

Panambí n.10 Valparaíso JUN. 2020

ISSN

0719-630X



Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

CIAUV | FACULTAD DE ARQUITECTURA | UV

n. 10 Valparaíso JUN. 2020 ISSN 0719-630X

online

CIAUV



Panambí

| REVISTA de INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 10 Valparaíso JUN. 2020 ISSN 0719-630X

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CI/UV

Revista de Investigaciones Artísticas

Panambí

n. 10 | Valparaíso, junio 2020.

DOI:

ISSN: 0719-630X online

EDITA

Centro de Investigaciones
Artísticas,
Facultad de Arquitectura, U. de
Valparaíso.

*Director Centro de
Investigaciones Artísticas*

Gustavo Celedón,
U. de Valparaíso (Chile)

Director Panambí

Pablo Venegas Romero,
U. de Valparaíso (Chile)

· Consejo Editorial

Marie Bardet, U. París VIII / U. de Buenos Aires (Francia - Argentina)
Jorge Dubatti, U. de Buenos Aires / Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Argentina)
Eduardo Gómez-Ballesteros, U. Complutense de Madrid / Proyecto Artichoke (España)
Christian León, U. Andina Simón Bolívar (Ecuador)
Ricardo Mandolini, U. de Lille III (Francia)
Marcía Martínez, U. de Valparaíso (Chile)
Luis Montes Rojas, U. de Chile (Chile)
Sergio Navarro, U. de Valparaíso (Chile)
Carmen Pardo, U. de Gerona (España)
Leandro Pisano, U. degli Studi di Nápoli "L'Orientale" / Festival Interferenze (Italia)
Valeria Radrigán, Translab (Chile)
Álvaro Rodríguez, Escuela Nacional de Antropología e Historia (México)

· Ayudantes de edición

Daffne Valdés Vargas
Héctor Oyarzún Galaz

· Imagen portada nº 10

Luis Escalona Jubal

· Dirección postal

Facultad de Arquitectura UV / Parque 570 / Valparaíso / CHILE

· Direcciones virtuales

<http://revistas.uv.cl/index.php/Panambi>
<https://www.facebook.com/panambi.uv.cl>
<https://twitter.com/DePanambi>
https://www.instagram.com/revista_panambi/
panambi-editor@uv.cl

· Patrocinio

Sistema de Bibliotecas, Universidad de Valparaíso (SIBUVAL)
Vicerrectoría de Investigación e Innovación, Universidad de Valparaíso
Doctorado en Estudios Interdisciplinarios sobre Pensamiento, Cultura y Sociedad

· Diseño Gráfico

Pablo Venegas Romero



Panambí, *Revista de Investigaciones Artísticas* es una publicación semestral del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile. Está vinculada, principalmente, a las escuelas de Cine, Diseño, Teatro y Música de la misma institución.

Se funda en noviembre del año 2015, al alero de la Facultad de Arquitectura y con el patrocinio del Convenio de Desempeño para las Humanidades, Artes y Ciencias Sociales (CDHACS) entonces vigente.

El año 2016, se integra al Centro de Investigaciones Artísticas de la Facultad de Arquitectura.

El año 2017 ingresa a la plataforma Open Journal System (OJS) de la Universidad de Valparaíso y es incluido en los índices **PACE**, **Latindex Catálogo** y **ERIH Plus**. En el nº 5, realiza una serie de modificaciones en sus políticas editoriales. Entre ellas se cuentan el aplazamiento de la publicación desde los meses de junio y noviembre a los meses de junio y diciembre y la sustitución de la sección Galería por un INCISO no numerado.

El año 2018 ingresa a **REDIB**, **DOAJ** y **DIALNET**. Sus procesos editoriales se comienzan a realizar íntegramente a través de la plataforma OJS.

El año 2019 se renueva su equipo editorial, incorporando las dimensiones del diseño como área de estudio directamente relacionada. Se rediseña su formato y resuelve imprimir algunos ejemplares como ejercicio propio del contexto editorial.

El año 2020 nos planteamos abordar la divulgación del conocimiento a través de proyectos que involucren nuevos formatos de lectura, o desarrollos sobre los mismos.



[SUMARIO]



pág.-

EDITORIAL

- 3 - sin título -
Pablo Venegas Romero.

ARTÍCULOS

- 9 Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: usos de la voz y flujos musicales.
Agostina Invernizzi; Ezequiel Lozano.
- 21 Reflexiones hacia una Producción Integral de Artes Escénicas.
Raúl S. Algán; Brenda S. Berstein.
- 33 Crave de Sarah Kane: aproximación a una dramaturgia performativa.
María Lorena Saavedra González.
- 45 Pensando el Dibujo: esquemática para la Figura Humana.
José Ignacio León Luque.
- 61 Cahiers du cinéma en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad.
David Oubiña.

[INCISO]

- 7 Dibujar
Luis Escalona Jubal.

[EDITORIAL]



- sin título -

Pablo Venegas Romero
Universidad de Valparaíso
pablo.venegas@uv.cl

Textos bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



Debo ser sincero y decir que escribir hoy me es más complejo que ayer, entendiendo por ayer todo tiempo pasado y hoy, el instante histórico en el que nos encontramos. Si bien la primera vez tuve la oportunidad de hacer una fotografía de la imagen textual de Panambí, hoy en cuarentena, la emocionalidad social da menos tregua para aquello; la cámara trepida frente a lo que acontece. De otra forma, podríamos decir que es mera casualidad o propio de cada momento editorial encontramos en cierta convulsión, como si apretásemos el *modo turbo* con cierta cadencia. Lo menciono con un simplismo arrogante, porque la situación humana¹ actual excede lo que podría ser una agitación económica, política, social o religiosa; cada una, todas ellas y otras, como una crisis social de proporciones que se ha tomado la vida en contraparte. Independiente incluso del origen del problema, la situación COVID² nos tiene en circunstancias de límite dignas de un *best seller*, cual historia de ciencia ficción o de conspiraciones, sin negar ninguna de las anteriores. Digo también convulsión constante, pensando en que los periodos de agitación comienzan a ser recurrentes; en caso de muchos, ciertamente diarios. Otro ejemplo que a todos nos toca, tal la voluntad de resistir al embiste de la pandemia actual, es el cambio climático que sin duda deberemos enfrentar con firmeza y dedicación más pronto que tarde, algo que de importante pasó a ser urgente.

En este periodo confinado, octubre además será un mes significativo y trascendental, local y no recurrente, más bien histórico, como resultado de la movilización ciudadana que condujo a este plebiscito constitucional y que, si me lo permiten, debemos tomar como un compromiso para conducir a un mejor diálogo social y a la definición de dignidad. Votar, sin duda una responsabilidad, es asimismo una oportunidad para participar de una instancia irrepetible, donde la circunstancia COVID sumará una particularidad al análisis final; muchos son los factores que afectan y nos tienen afectados. Ya se cumplirá un año desde que la expresión social solicitara ahora fuertemente el derecho a construir y mirar nuestro futuro con todos incluidos, en paridad, considerando a los pueblos originarios, con espacio para abordar temas tan relevantes como el agua, o de poder enfrentar una crisis tan político-social como constitucional; si hacemos una foto del momento, como dijimos en nuestra primera editorial, el *punctum* se vuelve más importante que el *studium*.

En este alud de circunstancias, Panambí se publica con una mirada siempre centrada en la persona y ello dignifica al arte, que finalmente es en mi opinión la dimensión que agrega a la investigación una propiedad siempre cualitativa. En primera instancia y tal como lo resumen Invernizzi y Lozano, su manuscrito constituye un aporte a la construcción de un mapa de la geografía audiovisual sexodisidente durante los últimos 30 años en el documental latinoamericano, como una forma de reflexionar sobre la dignidad humana que ha sido expuesta de manera torcida por décadas. A continuación, la reflexión sobre la definición del concepto de producción en las artes escénicas, es abordado por Algán y Berstein, con una mirada integral sobre la acción de esta labor audiovisual. Del mismo modo, Saavedra analiza, con una aproximación a lo que denomina como una *dramaturgia performativa*, el texto de *Crave*, una obra de Sarah Kane, que en los noventa renovó la escena teatral en Inglaterra. Por su parte, León construye un modo *tras* y *para* el acto de dibujar, procurando abordar la figura humana en función de poder comprenderla y entonces representarla. Finalmente Oubiña, explora las tensiones que provocaron el que *Cahiers du cinéma*, una figura del ámbito editorial de la época, abandonara prácti-

1 Me refiero con toda su magnitud a la magnitud del concepto humano; en términos históricos, sociales y planetarios.

2 Por solo denominarlo así, entendemos creo la referencia sobre el CoronaVirus COVID19.

camente la crítica cinematográfica para convertirse al activismo político propio del debate de los años setenta.

La investigación artística pone nuevamente en el centro del acta el factor humano, recordándonos como manifestase Gombrich, la idea del artista antes que el arte, a manera de una analogía de lo circunstancialmente actual; es en este sentido la contradicción al momento de escribir estas letras, que deben saber articular la presentación de los textos y la discusión sobre el conocimiento acá expresado, pero se soportan en un momento donde la reflexión no puede desligarse de lo que sucede y carga una sensación de vértigo que trasciende todas las esferas sociales y así nuestras actividades. Si bien todos son temas que cada autor ha venido trabajando con antelación, es importante resaltar, que al momento de la publicación, muchos, por no decir todos, hemos debido adaptar nuestras circunstancias para contrastar la incertidumbre; del mismo modo, artistas, investigadores, académicos, científicos, estudiantes y profesores han convertido sus casas en laboratorios y salas de clase para mantener en movimiento la actividad³, centrando la acción en las personas, como si de investigaciones artísticas se tratase, y con el propósito de evitar agrandar una crisis que marcará con un matiz saturado el 2020 en nuestra historia.

Cuando más que antes encontramos en entredichos la valorización de la investigación artística sostenida en la rentabilidad del indicador, en determinar el impacto como resultado de la mención, como una labor que debe ver resultados más desde el aspecto cuantitativo que cualitativo, la ciencia aparece en apoyo a la búsqueda de las certezas sociales y de salud que necesitamos, mientras el arte desde una de sus dimensiones se hace cargo de visibilizar la relevancia de la persona como eje de toda acción, más allá de los índices y no sólo en instancias de carácter investigativo como vemos acá, también siendo reflejo de la voz de la ciudadanía —en las calles, a través de los medios, en las escuelas y universidades—, de las personas y de una comunidad que este año verá en octubre la posibilidad de construir un diálogo social en conjunto, basado en condiciones de dignidad humana mínimas, que permitan el desarrollo de una sociedad más justa con un espacio para todos y cada uno.

Finalmente y con gran presencia en este número, Luis Escalona, dibujante porteño de excepción, que expone en nuestro *inciso*, acepta además la invitación a desarrollar su obra en Panambí; a trabajar in situ, el formato, el contexto, la comunicabilidad, a que su trabajo fuese parte de la revista y no solamente exhibido, en colaboración o como experiencia concebida durante el proceso editorial y enfrentado al plano de la revista, en conjunto con el contenido. Luis se sitúa acá entonces, en una dimensión de exploración, encontrando en la técnica del collage un espacio del arte para experimentar, desafiando al contexto definido, al espacio delimitado, pero también a su expresión y métodos. Vemos así cómo la *portada* y algunas *portadillas*⁴ que separan los artículos, se convierten en *obras en sí mismas*, desvirtuando su condición de espacio de exhibición para ser y hacer *acción en el plano*, tal el actor en escena cuando se apodera del escenario para hacerlo propio.

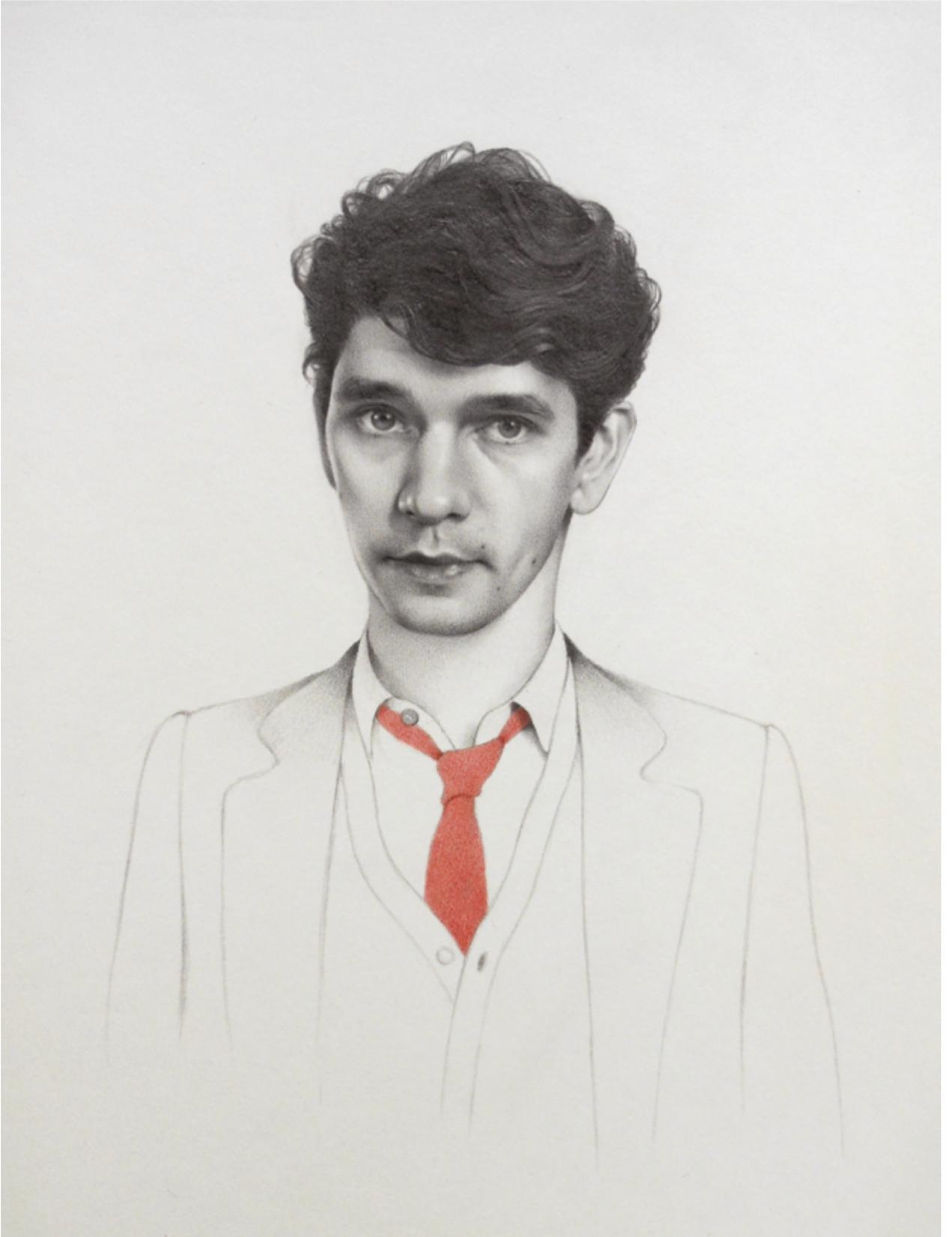
Esta obra —sin duda más profunda de lo que las palabras expresan— manifiesta una audacia que mantiene la sutileza de sus dibujos mientras el collage le permite traicionar esos límites, de la similitud, del tono académico, de la representación casi instantánea del gesto, para entrar ahora a un juego de composición donde construye una nueva obra, como *obra de sus obras*, ya despojadas de todo el rigor de esa incansable búsqueda por la delicadeza del trazo y del matiz, como de la luz y la sombra; ahora más bien, con una técnica que se articula casi a modo de una acción computacional provista del ensayo-error, o del comando ‘CTRL+Z’ que permite retroceder y modificar la decisión. La obra podrá fijarse y así constituirse como tal, o definirse como efímera si es que finalmente se hace evidente sólo a través de la fotografía que registra el momento de su lucidez, rompiendo el paisaje de la *página de exposición* para constituirse como *obra in página* en Panambí, asimismo un acercamiento a la investigación desde un arte editorial.

Pablo Venegas Romero
Editor

3 Tema gigante el de la tecnología, que nos ha permitido soportar la actividad.

4 Págs. 20 - 44 - 60

Título: Retrato de Ben Whishaw



Técnica **grafito y lápiz de color**
Papel bond ahuesado 70 grs.
Medidas 17 x 19 cms.

[INCISO]



Dibujar

Luis Escalona Jubal
Dibujante - Pintor
luisescalonaj@gmail.com



Textos e imágenes bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

FIDELIDAD ENTRE QUIENES SOMOS Y AQUELLO QUE EXPRESAMOS

Dibujar es un medio de exploración, un modelo de pensamiento que nos refleja. Por supuesto esto no se descubre de la noche a la mañana, sino mediante el ejercicio habitual de esta gran pasión. Y creo que sucede con cualquier otra, pues cada acto que involucra una intención y un amor, tiene el potencial de llevarnos (ese medio a nosotros y también nosotros a ese medio) al perfeccionamiento de aquella expresión encantadora que por alguna sinrazón del alma queremos repetirla una y otra vez. Pero también con el tiempo nos damos cuenta de que aquel ideal de perfección al cual aspiramos al iniciarnos, nos va arrojando cuotas de insatisfacción que debemos subsanar, para nuestra paz, para nuestro entendimiento, para nuestra independencia. Y aquí surge la paradoja de que el dibujo, al ser un medio de expresión humana, es imperfecto, y en esa imperfección radica su belleza, su frescura como medio, su honestidad. Es por ello que todo modo de hacer algo, mientras esté cargado de observación, pero sobre todo mientras sea fiel, franco, genuino, nos satisfará por completo y no tendremos dudas de estar ya recorriendo un tramo de verdadera realidad. Por tanto lo perfecto será seguir esa ruta que va trazando mi personalidad. Retomo el error del dibujo, como una cuestión no sólo natural sino necesaria (y aquí el punto no es ir por el error, sino por la profundidad de lo que estoy abordando, permitiendo que esa exigente búsqueda vaya dejando los rastros que no debe negar) y consciente de que la obra tiene diferentes distancias de lectura para el observador (desde lejos expone la generalidad y la unificación de las formas, y mientras nos acercamos advertimos aquellas imperfecciones que fueron cruciales para transmitir sutil o violentamente el carácter).

Mi dibujo inicia con una construcción caótica, gestual y ligera, luego pasa a una etapa de densidad de la información tratando de hacer coherente las partes, y finalmente una deconstrucción parcial de lo anterior, con el propósito de evitar los excesos y flaquezas que puedan obstruir su verismo y su impacto.

Mi sentido de pertenencia mediante el dibujo y la pintura están con la Naturaleza, con la observación tanto espontánea como calculada de las escenas naturales que nos rodean... Aunque no he logrado mi ideal de representación, y quizá jamás lo haga, aquél seguirá siendo mi aspiración. No lograrlo, genera concentración y optimismo de perseguir algo en proceso, y viendo el resultado, siempre el deseo de seguir modificándolo, o poder hacerlo mejor la siguiente vez. Por esto, la gráfica y la plástica son medios de eterno desafío, y en la observación me brindo Esperanza (por ende, dominio de la frustración que acecha), el deseo por alcanzar lo imposible, el desafío por descubrir un modo, la admiración por aquella realidad que nos circunda y por la inmensa nobleza de los medios que existen para interpretarla... Así es, sólo interpretarla (ojalá de una manera magnífica), con energías y agotamiento, con amor renovador, como aprendiz de todo esto. Aspiro en algún momento a buenos resultados, que sean más dignos de ver, por mis propios ojos y por los del resto. Aquello que es de creación propia no tiene precio, y no ha de deberse a encargos, comisiones, favores, compromisos o imitaciones, eso traicionaría esta aspiración.

La seriedad en el desarrollo de mi actividad está en procurar una disciplina, a veces tranzando la comodidad por la instancia de registro, doblegándome siempre al potencial interpretativo y no reproductivo que me ofrecen los medios y mi propia capacidad (siempre limitada y, por eso mismo, creativa), deseando armonizar una mirada holística con una particular, queriendo equilibrar las cuotas de expresión y precisión que afloran fulgurantes desde la Realidad.

Me queda agradecer a Pablo, editor de Revista Panambí, gran dibujante y aún mejor amigo (con quien hemos debatido incansablemente sobre lo que aquí he expresado), por ofrecerme un espacio para exponer en algunas páginas parte de lo que soy, que es poco para la humanidad toda (la visión holística), y casi todo para mí (la visión particular). Gracias maestro.

Valparaíso, Chile.

