica correspondiente entre paréntesis (si la bibliografía contara con un único texto del autor citado, alcanza con indicar solo el número de página).

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

1.c. La bibliografía debe expresarse por orden alfabético del apellido del autor, siguiendo el orden y la presentación siguiente:

Apellido, Nombre. *Título del libro*. Editorial, Ciudad, Año.

En el caso de artículos:

Apellido, Nombre. "Título del artículo." *Nombre de la publicación*, nº, Fecha de edición, pp. (números de páginas entre que se ubica).

Se sugiere, para otras variantes, consultar el *MLA Handbook* (2016).

2. No se aceptarán trabajos que no cumplan con las normas de presentación explicitadas.

Normas Éticas

Responsabilidades de los directores y del Equipo editorial

1. Los directores y el Equipo editorial de la revista asegurarán la calidad del material que se publica, con criterios objetivos, descartando toda discriminación en función de pertenencia étnica, orientación sexual y creencia religiosa, filosófica o política de los/as autores/as.

2. Los directores y el Equipo editorial deberán proteger la integridad y reserva de la información confidencial suministrada por los colaboradores de la revista.

3. Los directores y el Equipo editorial tienen vedado el uso del material no publicado para su beneficio personal o institucional sin el consentimiento y aprobación expresa de los colaboradores.

4. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a seleccionar y asignar evaluadores idóneos para la revisión de las publicaciones, de acuerdo a su área de competencia y experticia.

5. Los directores y el Equipo editorial garantizarán el anonimato de los evaluadores y de los autores del material recibido.

6. Los directores y el Equipo editorial se comprometen a evitar todo conflicto de interés entre los participantes de la producción.

7. Los directores y el Equipo editorial se obligan a publicar correcciones, clarificaciones, retractaciones y disculpas si la circunstancia lo exigiera.

8. Es responsabilidad de los directores fomentar la transparencia, de acuerdo al protocolo de evaluación de la revista y según normas y pautas establecidas; así como comunicar los resultados de los dictámenes de los evaluadores.

9. Los directores y se comprometen a cumplir con los plazos de publicación establecidos.

10. *Tenso Diagonal* no cobrará a los/as autores/as o colaboradores/as ningún cargo por la publicación de sus trabajos, los que estarán disponibles online y libremente a partir de la publicación de la revista.

Responsabilidades de los evaluadores

1. Los evaluadores se comprometen a aplicar criterios claros y objetivos en sus revisiones, eludiendo todo tipo de discriminación étnica, sexual o religiosa de los autores/as.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

2. Los evaluadores se obligan a advertir a la dirección de la revista acerca de posibles conflictos de intereses, previo a la aceptación de los artículos a evaluar.

3. Los evaluadores se comprometen a colaborar voluntariamente en un proceso de revisión riguroso y ecuánime.

4. Los evaluadores deberán conocer y respetar los protocolos de evaluación establecidos por la revista, así como el cumplimiento de los plazos establecidos por la dirección editorial.

5. Los evaluadores deberán respetar la confidencialidad del material encomendado a revisión, y a no difundir o utilizar los contenidos de los artículos evaluados.

Responsabilidades de los autores

1. Los autores o colaboradores se harán responsables por el contenido de sus artículos, y deben garantizar la fiabilidad de los datos entregados, así como también garantizar la originalidad del material enviado y de no infringir los derechos de autor de terceros.

2. *Tenso Diagonal* rechaza firmemente cualquier situación de plagio, parcial o total. El autor o colaborador debe evidenciar un correcto reconocimiento de las fuentes utilizadas.

3. Los autores deben expresar los posibles conflictos de intereses de cualquier índole que pudieran existir, ya sea por incompatibilidades relacionadas a intereses económicos, pertenencias institucionales, posiciones académicas, relaciones laborales o personales.

4. Es de exclusiva responsabilidad de los autores el envío del material bajo el formato y las directrices de estilo establecido por la revista. *Tenso Diagonal* se reserva el derecho de rechazar aquellos envíos que no se adecuen a las de presentación.

5. *Tenso Diagonal* no acepta trabajos publicados con anterioridad, sea cual sea el formato en el que se sustente, o que estén en proceso de publicación en otras revistas o editoriales.