[ARTÍCULOS]

Prácticas transformistas en el documental latinoamericano reciente: usos de la voz y flujos musicales

Agostina Invernizzi

Universidad de Buenos Aires - CONICET
agostina.invernizzi@gmail.com

Ezequiel Lozano

Universidad de Buenos Aires - CONICET
lozanoezequiel@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2019-10-20

ACEPTADO: 2020-09-02

RESUMEN

El presente trabajo pretende ser un aporte al trazado de una cartografía torcida, a la construcción de un mapa de la geografía audiovisual sexo-disidente en el cine documental de Latinoamérica, luego de décadas de una artillería audiovisual altamente transfóbica. En el cortometraje documental *La Otra* (1989), de Lucrecia Martel, se puede visibilizar un momento central del trayecto hacia una visibilidad trans en nuestra cinematografía. En ese trabajo estudiantil de la directora observamos algo inusual para el cine documental local y para los estudios teatrales latinoamericanos: el foco en las prácticas transformistas.

Nuestro primer esbozo de este mapa se extiende temporalmente desde 1989 hasta 2017 y establece un recorrido por Argentina, México, Venezuela, Cuba y Perú. Este corpus inicial lo conforman, además del trabajo de Martel, los siguientes cortometrajes: *Es mi vida (el arte de la transformación)* (Espinoza, 1995); *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011); *El Arte de La Transformación* (Uzcateguá y Castillo, 2016) y *Nebulah* (Montoro, 2017).

Reivindicando un posicionamiento específico dentro del campo del cine documental, y construyendo un archivo desviado del canon, proponemos aquí una mirada que reflexione sobre los usos de la voz y los flujos musicales en las prácticas drag presentadas en los films, las cuales desde hace décadas batallan contra la transfobia aún vigente en las sociedades occidentales e incluso visible en el discurso esgrimido por sus propios artífices.

PALABRAS CLAVE

Transformismo, género, cine documental, cortometraje, performance.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo contribuir para o traçado de uma cartografia torcida, para a construção de um mapa da geografia audiovisual dissidente de sexo no cinema documental da América Latina, após décadas de uma artilharia audiovisual altamente transfóbica. No curta-metragem documentário *La Otra* (1989), de Lucrecia Martel, um momento central da jornada pode ser tornado visível para a visibilidade trans em nossa cinematografia. Nesse trabalho estudiantil da diretora, observamos algo incomum no cinema documental local e nos estudos de teatro latino-americanos: o foco em práticas drag.

Nosso primeiro esboço deste mapa se estende temporariamente de 1989 a 2017 e estabelece um tour pela Argentina, México, Venezuela, Cuba e Peru. Esse corpus inicial é composto, além do trabalho de Martel, pelos seguintes curtas-metragens: *Es mi vida (el arte de la transformación)* (Espinoza, 1995); *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011); *El Arte de La Transformación* (Uzcateguá y Castillo, 2016) e *Nebulah* (Montoro, 2017).

Reivindicando um posicionamento específico no campo do cinema documental e construindo um arquivo desviado do cânone, propomos aqui um olhar que reflète sobre os usos dos fluxos de voz e musical nas práticas drag apresentadas nos filmes, que vêm lutando há décadas contra a transfobia ainda em vigor nas sociedades ocidentais e até visível no discurso exercido por seus próprios arquitetos.

PALABRAS CLAVE

Drag, gênero, cinema documental, curta-metragem, performance.

ABSTRACT

This article aims to be a contribution to the layout of a crooked cartography, to the construction of a map of the sexual dissident audiovisual geography in Latin America's documentary filmmaking, after many decades of highly transphobic audiovisual imagery. In the documentary short film *La otra* (Lucrecia Martel 1989), we find a fundamental moment of the journey towards trans* visibility in Argentinian cinematography. In Martel's student work, we observe something unusual for local documentary film and for Latin-American theater studies: the focus on drag performances.

Our first outline of this map extends from 1989 to 2017 and establishes a trail from Argentina, Mexico, Venezuela, Cuba, and Peru. This initial corpus consists of, in addition to Martel's work, by the following short films: *Es mi vida (el arte de la transformación)* (Espinoza, 1995); *Perra* (Navarro, Plaza and González, 2011); *El Arte de La Transformación* (Uzcateguá and Castillo, 2016), and *Nebulah* (Montoro, 2017).

By claiming a specific positioning within the field of documentary cinema and building an archive that deviates from the canon, we put forward a perspective that reflects on the uses of the voice and musical flows in the drag performances presented in the films, performances that for decades have battled against transphobia, which is still active in Western societies and also present in some of the films' protagonists' own discourse.

KEYWORDS

Drag, gender, film, documentary, short film, performance.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende ser un aporte al trazado de una cartografía torcida, a la construcción de un mapa de la geografía audiovisual sexo-disidente en el cine documental de latinoamérica, luego de décadas de una artillería audiovisual altamente transfóbica. En el cortometraje documental *La Otra* (1989), de Lucrecia Martel, se puede visibilizar un momento central del trayecto hacia una visibilidad trans*¹ en la producción audiovisual rioplatense. En ese trabajo estudiantil de la directora observamos algo inusual para el cine documental local y para los estudios teatrales latinoamericanos: el foco en las prácticas transformistas. Y, si bien el transformismo como tal tiene una larga presencia en el teatro de nuestra América (cf. Campuzano, 2007; Figari, 2009; Lozano, 2015), no siempre se lo mostró (ni fue leído) en su carácter más disruptivo como cuestionador del binarismo de género hegemónico; por ello creemos que su actual emergencia en el campo del cortometraje documental de los países de la región resulta alentadora para pensar la disidencia sexo-genérica en el arte latinoamericano.

Nuestro primer esbozo de este mapa se extiende temporalmente desde 1989 hasta 2017 y establece un recorrido por Argentina, México, Venezuela, Cuba y Perú. Este corpus inicial lo conforman los cortometrajes: *La Otra* (Martel, 1989); *Es mi vida (el arte de la transformación)* (Espinoza, 1995); *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011); *El Arte de La Transformación* (Uzcateguí y Castillo, 2016) y *Nebulah* (Montoro, 2017).

En la mayor parte de estos cortos, se puede observar la referencia al concepto de *transformismo* así como visualizar, en las producciones más cercanas en el tiempo, la mención del concepto importado, *drag queen*. Por ello, nos interesa, particularmente, de este corpus, su posibilidad de ser leído como deriva de discursos sociales latinoamericanos sobre una misma práctica a lo largo de los años: resulta significativo el pasaje desde una autopercepción en término de *transformismo* (ej.: en el cortometraje *La Otra* de 1989) hacia una mirada de sí atravesada por la internacionalización del término *drag* (en el corto *Nebulah* de 2017). Si bien lxs entrevistadxs refieren a la misma práctica, la cual entienden de manera artística, el cambio en el modo de nombrarla también da cuenta de otro tipo de transformaciones en los discursos de quienes las llevan adelante.

Desde Perú, Giuseppe Campuzano (1969 – 2013) definió el término *drag queen*², especificando que “lo drag puede corresponder a una profesión, pero no a un estilo de vida, como sí el travestismo. Otra de sus diferencias se halla en sus fines estéticos. Así, mientras el travestismo «mimetiza», lo drag «dramatiza» lo femenino” (2007:90). Cierra su definición subrayando una situación propia de Perú (aunque ésta se repite en varios países), donde el término drag “es esgrimido para tomar distancia de lo travesti ante sus connotaciones peyorativas” (90). Como veremos, esta separación enunciada por lxs artistas entre una práctica y una lucha identitaria se hace explícita en el recorrido histórico de los discursos, enunciados en los diferentes cortos que aquí analizaremos. Por ello, creemos que el recorte propuesto en

1 Jack Halberstam (2018) sugiere que el asterisco podría interpretarse como un signo de interrogación o como uno que enfatiza el proceso de transición, en lugar de una forma final. Se trata de una conceptualización que alcanza diferentes identidades de género, en todo su espectro. De acuerdo con su investigación, el término trans* resiste la polarización y la oposición binaria, abriendo, así, infinitas posibilidades.

2 Definió el término *drag queen* del siguiente modo: “El término resulta del «polari» (argot usado por homosexuales de la clase obrera de Londres durante las décadas de 1950 y 1960), donde drag proviene de la sigla equivalente a «enters dressed as a girl» (entra en escena vestido como chica), que Shakespeare anotaba en los márgenes de sus libretos en tiempos del teatro isabelino, cuando los papeles femeninos eran representados por hombres; queen corresponde a homosexual afeminado. Lo drag puede corresponder a una profesión, pero no a un estilo de vida, como sí el travestismo. Otra de sus diferencias se halla en sus fines estéticos. Así, mientras el travestismo «mimetiza», lo drag «dramatiza» lo femenino. El travesti se desarrolla a un nivel cotidiano, mientras el drag queen lo «performa», y muchas veces lo rebasa, provisto ya de resonancias míticas —esto también es válido para el transformista, aunque los límites no son precisos. Desde su decisiva participación en los disturbios de Stonewall, los drag queens, que en 1969 combatieron los abusos de la policía de Nueva York —tales como el arresto de hombres travestidos—, conllevan una dimensión política. No obstante, en Lima y en otras ciudades del Perú, ésta faceta es dejada de lado, y el término es esgrimido para tomar distancia de lo travesti ante sus connotaciones peyorativas” (Campuzano, 2007:90).

este trabajo requiere una escucha que dé cuenta de éstos, incluso con sus contradicciones y sus posicionamientos, diferenciados al desarrollo paralelo que ha tenido el pensamiento travesti, junto a sus avances teóricos y legislativos.

Porque, cierto es también, las luchas travestis y trans* en América Latina han logrado avances gigantescos durante los años que recorre nuestro corpus. En Argentina, por ejemplo, la producción de pensamiento travesti es de una solidez categórica (por citar sólo dos ejemplos: Berkins, 2007; Wayar, 2018). Asimismo, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires se creó, recientemente, un espacio central como la Cátedra Libre de Estudios Trans*, llevada adelante por dos referentes del activismo actual de la talla de Mauro Cabral Grinspan y Blas Radi³. Es notorio que el contexto latinoamericano en general, y el argentino en particular, ha cambiado desde el año 1989 cuando se produjo el cortometraje de Martel que da inicio temporal al corpus. Y es disímil la realidad sociocultural y política de cada país de la región. Aun así, entendemos que una mirada de conjunto sobre estos materiales puede ser un aporte sobre un objeto de estudio poco visitado hasta el presente en esta región.

Reivindicando un sitio específico dentro del campo del cine documental, y construyendo un archivo desviado del canon, proponemos aquí una mirada que reflexione sobre los usos de la voz y los flujos musicales en las prácticas drag presentadas en los films, las cuales desde hace décadas batallan contra la transfobia, aún vigente en las sociedades occidentales (inclusive reconocible, por momentos, en el propio discurso esgrimido por sus artífices). Sería imposible abarcar en un solo artículo la totalidad de materiales documentales sobre el tema en un lapso temporal tan extenso, por ello creemos que recortar nuestra mirada a la producción de cortometrajes es una manera de comenzar con una labor que podría ser ampliada y continuada en trabajos posteriores. A su vez, consideramos que el recorte temporal que dibuja el corpus es apropiado para percibir las continuidades y los cambios producidos en los discursos sobre una misma práctica. Asimismo, el mapa geográfico trazado extiende espacialmente esta perspectiva.

A primera vista resulta singular, en los films que conforman este corpus, la alternancia de entrevistas personales a lxs performers con fragmentos de su arte en escena. O sea, la presencia en los shows, rebosante de brillos, pelucas y purpurina, contrasta con la voz de un cuerpo autopercebido masculino que relata las zonas más amargas del tránsito vital hasta llegar

al escenario, espacio que se valora como único para poder alcanzar una libertad expresiva y una felicidad personal.

Este contraste que se reitera como leimotiv en todos los documentales se asienta asimismo en un tópic que aparece en el discurso de estxs artistas: el desdoblamiento entre una performatividad de género que adscribe a la masculinidad asignada al nacer y otra, femenina, que se desarrolla como un arte. Esta identidad mutable pareciera presentarse como una característica que estas personas valoran positivamente, lo cual también les lleva a diferenciarse de la identidad travesti (y en este punto es donde emerge, en algunos casos, la transfobia del discurso que erigen).

Esta idea de desdoblamiento también se observa en el nivel de puesta en escena por medio del recurso de espejos y pantallas que multiplican la imagen, presente en todos los films. Muchas entrevistas suceden dentro del camarín mientras se opera la transformación performática hacia un determinado modelo de feminidad pretendido. Es en el corto venezolano *El Arte de La Transformación* (Isaac Uzcateguá y Pavlo Castillo, 2016)⁴ donde se plantea de manera más radical esta figuración que propone llegar a la “esencia de la mujer” mediante el transformismo como práctica artística. Se diferencia del resto del corpus porque las prácticas transformistas que recorta se encuadran dentro de un concurso de belleza “Miss Venezuela Gay Centro”, poniendo en foco la situación de competencia donde todas ganan algún título, como, por ejemplo: “Miss figura” o “Piel más bella”. A su vez, el título mismo del certamen engloba la práctica dentro de “lo gay”, optando claramente más por su costado de nicho de mercado antes que como reivindicación política de una identidad.



Imagen.1- *El Arte de La Transformación* (Isaac Uzcateguá y Pavlo Castillo, 2016).

Este corto se abre y se cierra con la referencia del público vivando a las dos finalistas con un grito colectivo que reclama la coronación (“¡Corona! ¡Corona!”), donde el demolidor ideal de belleza, impuesto a las mujeres en todo el universo, se esgrime como una utopía deseada. Esta idea es resaltada por una de lxs protagonistas, Luna Indriago (Francisco Pérez, coronadx como “Miss Barinas”) cuando expresa: “No es solamente un maquillaje, no es solamente

3 En materia legislativa, destacamos la Ley de Identidad de Género promulgada en el año 2012; y la Ley de Cupo Laboral Trans, impulsada por Diana Sacayán, sancionada en la provincia de Buenos Aires en el año 2015. Para más información véase: Torres Costa, Majo (2015). “Desde la exclusión al reconocimiento. Ciudadanía trans en Buenos Aires de los años 90 a la actualidad” en *Memorias, identidades y experiencias trans: (In)visibilidades entre Argentina y España*, Peralta, Jorge Luis y Mérida Jiménez, Rafael M. (eds.), Buenos Aires: Editorial Biblos.

4 Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yih8Darp7jo> Consultado el 23 de diciembre de 2019.

una peluca. Es un cuerpo, es un trabajo, es sacrificio, es dolor” (Uzcateguá y Castillo, 2016).

El film intenta dar cuenta de este tránsito a través de la contraposición de dos tipos de imágenes: austeras y brillantes. Las primeras pertenecientes a las entrevistas –a plena luz del día, en exteriores, desde primeros planos que adoptan el formato de lo que en el campo del cine documental se denomina como “cabezas parlantes” –; las segundas adjudicadas a las de la noche final del concurso, que a la vez podría ser leído como el “resultado” anhelado por sus participantes, artífices de sí mismxs mostrando su obra de arte acabada. “En una noche tan linda” es el título de la canción que corona la transformación final. El tránsito entre ambas figuraciones se encuentra condensado en una imagen porosa: lxs participantes vestidxs de negro –sin montarse– pero con sus zapatos de taco alto puestos, ensayando la coreografía para el concurso que en algún punto lxs iguala a todxs.

Quedan delimitadas así, las coordenadas espacio-temporales admitidas para la circulación de estos cuerpos. A la luz del día y en espacios exteriores, transitan aquellas identidades (autopercebidas) y cuerpos leídos como masculinos; mientras que, en el ámbito nocturno, sobre el escenario, bajo el encandilamiento de los reflectores, la pomposidad brillante del vestuario y el maquillaje es donde emergen sus cuerpos y voces femeninas.

UNA VOZ OTRA

Unx de lxs transformistas de *La otra* se expresa diciendo: “es como de repente una voz adentro mío, o en mi cerebro, o en mi cabeza o donde fuese alrededor mío, dice ‘al menos vos explícalo a través de la canción’ y es una mujer la que me habla, en ese momento es una mujer la que me habla” (Martel, 1989). Se trata de un desdoblamiento, visible en la mayoría de las piezas del corpus, tanto en el discurso autobiográfico como en la práctica escénica que se elige mostrar donde uno de los recursos centrales es la fonomímica (*lip-sync*). En éste se inmiscuyen aquellos deseos y emociones expresados.

Si este desdoblamiento se manifiesta en una voz *otra*, podríamos hipotetizar que el recurso artístico opera como silenciamiento de la voz masculina para darle lugar a una voz femenina. De esta manera, se le dona el cuerpo propio a la voz femenina elegida. Como afirma el transformista Gustavo Laiza en el film “imitamos a la mujer, olvidándonos de que somos hombres” (Martel, 1989). Este transformismo como imitación se presenta más marcadamente en este corto de fines de la década del ochenta y cada vez se ve más desplazado de un mero lugar tradicional de “imitación de estrellas” hacia la construcción de una feminidad propia y elegida en los documentales más recientes del corpus. Así, por ejemplo, en el documental peruano de 2017, *Nebulah* (José Montoro, 2017)⁵ -Lima, Perú (de formato más televisivo y hasta donde entendemos únicamente difundido vía web)- su únicx protagonista afirma “como Nebulah me siento otra persona, porque, si bien es cierto es un personaje, a la vez, yo lo he armado, yo lo he creado. Simplemente me permite expresarme (y hacer cosas con el público y con la gente que me sigue) que no hago como Joseph” (Montoro, 2017). Y agrega “El Drag queen yo lo veo como un arte. Yo siendo gay puedo ser Drag Queen, una persona heterosexual puede ser Drag Queen, una mujer puede ser Drag Queen” (2017).



Imagen.2- *Nebulah* (José Montoro, 2017).

⁵ Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=KWZ7pYZpThk>
Consultado el 27 de diciembre de 2019.

Al igual que el documental venezolano de Uzcateguá y Castillo, donde aparece una multiplicidad de voces, el cortometraje *La otra*⁶ presenta una estructura que promueve el protagonismo de cuatro personajes. La película comienza, desde los títulos, y finaliza con la milonga “Se dice de mí” –con letra del poeta argentino Ivo Pelay, e históricamente recordada por la versión de Tita Merello en la película *Mercado de abasto* (1955, Lucas Demare)– interpretada por unx de lxs protagonistas a través del procedimiento de la fonomímica. En la intimidad de la cocina de su casa, con el mate en la mano que emula un micrófono, la cámara nos devuelve su imagen a través del marco de una puerta donde lx vemos pronunciar y bailar al ritmo de la canción. La entrevista primero tendrá lugar a través de una voz en off donde narra en primera persona lo que es el transformismo: “un hombre que de día es hombre y de noche sobre un escenario debe transformarse en una mujer” (Martel, 1989). De esta manera se produce una textura sonora que intercala y alterna la voz del performer, junto con la milonga porteña.

muestra a otrx performer, quien también vive el transformismo de ese modo y cuenta sus inicios como bailarín de *modern jazz*.

La película entrelaza diferentes testimonios. Agrupa, por un lado, a personajes que viven el transformismo como trabajo y, por el otro, a personajes que asocian el transformismo a una identidad mutable, que se percibe en conflicto. Dentro de este último grupo, se observan dos casos: por ejemplo, Gustavo Laiza afirma: “Me hubiese gustado ser un hombre... completo. Y no un hombre a medias; porque tengo los sentimientos de un hombre, el pensamiento y la capacidad de un hombre. Pero me siento mujer muchas veces, no solamente en el escenario, no me da vergüenza decirlo, fuera de él, también, como muchos transformistas nos sentimos” (Martel, 1989); otrx entrevistadx expresa “cuando yo me estoy maquillando ya no sé si soy (...) pienso como un hombre, pienso como una mujer. Creo que (...) parte un poco de la locura que tenemos adentro de elegir esta profesión” (Martel, 1989).



Imagen.3- *La otra* (Lucrecia Martel, 1989).

Posteriormente la narración se desplaza hacia otrx entrevistadx que se encuentra en el interior de su camarín fumando, quitándose sus joyas y maquillaje después de un espectáculo. La idea del transformismo como trabajo aparece en primer plano cuando afirma: “Este es el único país del mundo donde ser transformista es más fácil que ser barrendero” (Martel, 1989). A continuación, se tomará

En el film de Martel, las canciones producen una “significación no natural” (Nasta, 2018), es decir se apoyan en la capacidad del espectador para percibir el porqué de la visión, o del uso de una canción (2018: 37). Así, de acuerdo con Dominique Nasta (2018), las canciones cumplen el rol de “potenciadores de sentido”, ya que generan la voluntad de averiguar el impacto de la canción sobre la imagen. Para la autora, en este proceso opera una transformación de tipo metafórico donde, a partir de la fusión de dos ideas, nace una tercera (37).

6 Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=AbuosfcMolM&t=163s>
Consultado el 10 de noviembre de 2019.

Por otra parte, Martel construye el relato a partir de una canción como “Se dice de mí”, que remite al imaginario colectivo hispanohablante, donde quien mira el cortometraje difícilmente no está involucrado con el universo referencial de la cita. En *Mercado del Abasto*, Tita Merello interpreta a Paulina, la mujer varonil, masculinizada, pero que al mismo tiempo es “la flor del Abasto”. Paulina es esa mujer con la que nadie se atreve a meterse, es la que despluma a los gallos, la que se encuentra en las sombras de los puestos del mercado y vigila todo lo que sucede a su alrededor con la visión de un águila. Es una muchacha que no está dotada de los “encantos femeninos” que la sociedad espera de toda mujer. De ella se dice “que camina a lo malevo”, que en la jerga rioplatense, el término refiere a un hombre matón y pendenciero, provocador, asociado al mal vivir y diestro en el manejo del cuchillo. Su figura se convirtió en personaje de tangos y sainetes en las primeras décadas del siglo XX. Pero en este caso la expresión está aplicada a una figura femenina. Martel juega con los pliegues discursivos y sonoros de una canción que se encuentra en el imaginario espectacular para describir a una mujer monstruosa, mitad hombre, mitad mujer. Pues lo monstruoso está asociado a todo aquello que no es identificable, a lo indiscernible. Aquello que alude a la mezcla, a la hibridez. Aquello que desencaja en las categorías fijas e inmutables de la modernidad. Aquello que excede al pensamiento binario.

Además, el título del film claramente alude a lo que unx de sus protagonistas en una secuencia define como esa voz “otra” que nace en su interior y que puja por salir. Es una voz de mujer. Al mismo tiempo, no podemos dejar de pensar cómo, a lo largo de la historia, desde la antigüedad clásica y pasando por la filosofía y la ciencia moderna, las mujeres han sido pensadas de manera misógina en términos de otredad, de segundo género, en tanto “continente desconocido”, y siempre en relación con el género masculino desde un modelo de “una sola carne” (2019)⁷ que las construyó como hombre defectuoso. Estos elementos aparecen tematizados, no tanto desde una crítica sino de manera correctiva, en *Mercado del Abasto*, donde la mujer varonil es conquistada –aunque posteriormente engañada– por un galán y con la llegada de un hijo se convierte en madre ejemplar.

Durante *La otra*, en diferentes pasajes lxs protagonistas aluden a “las capacidades de un hombre”, y a que para ser mujer les hace falta lo más importante, es decir “haber nacido mujer”. Más allá de los dejos esencialistas/biológicos de estas afirmaciones, el film pone en tensión lo femenino y lo masculino en un espectro de posibilidades que celebra la hibridez y las identidades mutables.

En este entramado contradictorio y mutable de discursos aparece algo que se evidencia, del mismo modo, en

el plano musical: la *queerización* de los flujos musicales, entendida como el gesto de apropiación marica de ciertos géneros o cantantes o temas.⁸ Un puzzle artificial cuyo brillo se legitima mucho más que la biografía del seno familiar expulsivo y carente de acogida para estas identidades mutables. El gesto *queer* parece mostrarse en un entramado de identidades estratégicas que se arman como protección, como escudo, como empoderamiento, o como arte de sí mismx según el momento y el tiempo de la necesidad de sobrevida y búsqueda de realización personal.

7 Amparo Gómez Rodríguez (2019) analiza los escritos de Platón, Aristóteles, Hipócrates y Galeno donde predomina la idea de un solo género humano en cuyo interior se piensa la diferencia sexual. Allí se constituye un modelo que la autora denomina como “de una sola carne” y de la “mujer-como-hombre”. Las diferencias entre hombres y mujeres expresan una jerarquía sexual de grado que se advierten social y culturalmente y se consagran metafísicamente. Aristóteles formula un modelo de lo humano según un *telos* de perfección masculino, donde lo femenino se afirma como carencia, imperfección o falta. En el Renacimiento, con la filosofía y la ciencia moderna, se podría haber roto con el paradigma anterior. Sin embargo, este se vio reforzado.

8 Es llamativo que la canción “Se dice de mí” haya sido de inspiración para el proyecto de tango *queer* “Fifi tango”, que interviene determinadas canciones y figuras desde una mirada marica. Véase: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4002-2015-05-22.html> Consultado el 27 de diciembre de 2019.

SE DICE DE MÍ

El tópico de la mostración y el ocultamiento, la idea del transformismo como, en palabras de uno de los personajes del documental: “hacer una mujer sin dejar de ser un hombre” (Martel, 1989) se hacen visibles través de secuencias musicales como las del tema “If My Friends Could See Me Now”, donde lx protagonista a través del procedimiento de la fonomímica canta, baila y lentamente se quita el vestido, la peluca, y todos los ornamentos “femeninos” que lx configuran como mujer. No es aleatoria la elección de esta referencia musical específica para realizar la performance, ya ahí aparece el gesto *queer*. Esta canción, con música de Cy Coleman y letra de Dorothy Fields, compone uno de los números inolvidables del musical *Sweet Charity* (1966), dirigido y coreografiado por Bob Fosse. Charity es un personaje cargado de exotismo, al igual que el salón de baile donde trabaja, el “Fandango Ballroom”. La película de este musical (dirigida por Bob Fosse en 1969) popularizó la interpretación de la misma realizada por Shirley MacLaine. Al mismo tiempo, debemos mencionar que este musical se inspira en otro film, *Le notti di Cabiria* (1957), de Fellini, donde la protagonista es víctima de numerosos desengaños amorosos. Las semejanzas (aunque

también diferencias) entre Cabiria y Paulina son llamativas. Pero sobre todo, quisiéramos repensar el vínculo con el truco y el engaño, la mostración y ocultamiento que *La otra* tematiza, y donde las letras de estas canciones se convierten en motores que vehiculan y posibilitan la acción.

Resulta significativo que tres de los films escogidos contengan segmentos musicales que culminan en un *striptease*, donde lxs protagonistas, luego de sus números musicales en el escenario, se quitan las vestimentas, pelucas y rellenos que lxs configuran como cuerpos feminizados. En línea con las ideas de Butler sobre las performance drag (2003), leemos estas secuencias a modo de *striptease de género* –en tanto estructura imitativa y de carácter contingente–. Sin embargo, como dijimos anteriormente, mientras que algunos personajes promueven un discurso que los acerca hacia la idea del transformismo en tanto trabajo; otros se encuentran vinculados a una identidad travesti, o en tensión permanente. Unx de lxs performers de *La otra* afirma: “El travesti tiene todo adentro. No somos naturales somos todos fabricados” (Martel, 1989). Es en esta frase donde subyace el discurso transfóbico que intenta trazar una separación radical de las identidades travestis.



Imagen.4- *La otra* (Lucrecia Martel, 1989).

Un striptease similar al de *La otra* se repite en *Es mi vida (el arte de la transformación)*⁹ y en *Perra*¹⁰ con el segmento musical de la canción “Esta es mi vida”, de Raquel Olmedo. En este sentido, vale recordar el estudio de Judith Butler (2003: 323-326) al considerar las performances drag como exhibiciones hiperbólicas de la feminidad que promueven desplazamientos en las mismas reglas de género, las cuales resultan un ejemplo paradigmático como representación de las identidades paródicas que dan cuenta de la construcción social de género y de la repetición subversiva como estrategia política. Para Butler la performance drag, al imitar al género manifiesta la estructura imitativa de todo proceso de generización como también su carácter contingente.

El film *La otra* clausura con la frase de unx de lxs protagonistas asociadxs a una identidad travesti que afirma: “Para ser mujer nos faltaría lo más importante de la vida que es nacer mujer” (Martel, 1989). Si, a partir de las ideas de Butler (2003: 18-19), comprendemos al género como proceso de subjetivación (material y semiótico) y, simultáneamente, como ficción reguladora, la atribución de género es obligatoria, codifica y despliega nuestros cuerpos afectándonos materialmente. El “sexo” no solo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna. El gesto estético y político de Martel de comenzar y culminar el film con una milonga como “Se dice de mí”, ya desde la letra asociada a lo monstruoso, a principios de los noventa donde comienza a consolidarse un movimiento travesti en la Argentina y las prácticas transformistas se entrecruzan, consiste en dar voz a personajes silenciados, asociados a una escena marginal.

En un trabajo reciente, el cual toma en cuenta las críticas vertidas a la postura de Butler, Alba Pons Rabasa, estudiando los talleres *Drag King*, detalla cuatro procesos que, en la investigación feminista actual se han tornado “presupuestos inapelables en torno al género y la identidad” (2018: 77). A saber: “el desbordamiento constante e ineludible de las categorías identitarias, el cuestionamiento a la esencialidad y originalidad de la identidad, la toma de consciencia sobre la inexistencia de un a priori subjetivo y material, así como sobre la desnaturalización y el carácter interseccional de la identidad” (2018: 76-77). El recorrido temporal de nuestro corpus da cuenta de los avances y retrocesos de estas vivencias en las subjetividades de las personas que son retratadas en diferentes puntos de la geografía latinoamericana. Coincidimos con la investigadora cuando afirma: “El reto es crear herramientas que nos permitan aprehender, potenciar y analizar desde una perspectiva crítica encarnada, la multiplicidad de experiencias y prácticas implicada en los procesos de encarnación sexo-genérica que cuestionan la concepción de sujeto subyacente a las políticas sexuales contemporáneas. El drag puede ser una de ellas” (Pons Rabasa, 2018: 75). Aunque no necesariamente siempre lo sea, abre esa posibilidad, aún con sus tensiones con las luchas políticas identitarias.

ES MI VIDA, ESTA ES MI FORMA DE SER

Es mi vida (el arte de la transformación) (Espinoza, 1995) compone una trama sonora que fusiona la música clásica con ritmos latinos, como la habanera y la rumba, para pasar por el pop, la música electrónica, y finalmente culminar con el tema “Esta es mi vida”. En esta secuencia musical ininterrumpida se presentan imágenes que van desde el proceso de transformación en los camarines, hasta una abstracción y fusión de cuerpos. La música clásica, utilizada puntualmente al principio y al final de la secuencia, está relacionada, en el comienzo, con el tópico de la aceptación familiar narrado por unx de lxs intérpretes, y sobre el final, como el contraste o la contracara de las imágenes brillantes, del producto final mostrado en el escenario, pero que asimismo acarrea la dificultad de un modo de vida, en definitiva, de un modo de ser en una sociedad heterosexista, binaria y patriarcal. Por otra parte, las entrevistas en *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011) se inician respondiendo a la pregunta ¿cuándo te vestiste de mujer por primera vez? Este corto, producido en la Escuela Internacional de Cine y Tv, San Antonio de los Baños, Cuba, hace un particular foco en la recepción no sólo familiar sino social de la práctica drag y de las identidades autopercebidas como gay en la isla. En este sentido, llama particularmente la atención el inicio del film donde figuran imágenes de la vida cotidiana de la localidad de Güira (situada al norte de San Antonio de los Baños), los rostros anónimos de transeúntes, y la llegada del tren. Asimismo, se señala un intertexto cinematográfico que ayudó a la aceptación del colectivo gay en esa sociedad al valorar positivamente el éxito de la ficción *Fresa y Chocolate* (Gutierrez Alea y Tabío, 1993).

Al igual que en *La Otra*, y en *Es mi vida (el arte de la transformación)*, la película promueve la multiplicidad de voces desde una estructura de cuatro protagonistas. Las entrevistas personales oscilan entre la arena pública y el espacio doméstico. Mientras que algunos personajes son retratados en el interior de sus casas realizando alguna actividad relacionada con su arte escénico, cercanos a una máquina de coser donde fabrican sus vestidos, o maquillándose; otros se encuentran transitando las calles del pueblo, o sentados cerca de una avenida que nos aproxima al movimiento de la localidad. A diferencia de otros films de nuestro corpus, las imágenes en el interior del camarín donde opera la transformación están prácticamente ausentes. Se suma a la vez, un hallazgo respecto de los otros documentales: el testimonio de una madre que finalmente terminó “aceptando” a su hijo.

Dos vectores rigen este film: las entrevistas personales, y el momento apoteótico donde lx performer a través del procedimiento de la fonomímica interpreta la canción “Esta es mi vida”, de Raquel Olmedo (actriz y cantante nacida en Caibarién -Las Villas, Cuba- pero residente en México, desde 1959). Mediante primeros planos e imágenes fuera de foco que se funden en el rostro de lx protagonista, la cámara nos aproxima hacia la emotividad que culmina con el desborde del llanto.

Es llamativo que tres películas de nuestro corpus tomen esta canción para expresar la crudeza del tránsito vital de sus protagonistas y al mismo tiempo, cierto renacimiento. A su vez, su reiteración señala una pertenencia a una comunidad que se reconoce en esas referencias culturales.

⁹ Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=-dTEE5YzhPs>
Consultado el 8 de noviembre de 2019.

¹⁰ Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=NeWjo4xeQXI
Consultado el 8 de noviembre de 2019.

Se trata de una canción cuya letra expresa una autoafirmación identitaria enarbolada como bandera de lucha. La voz de Raquel Olmedo, afirma en este tema:

“Es mi vida, si bien o mal la he vivido/ esta es mi forma de ser, / de sentir, soy así. / Es mi vida, no me arrepiento de nada, / aún tengo mucho por vivir, por vivir, por vivir”¹¹



Imagen.5- *Perra* (Navarro, Plaza y González, 2011).

Canciones como esta, o como el tango “Se dice de mí”, insertadas en los universos discursivos que despliegan los films, se convierten en vectores que dinamizan los afectos del público, ya que, de acuerdo con Richard Dyer (2011) al tener letra “pueden nombrar y promover emociones” (2011: 5) así como por su música “pueden desplegar una gama infinita de afectos” (5). Este autor subraya que las palabras de las canciones “pueden contar historias, describir paisajes, promover posturas políticas, hacer declaraciones filosóficas” (5). Así, en temas musicales como “Esta es mi vida”, de Raquel Olmedo, al igual que en el tan recordado himno LGBTTTIQ+, *Soy lo que soy* de Sandra Mihanovich, subyace la idea del orgullo, de aceptación social, de abandono de todo remordimiento y de afirmación una larga vida personal por vivir de manera libre.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos intentando trazar las coordenadas de un archivo que excede los límites impuestos por un canon y anida la pluralidad de voces y cuerpos subalternos. Mientras que, hacia finales del siglo XX, en documentales como *La otra* y *Es mi vida (el arte de la transformación)* sobrevuela la idea del transformismo como “imitación de estrellas”, con la llegada del nuevo milenio advertimos un desplazamiento hacia la construcción de una feminidad propia y elegida en las piezas más recientes del corpus. En este sentido, observamos que películas como *Perra* y *Nebulah* enfatizan el tópico de la recepción familiar y social de la práctica drag y de las identidades autopercebidas como gays, a la vez que señalan un recorrido del activismo LGBTTTIQ+.

Es llamativo que el cortometraje *Nebulah*, a diferencia del resto de las producciones trabajadas en este corpus, esté subtítulo al inglés. Además de presentar una estética televisiva, la protagonista utiliza términos actuales como “seguidores” (provenientes de los usos de las plataformas del nuevo milenio: Youtube, Instagram, Twitter) y manifiesta la intención de llegar a nuevos públicos. No podemos dejar de mencionar tampoco, el impacto de fenómenos culturales actuales como por ejemplo, la serie estadounidense *RuPaul’s Drag Race* (iniciada en el año 2009, y que hoy en día cuenta con once temporadas) en busca de la “Siguiete Superestrella Drag Estadounidense”, transmitida por Netflix en Latinoamérica y España; o la reciente *Pose*, disponible en plataformas como HBO, que realiza un recorrido por el activismo LGBTTTIQ+ de la Nueva York de los años ochenta. En este sentido, recordamos al documental pionero de Jennie Livingston, *Paris is Burning* (1990), que relata el movimiento conocido como cultura ball en Nueva York, y los sectores sociales más implicados en él: gays latinxs y afro-americanxs, además de la comunidad trans, todos ellxs inmersxs en situaciones de exclusión social y pobreza.

¹¹ Y continúa: “Tengo tanto amor que dar y te quiero regalar mi vida, / no tendré que recordar el infierno cruel que fue mi vida, / un juguete del amor eso siempre he sido yo en la vida, / pero eso se acabó ahora sí sé quién soy yo en la vida”.

Cabe preguntarnos, entonces, cómo los diferentes medios determinan las elecciones estéticas de las producciones, y al mismo tiempo, cuáles son los fines políticos de las producciones en sí mismas. Así, podría decirse que una película como *Paris is Burning* y la serie *Pose*, refieren a un mismo escenario de época, pero sus formas difieren. Livingston, activista lésbica durante los años ochenta, realiza un documental con los colectivos implicados, desde un lugar de difusión, pero sobre todo de denuncia hacia las diferentes violencias que los atraviesan. Mientras que *Pose*, está producida para un público masivo (no siempre familiarizado con la temática), desde cierta espectacularización y sofisticación que vuelve atractivas las imágenes, pero que deja de lado la abyección de lxs implicadxs.

Dentro de las producciones escogidas en este artículo, se evidencian además, dos trabajos estudiantiles, el de Martel, y el de Navarro, Plaza y González. En el caso de *La otra*, que desde el extremo sur de América es contemporánea a la película de Livingston, subyace la intención de volver visible una práctica hasta el momento oculta. En 1995, en México, lo mismo sucede en el cortometraje de Espinoza. A diferencia de éstas, en una producción como *Nebulah* se establece un cambio en la autopercepción, con respecto a lxs protagonistas entrevistadxs en las otras películas: aquí su performer se piensa como drag. La internacionalización del término entra en concordancia, por un lado, con ciertos avances en materia de derechos, pero también con la asimilación capitalista de estas prácticas.

Tanto desde un transformismo, vinculado al trabajo o al hobby, o desde otro, asociado a una identidad travesti que posibilita en sus artífices otros modos de ser posibles, el recurso de la fonomímica (*lip-sync*) es una herramienta central para vehicular los deseos y sentires de lxs protagonistas de estos cortometrajes analizados. De esta manera, el plano musical se *queeriza* y configura un puzzle sonoro –nunca acabado– que reúne géneros y cantantes diversos, reunidos desde una selección marica *camp* que dibuja una comunidad cultural y afectiva cómplice en sus programas de lectura sexo-disidente del entramado artístico.

Si recordamos las palabras de unx de lxs performers de *La otra* que expresa la presencia de una voz femenina en su interior que reclama ser materializada, podríamos finalizar diciendo que estos personajes entregan, en cada performance, *sus mundos* a través de estas canciones. “Por siempre y para siempre tuyo es mi corazón feliz”, entonada por Estela Raval en su versión hispanoamericana de “Hymne A L’Amour”, de Edith Piaf, es la frase con la que Martel decide clausurar su película.

Durante un recorte temporal de treinta años se hace visible que la presencia de estas voces en el cine de Latinoamérica es escasa, tan lateral e invisibilizada como las vidas sexodisidentes en sus sociedades de emergencia. La performance artística deviene identidad que habilita usos estratégicos de la voz y flujos por músicas diversas a las cuales lxs performers le prestan cuerpo y les entregan sus vidas sexodisidentes.

BIBLIOGRAFÍA

- BERKINS, LOHANA. (COMP.) (2007).** *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Buenos Aires: A.L.I.T.T.
- BUTLER, JUDITH. (2003).** *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- CAMPUZANO, GIUSEPPE. (2007).** *Museo travesti del Perú*. Perú: Giuseppe Campuzano editor.
- FIGARI, CARLOS. (2009).** *Eróticas de la disidencia en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX*. Buenos Aires: CLACSO-Ciccu.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, AMPARO. (2019).** “El modelo de una sola carne en las ciencias biomédicas de la antigüedad clásica”, en *Escritos sobre ciencia y género*, Madrid: Los libros de la Catarata.
- HALBERSTAM, JACK. (2018).** *Trans* A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. Oakland, California: University of California Press.
- LOZANO, EZEQUIEL. (2015).** *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos.
- NASTA, DOMINIQUE. (2018).** “Canción y significación en el cine. Medio siglo de caminos cruzados (1964-2014)” en *Conozco la canción. Melodías populares en los cines posclásicos de América Latina y Europa*, Piedras, Pablo y Dufays, Sophie (eds.), Buenos Aires: Librería.
- PERALTA, JORGE LUIS Y MÉRIDA JIMÉNEZ, RAFAEL M. (EDS.) (2015).** *Memorias, identidades y experiencias trans: (In)visibilidades entre Argentina y España*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- PONS RABASA, ALBA. (2018).** “Los talleres Drag King: Una metodología feminista de investigación encarnada”. *Investigación teatral*, 9 (13). México: Universidad Veracruzana, 57-79.
- WAYAR, MARLENE. (2018).** *Travesti / Una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces.

s/t



ESCALONA JUBAL
Técnica dibujos y óleo sobre papel rasgado
Papel 80 y 100 grs.
Formato A4

Reflexiones hacia una Producción Integral de Artes Escénicas

Raúl S. Algán

UADE - Universidad Argentina de la Empresa
Instituto de Cs. Sociales y Disciplinas Projectuales
CONICET
raulsantiago@algan.com.ar

Brenda S. Berstein

UBA - Universidad de Buenos Aires
Instituto de Artes del Espectáculo
UADE - Universidades Argentina de la Empresa
bberst@gmail.com



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2020-03-11
ACEPTADO: 2020-09-13

RESUMEN

Se propone el término Producción Integral de Artes escénicas, realizando un arqueo bibliográfico sobre las definiciones previas de lo que significa producir cultura en el ámbito profesional iberoamericano. Para ello se tiene una mirada integral sobre la acción de producir que contemple arte, negocio y planificación estratégica en sintonía con el mercado y la sostenibilidad de proyectos escénicos. Se incluye al núcleo medular (*leitmotiv*) y al público objetivo en un lugar central de cualquier proyecto desde una instancia de génesis y se sugiere sumar a las fases habituales una última fase de evaluación.