Política Antiplagio

Teniendo en cuenta su declaración de exigencia de originalidad, *Tenso Diagonal* publica trabajos originales e inéditos producidos por una o más personas que declaran su autoría. Los autores, al pretender publicar en *Tenso Diagonal*, deben aceptar las normas y condiciones de la revista, haciendo constar que su trabajo es original e inédito. Asimismo, que no poseen compromisos con otras revistas o editoriales.

Con la intención de asegurar el carácter de original e inédito de los contenidos de la revista, los editores se comprometen a llevar a cabo un riguroso control de antiplagio sobre los trabajos recibidos. Estos controles se efectúan a través de una operación interna del Equipo editorial utilizando diversas herramientas de búsqueda en Internet y de otros repositorios bibliográficos, además del recurso de herramientas informáticas de antiplagio.

Conjuntamente, en la instancia del arbitraje, se solicita a los evaluadores –como conocedores de las fuentes y especialistas en el tema– que también presten atención a factibles indicadores de plagio.

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Declaración de Privacidad

Para *Tenso Diagonal* es fundamental garantizar la ética de los artículos que se publican. Por tal motivo, todos los involucrados en el proceso de publicación (Equipo editorial, autores y evaluadores) se comprometen a conocer y actuar de acuerdo a normas éticas para asegurar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales.

Los nombres y las direcciones de correo electrónico recibidos en esta revista se utilizarán, de modo exclusivo, para los fines establecidos en ella y no se compartirán a terceros o para su usufructo con otros propósitos.

Proyecto Tenso Diagonal

Proyecto Tenso Diagonal es una entidad sin fines de lucro, integrada por académicos latinoamericanos, que pretende contribuir a la construcción de conocimiento social, humanístico y artístico a través del impulso de investigaciones, publicaciones de libros y de la revista, y eventos académicos –como todas las ediciones del Coloquio Internacional de Literatura Fantástica (Montevideo, 2016-19), entre otros. Todas las actividades llevadas a cabo por Proyecto Tenso Diagonal se sustentan por medio de aportes de sus directivos o donaciones de amigos; por consiguiente, Proyecto Tenso Diagonal no exige ningún tipo de pago por sus acciones –tampoco efectúa remuneraciones–; asimismo, para preservar su independencia y autonomía, no admite avisos publicitarios externos.

Funciona bajo el patrocinio de: Díaz Grey Editores (Nueva York, Estados Unidos), Grupo de investigación "Literatura y Cultura del Norte de México" (LICUNOME) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua (México), "Devir-Amazônia: Grupo de pesquisa em Educação, Literatura e Interculturalidade" de la Universidade Federal de Rondônia (Brasil), "Grupo de Investigación sobre Literatura Fantástica Uruguaya" (G.I.L.F.U., Uruguay) y "Grupo de Estudios Narrativas de lo Mutante" (Uruguay).

Correo electrónico: proyecto@tensodiagonal.org

Domicilio: Av. del Libertador 1881bis, of. 104, Código Postal: 11.826. Montevideo, Uruguay.

Teléfono: 00598 29243568

Autoridades actuales:

Mag. Marcelo Damonte

marcelo.damonte@tensodiagonal.org

Dr. Claudio Paolini

claudio.paolini@tensodiagonal.org

Mag. Virginia Frade

virginia.frade@tensodiagonal.org

Tenso Diagonal ISSN: 2393-6754 Nº 11 Enero-Junio 2021

Convocatorias para el Próximo Número

Tenso Diagonal convoca a presentar artículos para sus secciones "Zona de Clivaje" y "Territorios Usurpados". En ambas convocatorias, el plazo de recepción de trabajos vence el 26 de setiembre del 2021. Los artículos serán recibidos, para su evaluación, a través del correo electrónico de la revista (revista@tensodiagonal.org) o por medio de su registro en este sitio.

Para la sección "Zona de Clivaje" (apartado misceláneo), la convocatoria es en las áreas de arte, literatura y cultura.

En cuanto a la sección "Territorios Usurpados", que en esta oportunidad será coordinado por el Dr. Riccardo Boglione (SNI, Uruguay) y el Dr. Felipe Cussen (Universidad de Chile), será sobre "Derroteros y balances del conceptualismo literario".