PALABRAS CLAVE

Producción integral, Artes escénicas, Público objetivo, Gestión cultural.

RESUMO

Propõe-se o termo Produção Integral de Artes Cênicas, realizando uma arqueologia bibliográfica sobre as definições anteriores do que significa produzir cultura no campo profissional ibero-americano. Para isso, é realizado um olhar abrangente sobre a ação de produzir que contemple arte, negócios e planejamento estratégico em sintonia com o mercado e a sustentabilidade dos projetos cênicos. O núcleo central (*leitmotiv*) e o público-alvo estão incluídos em um local central de qualquer projeto de uma instância do genesis, e sugere-se adicionar uma fase de avaliação final às fases usuais.

PALABRAS CLAVE

Produção integral, Artes cênicas, Público-alvo, Gestão cultural.

ABSTRACT

The term Comprehensive Production of Performing Arts is formulated by reviewing previous definitions on what it means to produce culture in an Ibero-American professional framework. For this, we use an integral approach that involves art, business and strategic planning in sync with the market and the sustainability of performing projects. The medullary nucleus (*leitmotiv*) and an objective audience are included into the central place of any project from its genesis. It is also recommended to add a new stage of evaluation at the end to the regular phases.

KEYWORDS

Integral production, Performing arts, Target audience, Cultural management.

INTRODUCCIÓN

ALGUNAS APROXIMACIONES PREVIAS AL CONCEPTO DE PRODUCCIÓN ESCÉNICA

La producción de artes escénicas es una actividad que encuentra su origen en la propia constitución del teatro como hecho social. Desde la Grecia Antigua, cuando el teatro se separa del rito y comienza su secularización, aparecen los dos agentes culturales básicos que son necesarios para que haya teatralidad: el intérprete y el público. Pero junto a ellos aparecen también los productores. El rol del productor, aún invisibilizado a lo largo del tiempo, existió desde los inicios de la actividad teatral, al lado de esos primeros agentes y colaborando para que el hecho escénico sucediera. Barthes (1992) describe su existencia al indicar que hubo un “corega [que] se encargaba de instruir y equipar a un coro” (p. 69). Es decir que para que pudiera existir un *Tespis* y un director que coordinara el quehacer artístico, tuvo que haber un corega¹ que lo produjese.

Si uno se remite a la definición etimológica de la palabra producción, proviene del verbo latino *producere*, que reúne el prefijo *pro* (delante) con el *ducere* (llevar o guiar) y se podría traducir como llevar adelante. Refiere a una acción de idear, trazar o proponer un plan y los medios para la ejecución de un propósito, es decir, desde la ideación hasta el hacer más concreto, implicando instancias de planificación, pero también de realización y evaluación. Presupone una empresa a futuro, algo que se quiere realizar y lograr. Dada esta definición, se observa que fue un largo recorrido el que siguió este agente cultural, pero parece necesario subrayar que siempre que hubo teatro como espectáculo público hubo, tácita o explícitamente, alguien que se ocupara de producirlo. No obstante, aunque gran parte de la sostenibilidad laboral y económica del mercado teatral está vinculada a la labor del productor, en la actualidad su figura no se encuentra totalmente reconocida en la escena latinoamericana.

En general se habla de producir en su acepción aplicada al mundo del espectáculo como la acción de facilitar los recursos económicos y materiales necesarios para la realización de un proyecto artístico y también se lo asocia con coordinar y dirigir su presupuesto (De León, 2012). Evidentemente, la connotación económica es la más fuerte asociando la producción a la productividad y a la relación que conlleva accionando sobre recursos escasos para poder combinarlos de una manera eficaz y eficiente y así dar paso a una creación.

Definiciones más ajustadas del término coinciden en la idea de concebir la producción en tanto proceso de trabajo. Por un lado, se entiende que producir es un proceso “complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo” (Schraier, 2008, pág. 17). Se observa en la definición precedente la condición de diversidad de tareas, roles y acciones que hace que no se trate de un proceso simple, aún si se resuelve correctamente y a la vez necesariamente conformado por un equipo de trabajo, un grupo de personas que realizan esas actividades y deben ser coordinadas en su accionar.

En la misma línea, se entiende que producir es un proceso generado “por la actividad conjunta de los equipos de trabajo a través de procedimientos planificados para lograr un producto cultural” (De León, 2012, p. 23). Vuelve a ponerse de relieve en esta definición una mirada de la producción que atiende al proceso extendido

¹ El término proviene del griego y se utiliza para mencionar a aquellos ciudadanos ricos que patrocinaban las obras teatrales, encargándose de costear la puesta en escena sobre todo en cuanto al vestuario y la escenografía.

en el tiempo, al trabajo colectivo y a la repartición de tareas. Estas últimas características son transversales a los procesos de producción de artes escénicas más allá de los modelos que se apliquen para hacerlo, es decir si se trata de producir desde el Estado, para el mismo, desde de un formato empresarial o independiente².

Desde una mirada Ibérica, siempre con la idea de rastrear trabajos de aproximación al término que hayan trascendido su tiempo, Cimarro (1999) reconoce que un proyecto teatral “requiere la organización de los elementos que harán posible su transformación en actividad profesional” (p. 19) Por su parte, Pérez Martín (2002) menciona que “el trabajo escénico es fundamentalmente un trabajo grupal (...) [donde] es necesaria la división del trabajo pero también la colaboración (...) y la coordinación” (p. 71). Finalmente Navarro de Luis & Valentín-Gamazo (1998) indican que “la creación y puesta en escena de un espectáculo, requiere que artistas y técnicos trabajen de forma conjunta en el desarrollo del proyecto. El departamento de producción es el eje esencial que coordina todos los aspectos de dicho desarrollo, tarea que requiere una gran dosis de diplomacia y previsión” (p. 33)

En todas las interpretaciones de lo que implica producir subyace que el foco está puesto en el proceso y en la acción unidireccional de quienes llevan adelante el proyecto. Pero aún cabe preguntarse qué relación guarda el diseño de producción con el criterio artístico y de qué forma se vinculan las herramientas para la instrumentalización de un modelo de negocios en las artes escénicas. Se observa que desde las producciones teóricas mencionadas no ha habido a la fecha una propuesta integradora que genere un estadio superior a lo mencionado. Por otro lado, también es pertinente preguntarse qué lugar ocupa el público objetivo, destinatario final de toda producción escénica y poco estudiado y mencionado en las concepciones aquí revisadas. Es decir que el público no se piensa desde la producción como debiera, cuando la recepción de un proyecto debiera estar concebida desde el primer momento de génesis.

Finalmente, resulta interesante concebir la producción como parte integralmente unida a las instancias de representación y a la sustentabilidad en el tiempo que pueda tener un espectáculo ¿Por qué no se propone una mirada integral sobre la acción de producir que contemple arte, negocio y planeamiento estratégico en sintonía con el mercado y la sostenibilidad de los proyectos, incluyendo a los públicos como parte crucial que terminan de constituir un proyecto teatral? De igual forma se postula que sin evaluación concurrente pero también a posteriori del proceso, el mismo no se puede cerrar. Estas preguntas y otras son cuestionadas recurrentemente desde la praxis y pocas veces son abordadas desde la teoría o la reflexión crítica.

2 Esta salvedad es necesaria porque redundante en las dinámicas de producción puesto que en la primera se prevé la figura de productor general o productor empresario junto con la de productor ejecutivo mientras que en la segunda, por no haber relación de dependencia solo queda la figura de productor ejecutivo (Algán, 2019). Con referencia a los modos de producción valga decir que en Argentina, como en otros países latinoamericanos, coexisten dos formas de organizar el trabajo. La primera que se denomina empresarial por haber un empleador que contrata a artistas y demás personas vinculadas al montaje del espectáculo el cual absorbe el riesgo económico del proyecto. La segunda que se denomina independiente por no haber relación de dependencia y estar apoyada en la voluntad asociativa de agentes culturales que la constituyen.

LA PRODUCCIÓN INTEGRAL

Como se ha descrito previamente, la producción de espectáculos y particularmente la de artes escénicas no suele ser abordada desde un enfoque integrador. Por lo general, cuando un proyecto escénico es concebido en su origen, la producción es pensada en términos estancos donde lo ejecutivo, lo artístico y lo comercial compiten y se excluyen, primando alguno de los enfoques según el abordaje.

Si bien en el ámbito independiente las áreas mencionadas suelen ser absorbidas, muchas veces, desde un rol unificado y por la misma persona, es necesario abordarlas por separado para construir sobre ellas la idea de producción integral. Es decir que lo integral estriba en primer término en la incorporación del público objetivo al diseño de producción, luego en pensar a los proyectos escénicos en relación con el entorno sea en términos gerenciales o ejecutivos y por último en mancomunar las visiones sobre la producción para entenderla como un proceso orgánico y común que pueda incluir lo artístico, lo comercial y lo ejecutivo.

Efectivamente se pueden identificar diversos perfiles de productor como lo son ejecutivo, artístico y comercial. El primero es el encargado de desarrollar el pensamiento estratégico y el diseño de producción del proyecto³. Es quien suele ocuparse de las actividades vinculadas a los ensayos, la logística y algunas cuestiones claves de la comunicación del espectáculo⁴. Por su parte, el productor artístico es quien colabora desde el equipo de producción para lograr que la puesta en escena del director se ajuste al presupuesto. Regularmente es quien trabaja con el equipo creativo, procurando compatibilizar criterios para que todos los departamentos trabajen en armonía. Es decir que su tarea genera valor agregado y carga emotiva para el producto por lo tanto es él quien trabaja la idea para que se mantenga fiel al núcleo central del proyecto (*leitmotiv*) y al público objetivo pensados en la preproducción. A este productor se le solicita el desglose de producción sobre el que se hará el relevamiento de utilería, vestuario y escenografía, abarcando así los rubros técnicos en armonía con el desarrollo artístico planteado. Por último, el productor comercial es quien, comprendiendo el trabajo desarrollado por el productor artístico, busca el posicionamiento del producto. Para ello trabaja entre los presupuestos y su ejecución, por un lado, y los arreglos, canjes, pagos y cobros por el otro. Además, vela por la salud económica y financiera del proyecto a través de la gestión de costos y la búsqueda de fuentes de financiamiento. Una de sus tareas claves es buscar las alianzas estratégicas posibles y la realización del mapa de sponsorío consistente en relevar y tener claro cuáles pueden ser los interesados (personas físicas, organizaciones, empresas) en participar del proyecto, en función del *leitmotiv* definido y del diseño de producción.

3 En este sentido lo esperable es que el productor general o empresario se ocupe del diseño de producción y que el ejecutivo lo ponga en práctica, ejecutando en tiempo y forma las actividades previamente pensadas. En los hechos, esto casi no sucede, lo cual redundante en una sobrecarga de trabajo para ambos.

4 Corresponde aclarar que el trabajo del productor ejecutivo no suplente al de asistente de dirección sino que lo complementa. Particularmente en el modo de producción empresarial, regido por la relación de dependencia (según la ley 27203 y el CCT 307/73) el productor ejecutivo, como su propia denominación lo indica, ejecuta el plan de producción en los términos que se mencionan. En la Asociación Accidental de Trabajo o Cooperativa su actividad es más difusa porque toca otras áreas de la producción como la comunicación, la presupuestación y los pagos.

Producción integral de artes escénicas		
Producción Ejecutiva	Producción Artística	Producción Comercial
Pensamiento estratégico	Valor creativo	Posicionamiento
Diseño de producción	Definición de Leitmotiv	Financiación
Logística y comunicación	Desglose de producción	Presupuestos
Definición del público objetivo		

Por lo tanto, dado que el trabajo puede distribuirse por las ramas específicas que se han detallado, se recomienda que siempre haya un equipo de productores y que se prevea la figura de un coordinador de producción. Es este coordinador el que se ocupa de armonizar la labor de los agentes antes mencionados. Aunque esta definición en la práctica queda muchas veces en un plano enunciativo dado que no suele haber recursos económicos ni humanos para que un proyecto tenga desagregado en personas diversas estas actividades, es fundamental comprenderlas por separado para no perder de vista el impacto que tendrán sobre el proyecto escénico que se trabaja, ordenándose alrededor del leitmotiv detectado como núcleo del proyecto.

Aparece como clave este concepto de *leitmotiv*, que es definido como la reducción del intangible creativo a un concepto, idea fuerza o palabra clave que condensa el espíritu artístico de la obra. Este *leitmotiv*, palabra de raíz alemana que integra las ideas de guiar y motivar, constituirá el valor central y el núcleo comunicacional del proyecto y será la punta de la flecha con la cual se apunte al público objetivo.

Es necesario aclarar que cuando se menciona al público objetivo, en primera instancia, es necesario comprender que se hace referencia a un concepto o idea, no a una persona o grupo de personas concreto. Es decir que cuando un productor de espectáculos construye el público objetivo de la obra a producir estará pensando en un conjunto de variables que agrupadas construirán una masa abstracta y homogénea de rasgos, una aproximación idealizada de quienes luego serán, si todo sale bien, los verdaderos espectadores que concurren a ver la propuesta. Se piensan así, variables etarias, geográficas o de género, así como otras de orden más cualitativo como puede ser gustos, prácticas culturales o estilos de indumentaria. De hecho, sobre esas variables es recomendable pensar al menos un público objetivo primario y uno secundario que lo amplíe.

Entonces, reconocer el *leitmotiv* de ese intangible creativo, trazar el diseño de producción, coordinar a los grupos humanos implicados en esas tareas y realizar el plan de comunicación consecuente para lograr interpelar a ese público objetivo es la labor verdadera de la producción integral. Evidentemente, la correcta definición del *leitmotiv* y la construcción de público objetivo no redundará necesariamente en que el proyecto sea un éxito económico porque esta actividad no tiene manera de contar con esa certeza, pero sí garantiza un correcto funcionamiento de las instancias/fases que nos llevan de la génesis de una idea a su estreno y representación, minimizando el riesgo lo máximo posible. Cabe entonces destacar que en la producción escénica el éxito no está mediado por la rentabilidad económica exclusivamente. Por el contrario, la situación de génesis es clave porque allí es donde se trazan los objetivos a cumplir con

el diseño de producción y el éxito o no del proyecto se medirá en función de si esos objetivos fueron satisfechos o no. Es decir que muchas veces puede suceder que un proyecto sea exitoso aún cuando no presenta rentabilidad.

Por ello, si el diseño de producción es orgánico el espectáculo será sino rentable, al menos sostenible. Ahora bien ¿qué se entiende por orgánico? Básicamente que los recursos disponibles para la producción sean utilizados de manera eficaz y eficiente. La importancia de lograr que el espectáculo sea sustentable subyace en la propia dinámica de la producción integral porque la misma busca que perdure más allá del estreno. Por lo expuesto, lograr que un proyecto escénico sea sostenible impacta en la misma curva de utilidad que el servicio cultural tiene haciendo que se extienda tanto como sea posible. Es decir que al estreno y la temporada inicial en una primera temporada de funciones, idealmente podrían sumarse futuras representaciones: temporadas adicionales, giras dentro y fuera del país, festivales (no necesariamente en ese orden), pero también una mirada de tipo 360 grados del negocio, donde puedan incluirse otras cuestiones como *merchandising*, grabaciones audiovisuales para distintas ventanas de exhibición, adaptaciones o versiones editoriales o filmicas, material adicional en redes sociales, crecimiento a partir de la historia o los personajes en proyectos subsidiarios, etc.

Las artes escénicas conservan aún la impronta de trabajo más artesanal del sector cultural. Es un arte vivo e irrepetible donde el encuentro que provocan hace que la expresión suceda una única vez, cuando hay función. Pero también están insertas en un mundo global, en donde la aceleración tecnológica producida en los últimos años y los cambios socioculturales en el consumo y la recepción que eso genera, deben ser incluidos en nuestras metodologías de producción. Nuestra mirada integral, incluye necesariamente estas cuestiones.

ALGUNAS HERRAMIENTAS PARA LA GÉNESIS

La propuesta de pensar la producción escénica desde los primeros momentos de encuentro se cimenta en la necesidad de no perder de vista que aunque el trabajo de la producción no es propiamente artístico, definitivamente es creativo. Es decir que cada proyecto escénico se presenta ante el productor como una incógnita a resolver y de ello se desprende que cada uno requiere una estrategia de abordaje diferente. Entonces cuando un productor escénico comienza a transitar la génesis de un proyecto, comienza también a diseñar la estrategia general de producción combinando todas las opciones posibles que devienen de la detección de un leitmotiv central, del análisis contextual que elabore, de los recursos con los que cuente, del público objetivo al cual esté orientado el proyecto y de su criterio personal⁵, entre otras cuestiones relevantes.

Entonces, el productor marca un punto de inicio o génesis, donde el proyecto se empieza a gestar. Se trata de un primer encuentro de los agentes culturales, la puesta en marcha de aquellos cuya labor se orienta a propiciar “las condiciones para que otros creen o inventen sus propios fines culturales” (Coelho, 2009, p. 40). Independientemente del nombre que reciba, todo proyecto comienza con una primera idea, un instante de movilización emocional o intelectual que es la chispa original de la cual nace todo el proyecto a ser producido. En este momento de génesis las distintas lógicas y miradas están integradas en una gran incógnita que debe empezarse a despejarse y también en una gran energía concentrada que como el *big bang* se despliega, sumando personas dentro de los equipos, definiendo y ordenando recursos y variables para que el proyecto pueda comenzar a gestarse. En otras palabras toda producción “debería contar con una etapa inicial en la que se analicen - primero de forma aproximada, luego más exhaustivamente- aspectos referidos a la génesis del proyecto” (Schraier, 2008, p. 43). Hay algo allí de los tiempos justos, del momento y del equipo y su motivación, en conjunto con el contexto. Un cúmulo de situaciones deben darse y combinarse para que un proyecto decida ser encarado. Esta génesis, es decir el momento en el cual el promotor del proyecto sea este un actor, un director, un productor o cualquier otro agente cultural del sector, se siente interpelado por la poética de un texto o su propuesta creativa.

Aquí además se logran los primeros acuerdos de voluntades entre el equipo central de trabajo y se deberían comenzar a responder los interrogantes centrales que, según Schraier (2008), son el corazón de todo proyecto: ¿qué hay que hacer? ¿cómo? ¿con qué? ¿quiénes lo harán? ¿quiénes lo supervisarán? ¿quién coordinará? ¿cuándo? ¿dónde? ¿cuánto costará? ¿para quienes se lo hace? El proyecto, entonces, permite ponerse en acción, ya sea desde la idea o desde el hacer más concreto, implicando instancias de planificación pero también de implementación concreta, es decir de realización. Y se debe sumar, también, una instancia de evaluación, concebida desde un inicio para saber qué se quiere medir y cómo hacerlo.

⁵ El criterio personal incluye la formación, la experiencia y algo del propio estilo y personalidad, pero sobre todo la ética de trabajo que el productor puede (y debe) mantener en el tiempo. La producción integral debería incluir también los aspectos éticos y deontológicos del rol.

Así, en primera instancia es necesario definir que “Los objetivos responden a qué es lo que se quiere lograr” (De León, 2012, p. 41) es decir, que son los primeros en materializar el rumbo que va a tomar el proyecto con relación a los propósitos de quienes son sus promotores principales. La principal diferencia entre los propósitos y los objetivos es que los primeros responden a anhelos motivaciones y los segundos son, a grandes rasgos, alcanzables y específicos. La polémica estriba en cómo son concebidas las metas, es decir, si son superadoras de los objetivos o, por el contrario, una forma de llegar a cumplirlos. En este sentido una visión indica que “todo proyecto está compuesto por una serie de metas que se deben cumplir para alcanzar los objetivos propuesto” (Schraier, 2008, p.48) o concibe a las metas como “los peldaños que nos llevan a conseguir a más largo plazo los propósitos últimos” (Pérez Martín, 2011, p. 42), mientras que otra sostiene que los objetivos “Son una serie de ideas específicas que complementan con detalle las metas planteadas. Son una lista de la forma específica en que se alcanzarán las metas” (De León, 2012, p. 41). Por lo tanto se observa que no hay consenso al momento de definir qué son los objetivos y qué función cumplen en el diseño de producción.

Se considera que los objetivos pueden dividirse en generales y específicos, mientras que las metas son la cuantificación concreta de un objetivo, es decir, la posibilidad de convertirlos en instancias medibles que puedan por tanto ser alcanzadas (en mayor o menor grado, de manera completa o parcial). Es decir que, si un objetivo de la producción es ganar una fuente de financiamiento público, la primera meta es trazar un mapeo de fuentes de financiamiento públicas y sus consecuentes convocatorios. La siguiente meta es reunir la documentación necesaria para hacer la solicitud. Luego viene una instancia de presentación de documentos. Se observa que cada acción esta orientada a una meta, cada meta a un objetivo y cada objetivo a un propósito. En cierto modo, hacer planificación estratégica es considerar estas cuestiones en un plan de acción. El proyecto es una forma de vehicular las necesidades y los consecuentes objetivos que se planteen en el diseño de producción.

También dentro de ese momento inicial, aparece una instancia de diagnóstico no sólo del proyecto sino del entorno en el que éste se insertará, que servirá para comprender cabalmente la viabilidad global del proyecto. Si se concibe la producción de artes escénicas en su carácter integral, es decir comprendida la actividad como un todo que integra aspectos creativos, logísticos y económicos, es preciso comprender que en tanto tal, los diseños de producción son cristalizadores de la impronta cultural que los circunda y es fundamental integrar el territorio y las políticas culturales que afectan la realidad local en donde el mismo se emplaza. Si se piensa que el teatro es “esencialmente territorial y localizado cada vez que acontece en un punto del planeta, el teatro es una reunión de cuerpos presentes, y esos cuerpos acarrear al territorio del acontecimiento la ‘geografía humana’ de todo el mundo” (Dubatti, 2012, p. 9), cabría preguntarse cuál es la escala con la cual correlacionar los diseños de producción y la estética que ellos trabajan. No es lo mismo producir artes escénicas en Latinoamérica que en otros continentes y mismo dentro de nuestro entorno, cada país y cada ciudad tiene sus propias realidades. Cada diseño de producción debería poder

reflejar la particularidad del territorio en el que su desarrollo tenga lugar.

En ese contexto, es importante destacar algunas herramientas que le sirven al productor integral de artes escénicas para realizar el diagnóstico apropiado. Aquí sólo se describen brevemente tres de ellas, ya que su conocimiento en profundidad excede las condiciones de escritura del presente artículo: son en análisis PESTEL, el modelo de rivalidad ampliada conocido como las cinco fuerzas de Porter y el FODA (también conocido como DAFO o SWOT).

El primero es una simple regla mnemotécnica con las iniciales de aquellos factores del entorno general que pueden llegar a afectar el proyecto: políticos, económicos, socioculturales, tecnológicos, ecológicos y legales. Por ejemplo, entender los calendarios escolares o comerciales de cada país en el que se trabaja, porque puede suceder que una gira esté muy bien planeada, pero sin estas consideraciones se arme justo para feriados significativos en donde las personas no concurren al teatro en ese país. O que regulaciones legales específicas no permitan realizar funciones en espacios públicos o después de determinada hora, etc.

Para un análisis del entorno más específico, es decir, un análisis de la competencia, se puede utilizar la matriz de cinco fuerzas de Porter con su modelo de rivalidad ampliada. Allí se analiza tanto la competencia directa, como el diferencial que se tiene con ella a través de determinada ventaja competitiva. Por ejemplo qué otras salas o compañías tienen funciones en espacios cercanos o con temáticas similares y cuál es la diferencia que un espectáculo plantea con relación a otro. De igual manera se consideran los poderes de negociación de proveedores y consumidores, teniendo en cuenta qué capacidad de elección tienen los participantes en esa cadena productiva. No es lo mismo si el espectáculo es el único que se presenta en esa plaza ese fin de semana que si compite con otros diez por la atención del público o por la cobertura de proveedores de iluminación. Por último, se consideran los posibles entrantes potenciales que hoy no son competencia, pero podrían serlo en breve y los productos sustitutos, es decir, aquellos que satisfacen para el mismo segmento de consumidores una necesidad similar, pero con otra tecnología. En este último punto es interesante entender que el público que concurre al teatro también puede elegir otras propuestas como el cine, un restaurante o quedarse en su casa disfrutando de otro tipo de entretenimiento online, por ejemplo.

Por último, el FODA es un esquema sencillo que permite visualizar las fortalezas y debilidades del proyecto, consideradas internamente con lo que se tiene y lo que no, así como las oportunidades y amenazas con relación al entorno, tanto general como específico ya analizado con las herramientas anteriores mencionadas.

Finalmente, en cuanto al análisis del proyecto específico en cuanto a su sustentabilidad, rentabilidad o potencialidades, deberá poder estimarse su capacidad de generar ingresos y afrontar los costos implicados. Queda claro que “para que exista un espectáculo teatral, hay un costo a afrontar, más allá de si lo cubre el creador, una compañía, el sector público desde alguna de sus instituciones, marcas asociadas como sponsors, audiencias que pagan su entrada en taquilla de manera particular u otros.

Es decir, para que un proyecto sea sustentable, hay una lógica económica implicada implícita o explícitamente por detrás (...) que integran lo que llamamos genéricamente un modelo de negocios, más allá de su objetivo principal sea “hacer un negocio” en tanto buscar rentabilidad o no.” (Berstein, 2019, p. 37). En ese sentido, una de las herramientas más utilizadas para visualizar modelos de negocios es la que propone Osterwalder y Pigneur (2010) conocida como lienzo de negocios o esquema CANVAS. Se trata de una combinación de nueve bloques⁶ que muestran la lógica de cómo un proyecto busca cumplir sus objetivos. Estos nueve bloques cubren las cuatro áreas principales de un negocio: clientes, oferta, infraestructura y viabilidad financiera. El modelo de negocios funciona como un plano, una herramienta muy útil para pensar, concebir, implementar y evaluar el funcionamiento de un negocio. Si bien fue originalmente concebido para su aplicación en empresas y emprendimientos de diversa índole, es ideal para ser aplicado desde el inicio mismo de cualquier proyecto escénico⁷.

6 Estos son: 1) Segmentos de mercado/ Clientes / Consumidores, 2) Propuesta de Valor, 3) Canales, 4) Relaciones con clientes/ usuarios, 5) Modelo de ingresos, 6) Recursos Claves, 7) Actividades claves, 8) Alianzas estratégicas, 9) Estructura de costos.

7 Al respecto, puede consultarse Berstein, B. (2019) “Algunas herramientas de negocios para la gestión y producción de artes escénicas en el ámbito ibero-americano” en Dubatti, J. (coord) Producción artística teatral, Santa Cruz de las Sierras, Bolivia: Apac. ISBN 978-99974-263-0-7

LAS FASES DE UN PROYECTO

Si se atiende a la definición etimológica de la palabra proyecto se puede decir que viene del latín *pro-iectus*, es decir, de la acción de arrojar hacia adelante. También refiere más allá de la acción física, al idear, trazar o proponer un plan y los medios para la ejecución de un propósito, es decir, el pensamiento de ejecutar algo y el plan de trabajo para lograrlo. Presupone una empresa a futuro, algo que se pretende realizar y lograr.

El proyecto, entonces, permite ponerse en acción, ya sea desde la ideación o desde el hacer más concreto, implicando instancias de planificación, pero también de implementación concreta, es decir, de realización. Si bien remite a un momento actual en el que, voluntariamente se planifican acciones que van a ser realizadas a futuro, implica necesariamente y desde un inicio, la capacidad de entender mejor a nivel diagnóstico la situación pasada para anticipar los desarrollos venideros. Y se debe sumar, también, una instancia de evaluación, concebida desde un inicio para saber qué se quiere medir y cómo hacerlo.

Así que, si bien hay diferentes definiciones de proyecto todas coinciden de alguna forma en las siguientes características: implican una planificación con diverso grado de detalle y proyección para la ejecución de algo, es decir, asociada a esfuerzos de cambio. En este sentido, cada proyecto es único y su planteo consiste en una alternativa novedosa, original y autónoma para la resolución de determinada necesidad o problema, o acorde a determinada percepción de valor que pueda tener un público particular; involucran determinada combinación de recursos materiales (físicos, de infraestructura, financieros) y humanos en una organización temporal limitada a un cierto período de tiempo; poseen un grado de riesgo o de incertidumbre, ya que son una apertura a futuro, promueven el cambio y acciones que nunca se hicieron hasta entonces de esa manera; presuponen un conjunto de actividades interrelacionadas y coordinadas para el logro de un propósito o de objetivos propuestos, es decir, que constituyen un proceso con distintas etapas para obtener un resultado.

Entonces se define que cualquier proyecto bien pensado e implementado debería tener una instancia previa de encuentro y de acuerdo de voluntades, a la que ya se ha referido previamente como génesis y luego incluir las etapas o fases de diseño, implementación (o ejecución), acción y evaluación.

GÉNESIS	Encuentro
PREPRODUCCIÓN	Diseño
PRODUCCIÓN	Implementación
REPRESENTACIÓN	Acción/ Explotación
EVALUACIÓN	Registro y memoria.

Cabe mencionar, a su vez, que esas etapas o fases se presentan adyacentes unas a otras porque cada una está atravesada por una actividad rectora que rige el patrón de conducta de toda la instancia y allí se integran diferentes procesos. Esa es la propia definición de fase, como estados diferenciados por el que pasa un proceso en desarrollo. Es decir que no es conveniente superponerlas porque al hacerlo se pueden producir conflictos entre los procesos de producción que perturban la armonía de las variables. Entonces, cada fase es adyacente, cada una está mediada por una actividad principal que agrupa la dinámica de trabajo de ese momento del proyecto y cada fase se puede dividir en procesos. Estos últimos son simultáneos y es en esa condición donde arraiga la complejidad de la producción escénica puesto que un atraso en alguno de ellos supone una demora en los demás. Finalmente hay hitos de control que se distribuyen estratégicamente a lo largo del tiempo que dura el proyecto con el objeto de controlar potenciales desviaciones.

LA PREPRODUCCIÓN, LA PRODUCCIÓN Y LA REPRESENTACIÓN

Por lo tanto, superado ese momento cero, todo proyecto escénico comienza, como bien lo han establecido Schraier (2008) y De León (2012), por esa primera fase llamada preproducción. Entonces comienza esta primera fase donde se produce el diagnóstico de las acciones necesarias para la materialización del proyecto. Se propone pensar en un diagnóstico, más que en un análisis como lo propone Schraier (2008) porque el primero presupone, además de un análisis, una estrategia para abordar la cuestión. Mientras la situación de análisis es meramente evaluativa y no presupone necesariamente un plan de acción a seguir, del diagnóstico se deduce el diseño de producción.

A la fase de preproducción, donde la principal actividad es la que se acaba de mencionar y donde se llevó a cabo todo el diseño estratégico que será el molde del proyecto, le sigue la fase de producción. En esta, la principal actividad es la ejecución y como tal presupone un salto del escritorio al campo, es decir del pensar al hacer. En esta fase se ejecuta el diseño de producción con sus procesos específicos los cuales están en diálogo con los procesos de la fase anterior. Por ejemplo, en la preproducción tiene que haber un proceso de presupuestación estimada donde se construyen los presupuestos, flujo de fondos y estudio de viabilidad económica. En la producción, habrá un proceso administrativo y contable donde eso que se proyectó erogar y cobrar se ejecuta realmente y donde se puedan controlar y ajustar esos cálculos iniciales. Entonces en esta fase, que puede consumir menos tiempo pero es más intensa, el productor integral deberá repartir su tiempo entre ejecutar el proyecto de producción concebido, detectar posibles desviaciones y rectificarlas y atender a la correcta circulación de la información entre los agentes culturales que intervienen en el proyecto para que no haya demoras ni malos entendidos que puedan afectar la fecha y condiciones de estreno.

Regularmente, a la tercera fase se la llama explotación porque está concebida desde una mirada netamente comercial que entiende a las funciones que hace un proyecto escénico como un producto cultural. Se propone pensarlo más bien como un servicio cultural que como un producto porque la representación escénica no se agota como puede agotarse un libro o un disco que al ser producido por una cantidad de unidades determinada al venderse la última se agota el producto. Por el contrario, el teatro es un servicio que considera a los espectadores como usuarios del mismo y que se ofrecerá en tanto haya personas dispuestas a pagar la entrada por vivir la experiencia de la función ofrecida. En tanto servicios cultural no se agota porque siempre se puede ser haciendo funciones y porque cada una es un evento único e irrepetible que se apoya en la idea de convivio desarrollada por Dubatti (2012).

Se propone entonces entender a esta fase como de representación y no como una de explotación porque la razón de ser de ella misma la conforma la secuencia de funciones que se logren. La actividad principal de esta fase es lograr que el espectáculo sea sustentable para que no dependa exclusivamente de la publicidad o de la prensa. Esto se logra solo si el diseño de producción logró unir al servicio cultural con su público objetivo instrumentando los medios

de comunicación, fortaleciendo la identidad cultural o valor agregado de la propuesta y optimizando los recursos disponibles. Sustentar apunta a que el proyecto tenga vida propia, mantener genera una dependencia que lejos de fortalecer la propuesta la debilita. Esta fase comienza con el estreno y concluye cuando la obra baja definitivamente de cartel. Esto es importante de ser comprendido cabalmente porque una obra puede hacer muchas temporadas, giras, participar de festivales y en tanto se trate siempre del mismo montaje, incluso aunque varíen los actores, estará siempre en la fase de representación. Entonces, aunque se puedan disparar micro procesos de producción para adecuar la obra a un festival o a una nueva sala, nunca se abandona la fase porque la obra se sigue representando con el mismo montaje concebido en la preproducción.

UNA FASE FINAL Y NECESARIA

Hasta aquí se ha recuperado la concepción histórica que se ha tenido de la producción teatral: un entramado de actividades consideradas de forma tal que tornen rentable un espectáculo. Se propone, junto a la idea de producción integral que se ha trabajado a lo largo de este artículo agregar una cuarta fase a la secuencia punteada anteriormente denominada evaluación. En esta, se debe proceder al análisis de las gestiones llevadas a cabo y a su consecuente resultado procurando integrar cuestiones artísticas y comerciales. Es fundamental que el análisis sea global para no desatender a ninguno de los resultados ni aprendizajes que el proyecto haya generado. Es necesario que circule entre los agentes culturales vinculados al proyecto un dossier o carpeta donde están plasmados todos los indicadores que hayan sido evaluados y que esta memoria del proyecto sea considerada como resultado, también, de la labor del productor integral.

Por supuesto antes de elegir esos indicadores, es necesario acordar qué aspectos se quieren monitorear y evaluar, ya que esos criterios orientarán la elección de las mediciones y las metodologías para realizarlas. En ese sentido, los indicadores mencionados, para que sean efectivos deben estar concebidos desde el inicio de los proyectos, en la instancia de planificación, aunque recién vayan a ser utilizados y relevados al final de la misma. Es interesante no pensar la evaluación en términos estrictamente cuantitativos sino tratar de combinar éstos, con aspectos cualitativos. Saber la cantidad de espectadores reales, o el precio promedio de entrada, es tan importante como la crítica que nos haya realizado un importante medio o la nominación a un premio que se haya podido recibir, entre otros aprendizaje que se puedan ir registrando.

Es importante destacar también que, habitualmente en muchos países latinoamericanos cuyos contextos están signados por la incertidumbre y la inestabilidad, tanto a nivel político como económico y social, los productores deban tener controles constantes. Estos fueron mencionados anteriormente como hitos de control y son claves para garantizar la buena *performance* del plan de producción. Los hitos permiten ir ajustando sobre la marcha esas desviaciones, pero no suplantán la fase de evaluación que debe hacerse al final del ejercicio y con una impronta de memoria.

En esta fase también, y sobre todo dados los plazos que las fuentes de financiamientos públicas suelen manejar, se lleva adelante la rendición de los subsidios o ayudas económicas que el proyecto hubiera obtenido. En este punto es importante no dejar de atender a las posibles contraprestaciones que las fuentes soliciten porque pueden redundar en que la compañía se vea afectada en la realización de funciones no remuneradas. Esta fase comienza cuando la obra baja definitivamente de cartel y concluye con la última reunión del equipo o generación de la memoria definitiva del proyecto.

REFLEXIONES FINALES

Se considera al sector de la cultura, y dentro de él a la producción en todos los lenguajes artísticos posibles, un sector noble porque su actividad redundante en un impacto sobre las económicas conexas. Bonet (2007) reconoce que este efecto multiplicador hace que las actividades conexas a la cultural se dinamicen conforme esta se ve estimulada. En este sentido, se espera que la gastronomía, el transporte o la indumentaria, entre otros sectores similares, vean un impacto positivo en sus dinámicas si hay cerca un centro cultural, un teatro o un cine. Este contexto debe ser considerado por el productor integral debido a que su proyecto se verá inmerso en estas sinergias que son también condicionamientos para el espectador, ya que la salida teatral puede implicar un café previo, una cena posterior, un estacionamiento para el auto propio o el pago de un taxi para el regreso a su casa para no aguardar el transporte público, entre otras. Por eso al momento de considerar los horarios de función, los precios de las entradas y demás variables, es fundamental pensar el proyecto de manera integral con el entorno en el que se mueve. La condición de integral de una producción, debe considerar los aspectos vinculados a las áreas de trabajo (arte, negocio, logística) pero también al proyecto en su entorno como condicionante y condicionado, a la vez, por el proyecto.

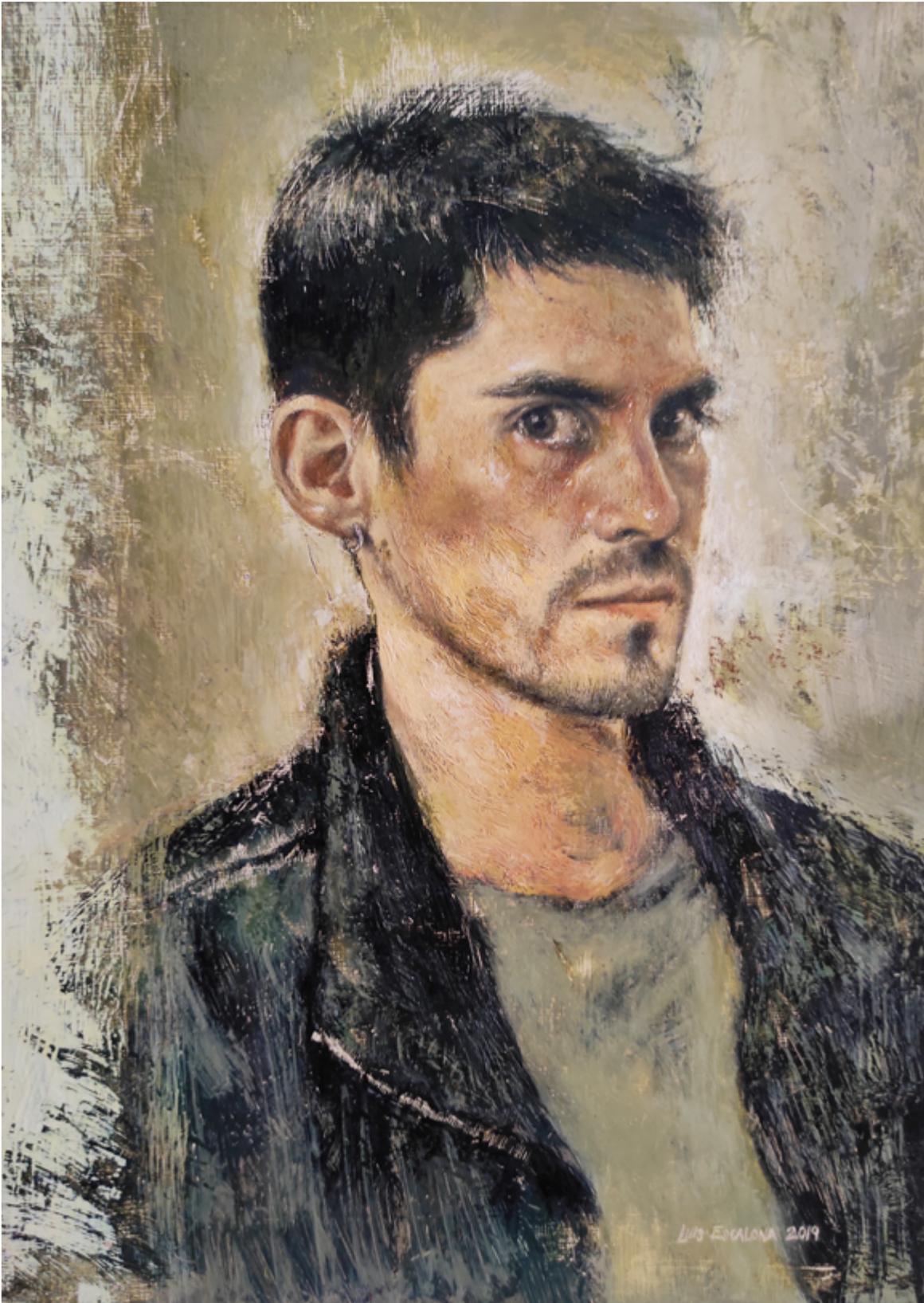
Así, la historia de la producción escénica ha ido avanzando acorde a los diferentes momentos sociales: de una labor funcional a la polis y al sector público como lo fue en la Grecia antigua, a un agente profesionalizado que genera valor para una sociedad contemporánea. En ese camino, el agente cultural que se denomina productor integral de artes escénicas se encuentra en el proceso de profesionalización que lo empuja a ser más competitivo. La efervescencia de carreras de grado y posgrado vinculadas a la gestión cultural son fieles testigos de este proceso. En este sentido, una mirada latinoamericana que de cuenta de las realidades que atraviesan los sectores culturales de nuestros países redundará en que los productores integrales de artes escénicas comprendan mejor las dinámicas de los sectores económicos en los que está inserta nuestra actividad y puedan desempeñarse de manera cada vez más efectiva y eficiente.