La primera década del siglo XXI ha visto el surgimiento de nuevas modalidades de producción literarias, o en los cruces entre la literatura y otras artes, que se han etiquetado, cuando no autobautizado, como conceptualistas. Se trata de una serie de procedimientos caracterizados por el empleo de textos preexistentes, en prevalencia, reformulados radicalmente (a través de borraduras, selecciones, negaciones, etc.) o "nuevos", pero generados bajo estrictas reglas predeterminadas, a menudo coadyuvadas por la dinámica del Word Processor y los flujos textuales/visuales de Internet. Las obras así concebidas antes que en el resultado estético, se focalizan en la preeminencia de la idea (en el "concepto") que está en la base de su creación.

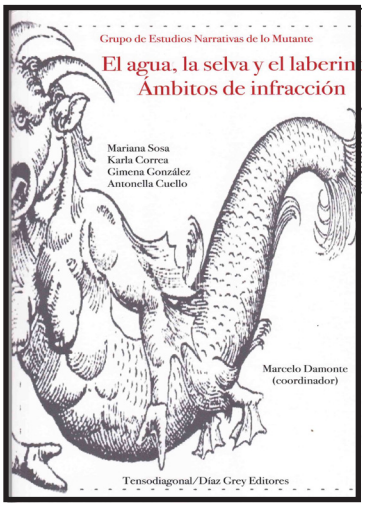
Si el origen de esta literatura conceptual se puede ubicar en área anglófona, pronto obras de esta naturaleza han surgido a nivel global. Además, también ha habido intentos de establecer precedentes de estas prácticas en Latinoamérica y Europa, para complejizar ese mapa. El dossier apunta, entonces, a reflexionar sobre esta literatura, proponiendo a la vez lecturas de obras aparecidas en lo que va del milenio, interpretaciones teóricas de la misma, formas de proto-conceptualismo literario en el siglo XX (por ejemplo los "institucionalizados" Oulipo o Language Poetry, pero también casos aislados), etc. Asimismo, también se plantea considerar las diversas etapas que ha sufrido esta tendencia en los últimos años, y valorar cuál ha sido su impacto en otras formas de escritura.

Se aceptarán trabajos sobre estos procedimientos en general, pero se alientan particularmente aquellos que se focalicen en experiencias concebidas en América Latina y otras áreas fuera de los centros hegemónicos de la literatura conceptual (Estados Unidos e Inglaterra).

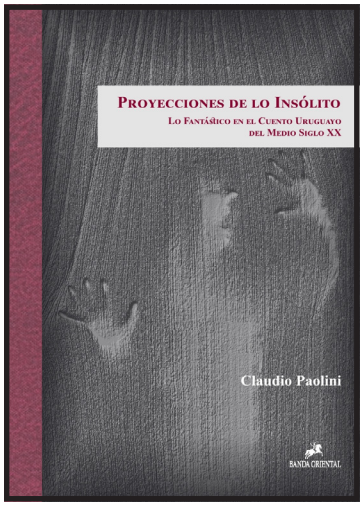
Libros Editados y/o Auspiciados por *Tenso Diagonal*



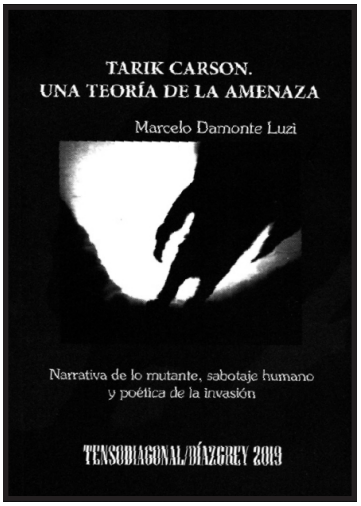
Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Configuraciones del desvío. Estudios sobre lo fantástico en la literatura latinoamericana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2017. 192 págs.



Damonte, Marcelo, coordinador. *El agua, la selva y el laberinto. Ámbitos de infracción*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2018. 64 págs.



Paolini, Claudio. *Proyecciones de lo insólito. Lo fantástico en el cuento uruguayo del medio siglo XX*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2019. 480 págs.



Damonte, Marcelo. *Tarik Carson. Una teoría de la amenaza*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2019. 192 págs.



Paolini, Claudio, Marcelo Damonte, y Virginia Frade, editores. *Inmediaciones de lo distante. Estudios sobre ciencia ficción en la literatura americana*. Tenso Diagonal Ediciones / Díaz Grey Editores, Montevideo / New York, 2020. 208 págs.