De lo expuesto, se observa que muchas veces teoría y práctica se ven mutuamente condicionadas siendo la segunda la que suele imponerse. Los tiempos de reflexión no siempre son los mismos que los de la acción y eso torna más difícil la integración de los espacios. Se destaca en este artículo la necesidad de comenzar a pensar y reflexionar en profundidad sobre nuestro quehacer. La producción integral como aquí ha sido concebida incluye necesariamente la capacidad de pensarse a sí misma, conceptualizar su quehacer, dejar registro y compartirlo con otros. Se propone un quehacer reflexivo del que podrán surgir nuevos modelos de pensamiento cultural y de producción integral de artes escénicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALGÁN, R. S. (2019).** *Mercado teatral y cadena de valor*. Caseros, Argentina: RGC Ediciones.
- BARTHES, R. (1992).** *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós.
- BONET, LL. (2007).** El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea. En *Economía de la cultura*. (pp. 17-34). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- BAUMOL, W. J. & BOWEN, W. G. (1966).** *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EE. UU.: Twentieth Century Fund.
- CIMARRO, J. (1999).** *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid, España: Fundación Autor.
- COELHO, T. (2009).** *Diccionario crítico de la política cultural. Cultura e Imaginario*. Barcelona: Gedisa.
- DE LEÓN, M. (2012).** *Producción de espectáculos escénicos*. Caseros, Argentina: RGC Libros.
- BERSTEIN, B. (2019)** “Algunas herramientas de negocios para la gestión y producción de artes escénicas en el ámbito ibero-americano” en Dubatti, J. (coord) *Producción artística teatral*, Santa Cruz de las Sierras, Bolivia: Apac. ISBN 978-99974-263-0-7
- DUBATTI, J. (2012).** *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires, Argentina: Atuel
- LEY NACIONAL REPÚBLICA ARGENTINA Nº 27.203 (2015, 28 DE OCTUBRE). Boletín Oficial 33265, noviembre 26 2015.
- NAVARRO DE LUIS, G. & VALENTÍN-GAMAZO GARMENDIA, T. (1998).** *Planificación, producción y promoción teatral*. Sevilla, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- OSTERWALDER, A. & PIGNEUR, Y. (2010)** *Generación de Modelos de Negocio*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- PÉREZ MARTÍN, M. Á. (2002).** *Gestión de proyectos escénicos*. Madrid, España. Ñaque Editora
- PÉREZ MARTÍN, M. Á. (2011).** *Gestión de salas y espacios escénicos*. Madrid, España. Ñaque Editora
- SCHRAIER, G. (2008).** *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.

Título: *Autorretrato frente al espejo*



Técnica **óleo sobre madera**
Madera MDF 5mm.
Medidas 30,5 x 38,5 cms.

Crave de Sarah Kane: aproximación a una dramaturgia performativa

María Lorena Saavedra González ¹

Universidad de Playa Ancha
maria.saavedra@upla.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2020-03-29
ACEPTADO: 2020-09-13

RESUMEN

La obra de Sarah Kane ha sido considerada como una manifestación dramática que quebró y renovó la escena teatral de los años 90 en Inglaterra, exponiendo la violencia y soledad de su mundo. El presente artículo tiene por objetivo analizar, desde la perspectiva y aproximación de lo que podríamos denominar como una *dramaturgia performativa*, el texto *Crave* estrenado el año 1998 y, de este modo, comprender cómo algunas dramaturgias contemporáneas permiten ingresar a otras dimensiones a partir de su lectura, donde lo experiencial y la afectación emergen como aspectos relevantes en los intersticios que existen entre el texto y el lector.

PALABRAS CLAVE

Sarah Kane, dramaturgia, dramaturgia performativa, performatividad, resonancia.

RESUMO

A obra de Sarah Kane tem sido considerada uma manifestação dramática que quebrou e renovou a cena teatral dos anos 90 na Inglaterra, expondo a violência e a solidão do seu mundo. Este artigo tem por objetivo analisar, a partir da perspectiva e aproximação de que poderíamos chamar de uma *dramaturgia performativa*, o texto *Crave* estreado em 1998 e, deste modo, compreender como algumas dramaturgias contemporâneas permitem entrar em outras dimensões a partir da sua leitura, onde o experiencial e o afetamento emergem como aspectos relevantes nos interstícios que existem entre o texto e o leitor.

PALABRAS CLAVE

Sarah Kane, dramaturgia, dramaturgia performativa, performatividade, ressonância.

ABSTRACT

The work of Sarah Kane has been considered as a dramatic demonstration that broke and renewed England's theatre scene during the 90's by exposing the violence and solitude of her world. The aim of this article is to analyze, from the perspective and approach of which we call a *performative dramaturgy*, the play *Crave*, premiered in 1998, in order to understand how some contemporary dramaturgies allow to enter new dimensions after reading them, where the experiential and the emotional involvement emerge as relevant aspects in the interstices between the text and the reader.

KEYWORDS

Sarah Kane, dramaturgy, performative dramaturgy, performativity, resonance.

¹ Académica del Departamento de Artes Escénicas - Universidad de Playa Ancha. Doctora© en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Estudios de posgrado financiados por conicyt: CONICYT-PCHA/Doctorado Nacional/2016.

Este artículo es resultado del proyecto de investigación *Rescatando nuevas voces: la dramaturgia en Valparaíso durante la democracia plena (2000-2015)*, folio ART-16/1617, financiado por la Dirección General de Investigación de la Universidad de Playa Ancha.

EL LENGUAJE ES MÁS QUE SANGRE
Franz Rosenzweig

El devenir del drama clásico occidental ha experimentado quiebres, dislocaciones y desplazamientos observables desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX como respuesta a un modo y estructura canónica de entender, analizar y representar textos dramáticos. Dichas transformaciones han originado en los investigadores del drama, la búsqueda de nuevos conceptos que permitan observar y comprender las variaciones/modificaciones de la estructura de las obras como también de su lenguaje.

Desde las últimas décadas del siglo pasado, dramaturgias europeas han surgido cual contenedores de su pasado reciente y contingencia de su presente, como respuesta a los cambios que ha experimentado el sujeto en relación al mundo que habita, generándose una dislocación con lo precedente en tanto representación de un tipo de realidad que conlleva nuevas maneras de presentarse, por tanto, evidencia modificaciones en diversos aspectos como, por ejemplo, la noción de fábula y personaje.

Diversos estudios asociados al drama, donde encontramos trabajos de Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac, Jean-Pierre Ryngaert, Robert Abirached, Víctor Viviescas, hablan de la crisis de la representación que se retrata, por consiguiente, en la crisis del diálogo enunciado en voz de un desdibujado personaje que ya no responde a formas y estilos enmarcados al realismo/naturalismo decimonónico. En correlación con los cambios en la dramaturgia, también han surgido diferentes denominaciones en torno a la palabra dramaturgia “llegando a convertirse en un campo disperso de actividades cuya relación con las estructuras teatrales de la representación es más que nunca inherente y sin embargo cada vez más fantasmal”. (Hehtfield, 2011:102)

Transformaciones en la dramaturgia occidental se pueden observar en autores desde finales del siglo XIX², pero podríamos afirmar que los cambios más radicales surgen con la aparición de las vanguardias europeas en el periodo entre guerras y, más exponencialmente, producto de las consecuencias de la segunda guerra mundial. En este sentido, y pensando en los procesos de crisis político/sociales que ha atravesado Europa y gran parte de occidente, hoy la dramaturgia exige nuevas maneras de representar lo real, en tanto las formas normativas de la escritura dramática ya no son suficientes para pensar y recrear el mundo actual.

Asimismo, no solo estos hechos bélicos, sino también los posteriores³, como también los grandes cambios sociales han modificado sustancialmente el rol del ser humano en la sociedad, sus preocupaciones, sus dolores, sus angustias se ven expuestos en dramaturgias que muestran el vaciamiento, el sin sentido y la violencia que ha emanado de las tierras que habitan. En este sentido es importante destacar que tales deslizamientos anteriormente mencionados, han producido formas dramáticas cuyas fisonomías han dejado de exponer las problemáticas intersubje-

2 Entre los más destacados están Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann.

3 Luego del término de la Segunda Guerra Mundial, el mundo ha sido partícipe de una cantidad importante de guerras y genocidios que han ocasionado masacres y conflictos que asoman hasta el día de hoy, entre ellas encontramos: Guerra del Golfo (1990-1991), Guerra de Bosnia (1992-1995), Guerra Chechena (1994-1996), Genocidio de Ruanda (1994), I y II Guerra del Congo (1996-2003), Guerra de Kosovo (1999) entre otras.

tivas tradicionales en tanto lo dialógico fue la representación vital del drama social, a situaciones intrasubjetivas en las cuales el ser humano se tiene a sí mismo como tarea.

La apertura a nuevas formas que superen la dramática estaría vinculada a la necesidad de buscar nuevas formas de representación del mundo y nuevos lenguajes para interpretarlo. Y esta exigencia, a su vez, estaría vinculada a los cambios culturales y sociopolíticos que se han producido en el mundo occidental en las últimas décadas. Desde la caída del muro de Berlín hasta la crisis institucional en la Unión Europea aún en curso, la conformación del espacio geográfico, político, social, identitario ha ido mutando rápida y radicalmente. Es la mismísima *fabula* de la Europa la que, en los últimos años, está pasando por una crisis. (Carnevali, 2017:25-26)

La fisura social de lo interpersonal como metáfora del conflicto de vida dio lugar a la condición escindida de la vida cotidiana, originando una escritura de intersticios humanos interiores y separados de las relaciones sociales tradicionales, en donde la soledad surge como un apéndice de la vida contemporánea que se evidencia a través de una dimensión textual subvertida; en otras palabras, podemos apelar a que “la homogeneidad de otras épocas en cuanto al predominio de un método o estilo, dio paso a una exultante multiplicidad de formas expresivas, estilos diferentes y métodos que competían por reflejar, producir o descubrir mejor las contradicciones y comportamientos humanos” (Hormigón, 2011: 28). Tal comportamiento y su particular estilo de evidenciarlo a través de su dimensión textual, es el que abordaremos en la obra *Crave* de la dramaturga británica Sarah Kane.

Sarah Kane es una autora británica que nació en la ciudad de Essex en 1971 y murió tempranamente por ahorcamiento a la edad de 28 años en la ciudad de Londres. Kane manifestó desde sus primeros años interés por las artes y las letras, estudiando Arte Dramático en la Universidad de Bristol. Si bien, su labor artística transitó por diversas áreas como la actuación, la dirección y la dramaturgia, es esta última por la que ha sido ampliamente conocida y estudiada. Considerada como una de las dramaturgas más destacada de su época, ha llevado a escena sus propias obsesiones y fantasmas a partir de personajes inadaptados y cargados de una violencia verbal, corporal y simbólica. En su corta carrera escribió cinco obras: *Blasted* (1995), *Phaedra's love* (1996), *Cleansed* (1997), *Crave* (1998), *Psychosis 4.48* (1998/99) y un guion para cortometraje titulado *Skin* (1997). Entre los motivos dramáticos que cruzan transversalmente sus textos encontramos la violencia, el sexo, la soledad, la desesperación, el sinsentido, la muerte, la deshumanización, entre otros, dando cuenta de una generación de jóvenes dramaturgos/as que fueron herederos de los más grandes crímenes y cambios que experimentó el mundo.

La violencia y sexualidad desenfadada son algunos de los rasgos recurrentes y decisivos que caracterizan la obra de Kane. Ellos constituyen el soporte estético e ideológico que aglutinó a diversos dramaturgos jóvenes de la década de los noventa incluida ella y los llevó a una propuesta teatral claramente diferenciada de la tradición dramática anterior. (Brcic, 2006: 27)

Estos rasgos estéticos e ideológicos es lo que Carolina Brcic denomina, en relación a la obra de Kane, como espectáculo del dolor⁴ donde su fuerte componente confrontacional la llevo a ser considerada dentro del grupo denominado por Aleks Sierz como *In yer face Theatre*.

Crave, estrenada en agosto de 1998, unos meses antes de su muerte, presenta un lenguaje complejo y, por ende, difícil de comprender en primera instancia, pues estamos siendo lectores/as de una particular escritura dramática que toma distancia de normas tradicionales, en tanto lenguaje estructurado, no apelando de manera directa a lo racional, sino que afecta e interpela los sentidos, la percepción y la emoción. Estas características, junto con otras que serán descritas en el presente escrito, es lo que nos permitirá pensarla y definirla como una *dramaturgia performativa*.⁵

4 “Sarah Kane y el espectáculo del dolor” Revista Chilena de Literatura, noviembre 2006, número 69. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So718-22952006000200002

5 Para el presente trabajo abordaremos el término de performatividad y performativo el que ha sido desarrollado ampliamente a partir del hecho escénico, sin embargo, propondremos una traslación de tales aspectos desplegados en la praxis teatral para situarlos en la obra dramática.

PERFORMATIVIDAD/DRAMATURGIA PERFORMATIVA

Para comprender qué será entendido como *dramaturgia performativa*, se vuelve necesario hacer una panorámica general de lo que se ha considerado como performatividad. Dicho concepto fue descrito, no aún con el nombre de performatividad, sino con el nombre de *expresiones performativas*, por el filósofo J. L. Austin, “quien hacia mediados de los años cincuenta propuso estudiar aquellos “actos del habla”⁶ que afectan el estado de las cosas en el momento mismo de su ejecución” (Prieto, 2009:16), es decir, aquellas expresiones del lenguaje y de la comunicación no verbal “que ejercen alguna acción transformadora” (Prieto, 2009:16).

Ahora bien, la denominación específica de performatividad y lo performativo surge y se utiliza para hablar de ciertas manifestaciones artísticas originadas desde las artes visuales, asociada a lo que hoy conocemos como *performance art*⁷. Esta hacía referencia a la emergencia de escapar de los límites canónicos que asumían las artes visuales buscando otros modos y soportes de creación. En el área de los estudios teatrales o de la *performance*, es, entre otras, la teórica alemana Erika Fischer-Lichte (2011)⁸ quien ha desarrollado ampliamente el concepto, y si bien ceñido más al fenómeno teatral, nos parece interesante las definiciones y características en torno a lo que entiende como performatividad. La autora toma distancia de la hegemonía textual para acercarse a análisis a partir de los actos realizados por el *performer* como elemento material de la teatralidad. Al interior de aquel acto, lo performativo borra las fronteras entre la idea de un creador/a-autor/a frente a una recepción pasiva, constituyéndose un nuevo lugar de contagio energético: el espacio performativo. Este espacio es un lugar intermedio “un espacio en continua mudanza, en el que la espacialidad tiene su origen en el movimiento y la percepción de actores y espectadores” (Fischer-Lichte, 2011: 233) que para el caso del presente escrito será observable entre la autora y el lector/a pues potencia una atmósfera particular.

Continuando con el recorrido, podemos observar cómo el concepto se ha ampliado a diversas áreas y tal como asevera Diana Taylor “el performance, pues, es una práctica y una epistemología, una forma de comprender el mundo y un lente metodológico” (2012: 31), licencia que nos permite, por la amplitud de su aplicación y mirada, aventurarnos y trasladarla a una obra dramática, específicamente, *Crave* de Sarah Kane.

Para comenzar, diremos que la performatividad no es un concepto estable o que se defina en un tópico inaltera-

ble, ya que se reconoce justamente en su procesualidad, por lo tanto, es móvil y cambiante, razón por la cual nos atrevemos a trasladarla al plano dramático. Entendido desde este punto de vista, podemos pensar lo performativo, en el interior de la dramaturgia, como un recurso que también escapa a los límites que tenía el lenguaje y su uso en un texto dramático tradicional, nos referimos específicamente al legado que han desarrollado autores como Aristóteles, Hegel, Lessing, Szondi. De este modo, una *dramaturgia performativa* podría ser estudiada como un giro a un tipo de textualidad enunciada en obras clásicas y modernas centradas en el logos a partir de la fábula, en tanto estructura lógica y coherente, es decir, entorno a la idea del bello animal⁹ o de drama absoluto¹⁰, para dar paso a textos donde el énfasis está dado en su capacidad de generar una resonancia¹¹ en el lector/a. Una resonancia directa a través del uso del lenguaje, del juego y la performatividad de la palabra para repercutir no solo a nivel del intelecto sino, sobre todo, en el cuerpo. Un texto donde acontece una dimensión distinta a un análisis de tipo semiótico (que responde a una lectura sígnica del lector/receptor) a una dramaturgia activa, toda vez que construye una movilidad de emociones y sensaciones a medida que los sucesos o estados van emergiendo/provocando/progresando. Es decir, una dramaturgia configurada no en una acción o un personaje, sino en una pulsión inscrita en un teatro íntimo, de estados, de emociones y no (aunque no excluyente) de la racionalidad. Más aún, una dramaturgia donde se podría exhibir la experiencia del autor/a, es decir, asoma su presencia como sujeto, generando un acto transformador y transgresor de formas y estilos a través de marcas en su lenguaje y su capacidad de concebir imágenes, en contraposición a la idea de una ficcionalización. Una dramaturgia en la que se ha dialogado un nuevo lenguaje dramático/performativo para dar paso a voces textuales que alcanzan dimensiones de afección para poner en un juego relacional al destinatario/a.

En esta línea, el libro *Teatro Posdramático* (2013) y los análisis allí desarrollados por Lehmann también pueden tener consideraciones y vínculos con lo expuesto, toda vez que muchos de los conceptos abordados dicen relación con el plano de la percepción, del predominio de lo sensorial y atmosférico por sobre lo racional. Este fenómeno representacional es una respuesta a textualidades contemporáneas en donde los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han modificado los sistemas de creación y recepción. Lehmann no niega el drama, solo que lo sitúa y considera como un elemento más dentro de la experiencia escénica restándole primacía y acercándose así a la propuesta de Artaud, quien ha sido considerado como inspiración y referente, a partir de su perspectiva de la crueldad, a la obra de Kane. Artaud dirá que no somos libres y lo que se debe hacer es derribar las ataduras y volver a la esencia del arte teatral, para ello es indispensable matar al Dios hegemónico inserto en lo que Derrida denominó la Escena

6 Sin embargo, esta definición de Austin que refería sólo a los actos del habla y, con el pasar de los años, se trasladaría a otros ámbitos.

7 Cabe destacar que el *performance art* fue una práctica artística nacida de la conjunción de diversas disciplinas, considerándose al movimiento *Dadá* como su origen. Así, su aparición en Europa y Estados Unidos surge de prácticas y disciplinas variadas como la danza, la poesía, las artes visuales y el teatro. Su aparición emerge como reacción y respuesta a las normas establecidas para las artes interpelando al mundo y la crisis en la cual se encontraba. Desde este contexto experimentan con sus propias materialidades, cuestionando y rompiendo los márgenes establecidos y generando nuevas y variadas propuestas de creación que serían antecedentes para las nuevas generaciones de artistas.

8 Para mayor conocimiento sugiero la lectura *Estética de lo performativo* (2011).

9 En La poética, Aristóteles alude al “bello animal” para referirse a las características que debe poseer la fábula, en tanto, una totalidad ordenada, coherente y lógica.

10 El drama absoluto es una noción ampliamente desarrollada por Peter Szondi. Esta es entendida como una entidad primigenia y autónoma del autor y del espectador, es decir se configura como un texto que posee un mundo cerrado. Para mayor desarrollo se sugiere la lectura *Teoría del drama moderno* (1880-1950)

11 Entenderemos resonancia como aquel acto de proyectar una determinada sensación o emoción de manera periódica en otro cuerpo.

Teológica. Solo así se podrá volver al origen terminado con la idea imitativa que ha tenido el arte desde Aristóteles.

En consecuencia, diremos que una *dramaturgia performativa* se inscribe más en un tipo de texto donde surge una exposición radical de un sujeto enunciador que evidencia un proceso reflexivo, de autoconocimiento y de producción, abierto a la interpretación del lector/a, un texto que va desde un cuerpo emocional que contagia a través de la resonancia.

CRAVE

Crave, traducido como *Ansia*, es la penúltima obra que escribió Sarah Kane, estrenada por primera vez en 1998 por la compañía Paines Plough en el Traverse Theatre de la ciudad de Edimburgo. La obra ha sido considerada como un antecedente dramático de lo que sería *4.48 Psicosis*, siendo ambos textos los más complejos y diferentes a sus anteriores producciones. Con *Crave* se experimenta una estilización en el lenguaje, alejándose de una connotación de violencia directa observable en obras como *Blasted*¹², para dar paso a un lenguaje más poético donde temas como el amor, la muerte, el suicidio, la violación, la anorexia, la drogadicción, entre otros, son expuestos a través de una corriente del pensamiento desdoblada en cuatro voces. En él se visualiza un tipo de escritura en donde, si bien se aprecian cuatro personajes¹³ A, B, C y M con sus respectivos textos y con aparentes diálogos, tales aspectos no solo son travestidos sino también complejizados. La lectura y análisis que se ha realizado respecto a la obra no ha sido unívoca, por el contrario, se ha pensado y analizado desde diversos aspectos; condición que ya evidencia una cualidad de la performatividad al entenderse esta en una relación medial, en el acto de la lectura, donde no existen códigos, mensajes o un discurso claro en la voz de estos cuatro personajes, sino que al finalizar la lectura se puede o no entender una totalidad.

La obra, desplegada a través de lo que concebimos como una gran escena, no relata una historia que se pudiese considerar bien estructurada, lógica y coherente situada en un espacio-tiempo determinado. Desde esta afirmación no surge explícitamente una cronología lineal, no se observa una relación causal, como tampoco se podrían aseverar de manera tajante los temas o motivos que de la lectura se desprenden; sin embargo, nos atrevemos a considerar que el amor, el dolor, la soledad y la muerte son los grandes motivos desde donde emergen otros, por tanto, la interpretación de tales aspectos queda en manos del lector/a a partir de lo expuesto por la autora. En relación a dicho alcance podríamos adscribir a lo que plantea Sarrazac respecto a que “el autor, al estar presente en su obra bajo el aspecto de sujeto rapsódico¹⁴, opera una reconfiguración del diálogo lateral confinado en el escenario entre los personajes; se amplía considerablemente haciéndose heterogéneo y multidimensional” (Sarrazac, 2015: 89). Desde

12 *Blasted* (1995), traducido como *Devastados*, habla de la devastación del hombre, de lo arruinado del amor, de lo deshecho de las relaciones sexuales y de la ruina del Estado, a partir de la violencia y la desesperación al límite de sus personajes. Los diálogos despliegan personajes que develan un sujeto (i)racional, cuya psicología se encuentra perturbada, revelando dimensiones humanas insospechadas dentro de un mundo aparentemente humanizado. La devastación de sus vidas y de su entorno develan la angustia de vivir en soledad y donde la muerte circunda por todos los rincones, pues son habitantes de un espacio movido por la fatalidad, por la acción de fuerzas oscuras e irracionales que los llevan a acciones como agredir físicamente, a violar, a matar o ser capaces de practicar antropofagia.

13 Si bien se menciona la palabra personaje, esta será modificada al avanzar el escrito en tanto se describan características de la obra.

14 Jean-Pierre Sarrazac define al Sujeto Rapsódico a la presencia del autor/ra presente como un sujeto Clivé, es decir, como un sujeto que está más allá de lo dramático y/o lo épico, que puede aparecer como personaje que es parte de la acción, pero también como testigo, lo que provoca una modificación/trasgresión del diálogo dramático, lo que él denominará diálogo mediatizado. En obras como *Crave* y *4.48 Psicosis* se hace casi imposible no pensar en la presencia del autor y su contexto.

aquello surge la idea de un diálogo mediatizado, que es entendido como

un diálogo que cose (rhaptein en griego antiguo significa 'coser') modos poéticos diferentes, e incluso refractarios entre sí (modos lírico, épico, dramático, argumentativo). El rapsoda es ese cosedor-descosedor. Un nuevo «reparto de voces» se instaura allí donde la voz (que no se expresa más que a través de las acotaciones, que se inmiscuye en las intervenciones de los personajes) y el gesto del rapsoda (el de la composición, la fragmentación, el montaje reivindicado) se intercalan entre las voces y los gestos de los personajes. (Sarrazac, 2011: 25)

Desde aquel diálogo, lo que exponen los personajes bien puede ser entendido como pensamientos inscritos en un lugar indeterminado donde no representan acciones de manera tradicional, pues estaría asomándose el sujeto rapsódico a través de la performatividad de la palabra, emergiendo estados emocionales que aportan lo experiencial, la vivencia, la construcción de un acontecimiento que se termina, finalmente, por completar con el lector/a y/o espectador/a. De este modo, la performatividad no está sólo en la esfera del texto, sino también en los intersticios que existen entre éste y quien lee como puesta en juego de afecciones que tienen como destino la estimulación de una lectura provocativa y reaccionaria, evitando aquel proceso identificatorio tradicional de leer un texto dramático. Es justamente este espacio liminal donde se configura uno de los aspectos más relevantes de este tipo de dramaturgias, que no son pensadas y articuladas de modo fijo y claro, sino que son móviles y permeables a interpretaciones variadas y cómplices, lo que sin duda convierte a *Crave* en un acontecimiento¹⁵ que emerge en el ejercicio mismo de aquella lectura más relacional.

Para esclarecer nuestra aproximación de *Crave* como una *dramaturgia performativa*, abordaremos algunos aspectos que consideramos significativos para catalogarla como tal.

El primero de ellos se refiere a la relación con la ausencia de una acción y conflicto explícito, propio de una dramaturgia clásica y/o moderna. Si consideramos a *Crave* un ejemplo de la crisis del drama, resulta evidente su fisura con el modelo precedente, en tanto la obra no posee una fábula estructurada, tampoco límites espacio/temporales más o menos fijos, no existe la concepción de personajes y su tridimensionalidad, tampoco unidad de acción donde se reconozcan objetivos claros. Lo que acontece entonces es una gran escena donde no hay acción, sino un "cuerpo que siente, que siente nostalgia, siente enfermedades, (...) y dolor...sobre todo dolor", (Cornago, 2011: 7) a través de instantes discontinuos y/o desunidos surgiendo el sujeto rapsódico que se fusiona y mezcla con una *ficción dramática*. Lo que tenemos entonces es un teatro de estados donde no es posible una interpretación, lo que revela la cualidad de una textualidad contestataria en cuanto energía que produ-

ce, provoca y proyecta, apareciendo una posible exégesis a partir del ensamblaje de sus diferentes estados.

El lenguaje que se despliega desde una polifonía de voces, (en lo que finalmente ha devenido el personaje), pone de manifiesto una ruptura con la acción y la idea de conflicto enmarcada en personajes con fuerzas y objetivos opuestos, por lo tanto, surge una *dramaturgia performativa* a través de la utilización de las palabras que permiten una multiplicidad de códigos y lecturas que propone una situación dinámica y aglutinadora, apareciendo un nuevo agenciamiento de la materialidad de la lengua a través de un cuerpo que emite una voz, una voz que es una corriente de pensamiento en shock; en consecuencia, la idea de la enunciación de la palabra y la instancia de pensar, de recordar y traer al presente crea una relación dinámica, performativa entre la autora y el espacio de la lectura.

A: Una nenita estaba paralizada por las cada vez más frecuentes y violentas discusiones de sus padres. A veces se pasaba horas de pie inmóvil en el baño, simplemente porque era ahí donde estaba cuando comenzaba la pelea. Finalmente, en momentos de calma, agarraba botellas de leche de la heladera o de la entrada y las iba dejando en lugares donde pensaba que podía quedar atrapada la próxima vez. Sus padres no lograban comprender por qué encontraban botellas de leche cortada en todos los rincones de la casa. (Kane, 2005: 41)

Más que una acción estamos ante el proceso de una situación/acontecimiento, que se dice, que se enuncia, que se recuerda y se declara como acto en sí mismo. Estas afirmaciones nos llevan a pensar en un teatro íntimo, donde "lo íntimo se define como lo superlativo del "adentro", el interior del interior, el nivel más profundo del yo" (Sarrazac, 2013: 111) emergiendo el inconsciente en voz de A, B, C y M. De este modo, la noción de lo íntimo y la falta de acción hace presente la idea de estatismo en contraposición a la de acción. *Crave* se configura como una obra donde la "categoría de situación sustituye a la de la acción, el movimiento dramático toma su fuente de una tensión entre la inmovilidad física de los personajes y su movilidad psíquica" (Sarrazac, 2013: 90). Ahora bien, la acción que determinamos como no pertinente en *Crave*, también podría ser explicada por la ausencia de personaje, entendido al interior del drama clásico y moderno, pues, "se encuentra, en primer lugar, despojado de todas las complicidades con la vida psicológica y social que le habían sido impuestas desde Diderot" (Abirached, 1994: 380), para dar paso a un tipo de personaje que "ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables" (Sarrazac, 2013: 167). Por ende, en *Crave* la crisis del personaje está en relación con la crisis del diálogo y esta con la crisis del conflicto, no existiendo conexión con un personaje que evidencie en su hablar características que puedan configurarlo de manera realista; más aún: ha perdido hasta su nombre. Por lo tanto, la idea de personaje se desvanece y asoma una performatividad del cuerpo despersonalizado, de un cuerpo desdoblado en cuatro voces. Lo que apreciamos en *Crave* son voces dichas a través de A, B, C y M, que en su interacción componen una polifonía de estados. Su desarrollo -en el proceso de lectura a través de las palabras, de un hablar sin pausa, de

¹⁵ Es importante esclarecer que para este trabajo se entiende acontecimiento en el ejercicio de la lectura y, por ende, en los pensamientos e imágenes que se realizan al momento de leer la obra, específicamente en el plano de la medialidad entre autor y lector.

la repetición, de la fragmentación- hace emerger dichos estados que generan incluso una procesualidad emotiva al límite, cuya percepción en el lector/a, lleva a proyectar imágenes y atmósferas que van mutando al avanzar el texto como si fuera un efecto sinestésico espiralizado a modo de un transcurso beckettiano permanente.

B: Me duele la espalda.

C: Me duele la cabeza.

A: Me duele el corazón. (Kane, 2005: 23)

No es posible comprender una progresión fluida y no existe un desarrollo de estas cuatro voces, más bien se puede pensar en el desdoblamiento de un solo ser en cuatro fragmentos a través de un reparto de voces que conllevan todos los comportamientos para la puesta en juego de la (in) consciencia. Podríamos hablar de una voz performativa que a medida que avanza la lectura se va proyectando y cambiando, provocando un flujo de estados desde un ritmo interior que la propia textualidad impone. Esta voz performativa es algo así como una puesta en abismo de un pensamiento al límite, que va ocasionando un intercambio de saberes, conocimientos, estados emocionales a través de un prominente carácter procesual (dinámico) de la situación/acontecimiento:

Como se ha visto, en el teatro de Kane el lenguaje invoca y evoca el cuerpo, y el espacio acústico creado por las voces y el ritmo de las réplicas siempre es invitado a dialogar con el espacio físico. Aun así, hay aquí una voluntad patente, por parte de la autora, de que el drama se conciba también como unidad musical, y es precisamente esta unidad la que ahora sustituye de alguna manera la unidad de la *fabula*. (Carnevali, 2017: 243)

Dicha voz performativa se sitúa en el espacio de la sensación y de lo inmaterial en tanto irrumpe toda una experiencia emocional que nace desde el lenguaje, esto es, un acto de comunicación no centrado en el diálogo, en su representación; sino que desde la fluidez del texto, de la emergencia del estado en esas voces polifónicas, evidenciando lo efímero de la existencia humana, se logra observar el proceso de estas voces como un *continuum* perceptual y de complicidad, porque el acto performativo surge en el espacio de la medialidad¹⁶. *Crave* es un texto que presenta e incorpora nuevos modos de percibirlo, cargado de imágenes, sensaciones, situaciones, que finalmente promueve la posibilidad de entenderlo como una

dramaturgia performativa. Una dramaturgia que no se relaciona con lo material, sino con lo experiencial, con lo afectivo, con el conflicto íntimo proyectado hacia situaciones límites posibles de un sujeto particular, pero que también puede ser entendido como conflictos universales. Es decir, un contagio emanado desde la preponderancia de voces, de un conjunto de trazos textuales que poseen identidades diversas o, en otras palabras, donde “el dramaturgo reúne siluetas bosquejadas rápidamente en el colectivo de voces” (Ryngaert, Sermon, 2015: 62).

Desde estas observaciones, difícilmente *Crave* puede ser entendida como un diálogo o conversación, pues el uso performativo de la lengua a través de una polifonía de voces sugiere un acontecer de un conflicto íntimo. Pero tampoco este “conflicto” remite al modo como ha sido expuesto y analizado en la dramaturgia clásica y/o moderna; aquí lo íntimo surge desde la performance de un cuerpo que siente y conflictúa con sus otros yo, con su historia y memoria personal a través de la interacción de voces que genera una situación/acontecimiento desde la emergencia de la densidad y acumulación del juego de las palabras a partir del ritmo. Es el ritmo, por tanto, un aspecto crucial y central en un texto de esta naturaleza, pues genera un todo, un conjunto y una gran imagen que es el resultado de una obra descentrada en aspectos tales como la acción, personaje, conflicto, diálogo. Hablaremos entonces de una situación/acontecimiento que surge en el momento de la lectura donde lo que se aprecia aparece en la medialidad entre la palabra de la autora en voz de A, B, C y M y el lector/a; es decir, una situación hace desaparecer una acción en pos de una dramaturgia que presenta *estados* que se configura a través de la interacción entre las cuatro letras y el lector/a, mejor aún, un contagio que genera dicha resonancia antes mencionada.

16 Erika Fischer-Lichte desarrolla la medialidad como una cualidad especial que acontece en la representación teatral a diferencia de otras manifestaciones artísticas, debido a la presencia de cuerpos (actores/actrices y espectadores/as) en un espacio físico concreto y un tiempo determinado. Por ende, la producción y recepción de lo visto y oído acontecería de manera inmediata. Para el desarrollo del presente escrito y dadas las características que se desplegarán en él en torno a una dramaturgia performativa, la medialidad será entendida como aquel espacio entre la voz de la autora (personajes) y el lector/a, propiciando percepciones, emociones y afectaciones.

MEDIALIDAD/CONTAGIO/RESONANCIA

Otra de las características relevantes que observamos e identificamos para señalar a *Crave* como una *dramaturgia performativa* sería su capacidad de generar *estados* en la esfera de la medialidad. Ello porque la obra puede ser entendida como la presencia de un cuerpo y una voz más que como representación de un personaje y una historia, experiencia develada en la medialidad más que mera comunicación y entrega de información, un acontecimiento experiencial más que significación. En fin, una energía presente desplegada desde la palabra performativa, de un cuerpo y una mente en un aquí y ahora. Fischer-Lichte desarrolla el concepto de medialidad en el ámbito de la escenificación, no obstante, las características que extiende también se reconocen en el intersticio entre la obra y su lectura, donde la importancia del texto radica en el acto transformador de ella, en un espacio y tiempo dedicado a la interacción y la performatividad de la palabra, situada más en el cuerpo de quien lee y no en el ejercicio racional de la comprensión. No olvidemos que en forma general el texto dramático según Anne Ubersfeld y Roman Ingarden, posee una característica dual, es decir es un texto para ser leído, pero también, y quizás, sobre todo, para ser oído, de ahí su performance en la acción del decir y hacer ante un otro, en este caso de las imágenes que se proyectan y construyen a medida que se lee. Es en esta medialidad donde surge un contagio emanado de un cuerpo escindido que siente y que expresa a través del ritmo e interacción de voces, que desnudan y revelan un sentir ya que tiene como resultado no un fin absoluto ni cerrado, sino un progresivo estar en un presente que genera, sin duda, una resonancia que no pasa indiferente: siempre evoca, provoca, perturba. Finalmente, acontece en el cuerpo del lector/a. Asimismo, no todo es una construcción lógica, un flujo de sentido, no todo es imagen y palabra significativa, pues posee un carácter dinámico no unidireccional, no representa una realidad, sino más bien una densidad de un presente que surge en el momento mismo de su interacción.

El contagio sería esa cualidad de transmitir, de interactuar y provocar sentimientos, percepciones y/o actitudes corporales a través del lenguaje. En *Crave* este contagio se potencia en la forma como está escrito el texto y, por ende, por la lectura y su manera de llegar o resonar en el lector/a. Los modos de ingresar están dados por la materialidad del significativo verbal, por la utilización y disposición de las palabras, por su morfología, por la sintaxis, por el ritmo, la sonoridad del texto leído, es decir, por la alteración de todos estos elementos que provocan un desplazamiento de la estructura de la lengua, lo que incita la confusión, la indeterminación de lo que se quiere entregar, pues no es un mensaje ni un discurso, sino más bien, es un estado, por ende un desplazamiento de lo racional a lo emocional.

- C:** Odio estas palabras que me mantienen viva.
Odio estas palabras que no me dejan morir.
B: Expresando mi dolor sin aliviar mi dolor
C: Ja ja ja
B: Je je je
C: Ji ji ji
C: Para mí ser yo es inaceptable.
A: Estás perdiendo tus facultades mentales ante mis propios ojos.
M: Me deslizó en silencio hasta el descontrol.
B: Dejame. (sic)
M: Ir. (Kane, 2005: 41)

Desde estas afirmaciones, una *dramaturgia performativa* provocaría un cambio en la experiencia de la recepción a través del juego activo del texto, de este modo, desarrolla un tipo de textualidad distinta a la forma dramática hegemónica que marcó pautas y directrices por siglos, para dar paso a un texto dramático donde el juego y la experimentación de las formas materiales y sensoriales se ven trasvertidas y cobran protagonismo a través de la resonancia. La resonancia actúa como un verbo activo que provoca cambio y movilidad de los estados del receptor/a a partir de la magnitud que tuvo la palabra, es decir, una resonancia nacida desde la estructura y disposición de las voces hablantes a través de ritmos, cadencias e imágenes, pero no de una palabra fija, sino del juego del devenir de la palabra en emoción y movilidad del cuerpo escucha.

En resumen, este contagio y su resonancia nacen de un sujeto escindido tanto de la morfología como de la sintaxis; tanto del plano lingüístico como también del enclaustramiento de sus emociones. Surge de este modo una pulsión de la palabra proyectada en imágenes que se perciben a través de los sentidos donde A, B, C y M muestran un cuerpo y una psiquis a ratos fragmentada, en otros unidos, pero que a posteriori dejan en evidencia una interdependencia, configurando un tipo de personaje dislocado de un eje central. Sarah Kane pareciera manifestar con *Crave* que representar la violencia, la muerte y el dolor de manera concreta, a través de acciones como las presentes en *Blasted*, ya no resonaría del mismo modo que antes, pues el mundo está plagado de imágenes de violencia y de muerte que se ven en diversos medios de comunicación sin ningún filtro. Ante esta saturación de imágenes, el lenguaje queda como el único espacio para evidenciar la crisis, donde *el lenguaje es más que sangre*, de este modo, surge como una performatividad que construye un acontecimiento: un texto performativo que complejiza la capacidad de representación del mundo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Enmarcar bajo parámetros claros y definidos dramaturgias como *Crave* presentes en un mundo de permanente cuestionamiento, de una crisis constante del sujeto y su representación, es una manera de presentar un quiebre con las formas clásicas de entender la dramaturgia y el lenguaje teatral. Escapa a un tipo de texto demasiado cercano a la lectura de signos y estructuras convencionales y, por ende, alejando de la experiencia de los sentidos. *Crave* propone una forma *otra* de acercarse a la dramaturgia. Aquella que no apela al intelecto y por lo tanto a la capacidad de entender semióticamente un mensaje o un discurso en términos lingüísticos, acercándose más a lo que denominados una dramaturgia puesta en acción frente al lector/a. *Crave* da cuenta de un giro o cambio de paradigma que se viene constatando en diversos autores/as contemporáneos, evidenciando un desplazamiento de la hegemonía de la palabra, entendida bajo parámetros de una estructura coherente de la comunicación. En esta lógica, muchas otras obras presentan aspectos que hemos desarrollado aquí, no obstante, el énfasis está dado en la performatividad de un cuerpo y una conciencia múltiple y doliente que se manifiesta en una dramaturgia que pareciera apoyarse más en los estados y las imágenes que surgen de la performatividad de la palabra.

Los análisis desarrollados en el presente escrito, ponen en cuestión un tipo de escritura que escapa a delimitaciones que convengan en entender y comprender el texto de manera realista; más bien su carácter performativo la acercaría a un tipo de textualidad que permite, dada su estructura, una representación múltiple. Recordemos que la obra parte de forma brusca sin indicaciones de espacio ni tiempo en que esta transcurre, tampoco con características que definan a los cuatro personajes. Más aún, si se hace el ejercicio de cambiar el orden de diversos fragmentos del texto, estos no alterarían la totalidad. La noción de un diálogo tradicional da paso a un gran texto, que puede ser entendido como un monólogo dentro del cual surgen ciertas situaciones dialogizadas que dan luces de un conflicto interno, íntimo y existencial, pero también surge “la renuncia más o menos clara a los “principios de la narración y de figuración”, al orden de la fábula así como a la emergencia de una cierta forma de “autonomización del lenguaje” (Cormann, 2015: 256) permitiendo el juego de la palabra en su posible representación, dando cuenta del fin de una ilusión mimética.

La producción de performatividad desplegada por la lectura, es una evidencia clara de cómo las prácticas dramatúrgicas contemporáneas dan cuenta de un deslizamiento o desplazamiento de una textualidad fija a otra más performativa, escapando de los límites establecidos por la lengua. *Crave* es un tipo de obra que no se cierra en sí misma, dejando abierta una puerta a variadas puestas en escena, acorde a las múltiples imágenes y estados que acciona en el lector/a, a través de un cuerpo/voz que solo puede ser proyectado desde la fragmentación de su existencia, de su historia, de retazos de su memoria, de un pasado que se trae al presente desde cuatro voces que buscan poder sanar su habitar en el mundo. De este modo, la performatividad es producida en la relación que se da con el lector/a como también con el director/a y público. La

preponderancia de una *dramaturgia performativa* no está sólo en la esfera del texto, sino en los intersticios entre este y quien lee; no en la delimitación entre las palabras y su referencialidad, sino en el contagio y la resonancia, en la capacidad de afectar a otro/a, de contagiar y resonar en el cuerpo de otro/a. Una dramaturgia nacida y leída desde la experiencia, en este caso particular, de un lenguaje que es la expresión de una época, desde la propia experiencia al límite de la vida de Sarah Kane.

REFERENCIAS

- ABIRACHED, R. (1994).** *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- BRNCIC, C. (2006).** “Sarah Kane y el espectáculo del dolor”. *Revista Chilena de Literatura*, (N. 69). Chile: Universidad de Chile, 25-43.
- CARNEVALI, D. (2017).** *La forma dramática y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato; Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- CORMANN, E. (2015)** “Crisis de la representación. Representación de la crisis. Doce notas para un teatro de crisis”. *Antología de Teorías Teatrales*. Bilbao: Artezblai, 253-279.
- CORNAGO, Ó. (2011)** “Introducción En torno al acontecimiento escénico”. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 7-19.
- FISCHER-LICHTE, E. (2011).** *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- HEAHTFIELD, A. (2011).** “Dramaturgia sin dramaturgo”. *Repensar la dramaturgia*, Editores: Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Ampara Écija. España: Centro Párraga y Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (CENDEAC), 91-104.
- HORMIGÓN, J. (2011)** *La profesión del dramaturgo*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- KANE, S. (2005)** *Crave/ 4.48 Psicosis*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- LEHMANN, H. (2013).** *Teatro posdramático*. Madrid: CENDAC.
- PRIETO, A. (2009).** “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”. *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana, 116-143.
- RYNGAERT; SERMON. (2015).** “El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición”. *Antología de Teorías Teatrales*. Bilbao: Artezblai, 35-79.
- SARRAZAC, J. (2011).** “Reparto de voces” en Revista *Las puertas del drama*. Recuperado de <http://www.aat.es/pdfs/drama40.pdf>
- (2013)** *Léxico del Drama Moderno y Contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- (2015)** “FORMAS. El reparto de voces”. *Antología de Teorías Teatrales*. Bilbao: Artezblai, 87-91.
- TAYLOR, D. (2012).** *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso ediciones.



CORTADO [inciso] [Luis Escalona Jubal]

s/t



Técnica dibujos y óleo sobre papel rasgado
Papel 80 y 100 grs.
Formato A4

Pensando el Dibujo: esquemática para la Figura Humana.

José Ignacio León Luque

Pontificia Universidad Católica de Chile
joseleon@uc.cl



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2020-03-30
ACEPTADO: 2020-09-02

RESUMEN

El argumento se presenta considerando la práctica y reflexión sobre el acto de dibujar, específicamente en función de comprender y representar la Figura Humana observada o imaginada. Se desarrolla y propone un esquema volumétrico para el Tronco o Torso, estableciendo posibilidades visuales para las posturas y gestos del cuerpo en el espacio a partir de tipologías características, tales como *Simetría vertical, Flexión, Torsión y Flexo/Torsión*. El material se ha elaborado y organizado otorgando especial relevancia a la comunicación visual del fenómeno para la comprensión y representación de la Figura Humana, considerando promover especialmente el ejercicio y estudio expresivo de la imaginación mediante el dibujo de memoria y la interpretación/representación a partir de la imagen impresa o digital y del modelo vivo.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo; dibujo; empatía; esquema; punto de vista.

RESUMO

O argumento é apresentado considerando a prática e a teoria do desenho, especificamente para a adequada compreensão e representação da Figura Humana que é observada e / ou imaginada. Um esquema volumétrico é desenvolvido e proposto para o Frustum ou Torso, estabelecendo possibilidades visuais para as posturas e gestos do corpo no espaço, com base em tipologias posicionais, como *Simetria Vertical, Flexão, Torção e Flex / Torção*. O material foi elaborado e organizado, dando especial relevância à comunicação visual do fenômeno, para a compreensão e representação da Figura Humana, principalmente considerando a promoção do estudo e exercício expressivos da imaginação através do desenho da memória e da interpretação / representação a partir de uma imagem impressa ou digital e o modelo vivo.

PALABRAS CLAVE

Corpo; desenhando; empatia; esquema; ponto de vista.

ABSTRACT

The argument is presented considering the practice and theory on drawing, specifically for the adequate comprehension and representation of the Human Figure that is observed and/or imagined. A volumetric scheme is developed and proposed for the Frustum or Torso, stablishing visual possibilities for the postures and gestures of the body in the space, based on positional typologies, such as *Vertical Symmetry, Flexion, Torsion and Flex/Torsion*. The material has been elaborated and organized giving special relevance to the visual communication of the phenomenon, for the comprehension and representation of the Human Figure, especially considering promoting the expressive study and exercise of the imagination through memory drawing and the interpretation/representation starting from a printed or digital image and the living model.

KEYWORDS

Body; drawing; empathy; scheme; point of view.

INTRODUCCIÓN

Este ensayo se propone como una posibilidad de estudio, ejercitación y comprensión, para abordar la complejidad de la representación de la figura humana en un sentido volumétrico y espacial, concentrando la observación atenta y la imaginación intuitiva justamente en la simplificación del fenómeno. Pondremos especial atención en un asunto que consideramos fundamental para la observación y comprensión de la postura en términos volumétrico espaciales: el Tronco o Torso, sus *tramos* característicos (Caja Torácica, Abdomen y Caderas¹) y sus interacciones en tanto sistema tridimensional dinámico y estructural para la Figura Humana. Propondremos diferentes volúmenes articulados que podrían configurar esta estructura, para aproximarnos a la representación que nos ofrece este sistema más allá de su aspecto descarnado, y, paradójicamente, valiéndose de ello para una comprensión de la Figura Humana como cuerpo volumétrico estructural en el espacio. Plantearemos también la cuestión para pensar y valorar el Dibujo en relación con su sentido y funcionalidad.

Situaremos en segundo lugar el asunto que refiere a las extremidades para la representación de la Figura Humana -que para efecto de lo que pretendemos quedará *abierto*-, comprendiendo, no obstante, que las extremidades son esenciales en la situación postural y gestual del cuerpo. Esto lo decimos refiriéndonos a la *gestión* de las tensiones, los apoyos y el equilibrio, manifestaciones estas de un estado interior o de una sollicitación específica interna o externa, consciente o inconsciente, que confluyen en una postura y gestualidad. Entonces y en términos generales diremos que, en tanto sistema dinámico complejo compuesto, la postura y gestualidad en la Figura Humana resulta de las tensiones que en determinadas situaciones confluyen y/o provocan las variaciones y compensaciones en este sistema corpóreo general y que expresan o se expresan en una postura determinada; y que, para efectos de este análisis, nos concentraremos especialmente en la visualización del Tronco como acontecimiento postural.

Considerados en su mecánica y desprovistos de lo estético, este sistema de volúmenes imaginado, proyectado, observado y contrastado con la realidad, posibilitaría comprensiones para las funciones posturales y gestuales del cuerpo humano. Asuntos estos que deberían ser perseguidos y buscados inquisitivamente por el dibujante para alcanzar su expresión, poniendo en relieve principalmente que, en tanto cuerpo, la Figura Humana es un sistema que ocupa, se sitúa, usa, define e involucra espacio. Concentraremos particularmente la atención, como hemos dicho, en el Tronco en tanto conexión y estructura clave para una comprensión y representación general de la Figura Humana.

1 Lo nombramos así para relevar el aspecto visual.

REPRESENTACIÓN/TRADUCCIÓN/INTERPRETACIÓN

El problema general de la representación mediante dibujo, cuyo motivo pertenezca a “*lo que está ahí*”, fuera de nosotros o si se quiere, externo al sujeto, radica en términos simples y fundamentales en las interpretaciones dimensionales y sus consiguientes traducciones a códigos gráficos. A las correspondencias y relaciones que se construyan entre una y otra dimensión, entre una y otra realidad, en tanto nexos o puentes para establecer, estudiar, develar y proponer coherencias que nos permitan construir y visualizar comprensiones sobre el fenómeno de estudio. Así, simplificamos el problema dimensional del dibujo refiriéndonos de modo simple al traspaso desde las tres a las dos dimensiones (3D y 2D), a una suerte de copia analógica que se limitaría a una traducción. Pero si solamente se tratase de esto, estaríamos olvidando una dimensión circunstancial contenida en la duración o temporalidad del proceso, cuya construcción requiere y solicita de momentos y atenciones diferenciadas que son afectadas por exterioridades de diversa naturaleza, en las cuales se ve inmerso el dibujante y que, por lo tanto, implican su subjetividad y naturaleza individual afectiva. Entonces, desde este punto de vista “*lo que está ahí*” involucra al dibujante provocando su participación, solicitando un grado de empatía con la cual se pueda trabajar y producir cierta correspondencia o reconocimiento, como correlato entre realidad, exterioridad/interioridad e individualidad. Lo que contiene el cuerpo otro apreciado desde el cuerpo propio. Sus implicancias posturales, gestuales y gravitacionales sentidas, traducidas, expresadas, observadas y/o imaginadas en códigos gráficos *gesticulados*, *balbuceados*; articulados en un lenguaje gráfico que confluye en una interpretación mediada por el dibujante intérprete. Desde un cuerpo sensible que busca comprender y visualizar, que se expresa mediador, mediante una *performance* que vincula afectivamente al objeto con el sujeto en la transcripción y transferencia producto particular de esta práctica.

Así, planteamos la simplificación volumétrica como una forma de comprender la Figura Humana en tanto cuerpo en el espacio, tipificando sus deformaciones posturales y gestuales, relacionando el fenómeno con el punto de vista desde el cual se sitúa y se pregunta el observador. Y justamente porque pensamos que ello puede ocurrir como sistema y responder a un conjunto de posibilidades perspectivo espaciales, es que consideramos el asunto abierto a la exploración o experimentación sin sujeciones a un modelo o modo de dibujar *cerrado*. Se trataría más bien, de una guía o delineación de asuntos sobre los cuales poner especial atención para una iniciación sobre apreciaciones más “finas” para la observación y estudio del cuerpo en contexto espacial, contrastado con la experiencia que se va construyendo en y por la práctica. Intentaremos entonces, definir un esquema simplificado y desglosar las partes constitutivas para luego integrarlas y dar cuenta de un repertorio general de posibilidades de comportamiento para las posturas corporales. Lo que sigue, obviamente, será la reflexión y práctica sensible, empática e intuitiva mediante el dibujo.

Por lo tanto, como hipótesis general, establecemos una relación entre lo que “se ve y entiende” respecto de la traducción a códigos gráficos producto de la acción del dibujar. Más específicamente, planteamos que la relación entre

lo que se ve o lo que se elige mirar respecto de su traducción e interpretación a códigos gráficos como producto de la acción de dibujar, estaría directamente relacionada con las comprensiones y búsquedas que persigue el individuo en la acción de dibujar.

ALGUNOS ANTECEDENTES

A continuación, haremos una referencia a esquemas que podemos revisar en bibliografía destinada al dibujo de la Figura Humana y a modelos diseñados para emular y referenciar posturas y gestos corporales. Nuestra reflexión respecto de estos últimos es en general crítica, en tanto restringen la comprensión y por lo tanto la representación a las posibilidades que ofrece su aspecto y aún más importante, su “anatomía”.

Comenzando por los llamados figurines de madera disponibles hoy en el mercado, podemos apreciar que su aspecto en referencia al cuerpo humano está distorsionado por las formas que los definen, particularmente, en lo relativo a la cabeza, tronco y pies, haciendo que en algunas de estas zonas sea difícil distinguir la parte delantera de la trasera (cabeza y caderas), o, distorsionando su relación anatómica de referencia (proporción entre pie y talón). Más problemático aún resulta la movilidad restringida de este modelo, pues entorpece la emulación de la gestualidad postural del cuerpo humano. Porque, para qué serviría un modelo de este tipo sino es para posibilitar el juego y manipulación de su conjunto en aras de potenciar comprensiones sobre su referente. Lo cierto es que este tipo de figuras resulta finalmente ser un componente inútil que acompaña en el ámbito de las especulaciones los artículos de un taller o laboratorio artístico, cuya funcionalidad distorsionada sólo ofrece la promesa de un modelo para el estudio resultando torpe en su manipulación. Si lo que decimos es cierto, ¿cómo podría aportar un modelo tal a la comprensión y representación de la Figura Humana?



Imagen.A²

Una sutileza respecto de las posibilidades gestuales en este tipo de modelos, es lo que se puede apreciar en la imagen del figurín que aparece en el libro de José María Parramón (Parramón, 1973: 27), pues su abstracción, así como las soluciones formales para las articulaciones y extremidades permitirían jugar y encontrar posturas cuya referencialidad a la figura humana resultan, en las imágenes expuestas en el texto, más naturales o acordes con lo que el cuerpo humano es capaz de realizar en tanto postura y gestualidad, sobre todo, lo que dice relación con la flexión y torsión del tronco y su consecuente implicancia con el resto del sistema corporal.

También parece interesante el modelo que podemos apreciar en este texto de Parramón, compuesto por alambre y papel. Con una abstracción simple a modo de cáscara y una estructura de alambre a modo esqueleto, constituye una invitación a explorar posturas y gestos que cumplan de mejor manera la función para emular la gestualidad de la Figura Humana.



Imagen.B³

Respecto de los ejemplos revisados de modelos gráficos simplificados, se aprecia una elasticidad gestual y una mayor posibilidad de expresión, probablemente porque involucran la imaginación y ciertas comprensiones y técnicas que en vez de restringir o limitar las posibilidades posturales y gestuales, colaboran en y con su conocimiento y expresión. En algunos de estos, la referencia a la anatomía es mayor, relacionando de esta forma una abstracción

intermedia con aspectos directamente relacionados con el esqueleto (Barcsay, 1973). En otros, la simplificación es tal, que la figura se transforma en ejes lineales que, en sus mejores exponentes, expresan una ejercitación abierta y gestual de determinadas posturas dinámicas (Brambilla, 2015: 93). En otros casos, se reconoce el interés por relacionar la expresión de la figura en sus elementos o pares correspondientes (hombros, rodillas, manos, apoyos, etc.), relación que didácticamente se manifiesta con líneas auxiliares y en una correspondiente movilidad que permite comprender el comportamiento dinámico. Valoramos estas posibilidades y nos preguntamos acerca de la forma en que sin perderse en la exigencia de un modelo gráfico virtuoso que exija cierto conocimiento previo (esqueleto, anatomía), o en el cual su aspecto sea un factor de distracción de lo que consideramos estructuralmente relevante o fundamental, se pueda abordar de manera simplificada tanto las posibilidades dinámicas que ofrece la figura/volumen así como su disposición en el espacio respecto de un punto de vista.

De esta forma, más que la construcción de un modelo a escala, proponemos entonces la posibilidad de jugar gráfica y proporcionalmente con ciertos volúmenes relacionados en su función con el Tronco, entendido como concentración expresiva de la postura y gestualidad para la representación de la Figura Humana. Asunto determinado por las fuerzas que se ejerzan o produzcan en esa zona y/o mediante las extremidades, aún cuando planteemos las extremidades como secundarias para efectos de la simplificación del análisis. Como ya hemos señalado, entendemos cierta dependencia sistémica entre el tronco y las extremidades, pero también una cierta independencia que podría ser más o menos acorde para una misma postura y gestualidad específica generando posibilidades para diferentes versiones. Por ejemplo, la mano podría gesticular de diferentes maneras frente a una misma postura general, digamos erguida y flectada, o si se quiere, puede ser objeto de estudio aisladamente. No obstante, consideramos también que cierta gestualidad general o performance, se expresaría de una manera única conforme a un sujeto particular y en determinada circunstancia, es decir, a una escena particular y algún contexto histórico. Consideración que la arqueología estudia y aplica en la restauración a partir de torsos en tanto fragmento que perdura a la escultura de determinado período histórico o narrativa, por ejemplo.

HIPÓTESIS

Si aceptamos que lo central para la representación de la Figura Humana entendida como sistema volumétrico dinámico, sería la comprensión de una abstracción esquemática ajustada a ese requerimiento que posibilite el estudio a partir del modelo vivo y la imaginación, como así también, desde la imagen gráfica impresa o digital, podremos establecer de manera general estas posibilidades para profundizar luego o conjuntamente en comprensiones y expresiones no menores relativas al equilibrio, apoyos, peso, tensiones, etcétera. En el caso de trabajar a partir de la imagen gráfica impresa o digital, pretendemos extraer de esta realidad plana la naturaleza corpórea y dinámica de origen, mediante una observación enfocada y una imaginación empática, para expresar sus dimensiones, cuestionando, atendiendo y rompiendo con la de-formación de la línea comprendida y aplicada en tanto traducción gráfica directa para el borde o silueta.



Imagen.C*

Por lo tanto, las hipótesis que subyacen en nuestro análisis para este enfoque implican fundamentalmente cuatro asuntos:

- a) El *qué* y *cómo* se observa o ve determina el *para qué* del dibujo, su función.
- b) Que en el dibujar, práctica y reflexión se complementan para la comprensión y representación.
- c) Que para el dibujar, consideramos relevante y directa la implicación atribuible al punto de vista subjetivo en su situación respecto de las deformaciones aparentes.
- d) Que un vocabulario o categorización de las posibilidades de la figura humana como cuerpo en el espacio visto desde determinados puntos de vistas puede servir de guía para estudios y expresiones acerca de múltiples posibilidades posturales y gestuales.

Seguido de esto, consideramos también importante para la definición del esquema que proponemos, delimitar categorías posicionales para la Figura Humana (que presentaremos en posición erguida), a partir de volúmenes regulares que faciliten por pregnancia establecer con mayor facilidad su posición en el espacio y su comprensión tipificada en relación con las posibilidades de girar en torno al Tronco, de manera de relevar que la corporalidad en el espacio es un fenómeno dinámico que involucra visualmente siempre el escorzo. Sobre ello, queremos aclarar que no se trataría de someter la figura humana al sistema de representación perspectivo, sino valerse de este para comprender y aplicar lo implicado que está el punto de vista subjetivo en su situación respecto de las deformaciones aparentes.

EL ESQUEMA

El concepto de estructura o de cierto andamiaje, refleja la necesidad de un esquema a partir del cual aproximarse al conocimiento de la relativa y aparente realidad. La forma esencial y su búsqueda como idea, provee entonces al artista de la capacidad de encontrar lo universal en lo particular, un eco platónico respecto de alcanzar constituyentes geométricos o abstracciones en la naturaleza (Gombrich, 1998: 133 – 147). Pero, cuál es su influencia, cómo condiciona la percepción. Para que la idea de esquema subsista en el lenguaje de la representación, consideramos que su contenido puede aplicarse a lo particular mediante adaptaciones. Así, la diferencia con una idea de esquema universal, es que el esquema aplicado en lo particular se someterá a constante revisión y corrección. Es un punto de partida desde donde se desarrollan las particularidades, las diferencias, como una posibilidad relativa que depende tanto del sujeto como del objeto en una condición y situación específica.

El esquema que a continuación describimos, consiste en aquella imagen y su desarrollo o secuencia, que da cuenta de un pensamiento cuyo objetivo es facilitar una comprensión máxima simplificada respecto de un problema complejo. En este caso, de interpretación y representación gráfica del cuerpo humano en un sentido volumétrico y espacial a partir de una atención específica en la zona del Tronco o Torso. Es importante hacer mención, que el esquema en tanto imagen funciona relacionando dos cuestiones: a partir de la observación y/o imaginación, considerando la experiencia y la posibilidad de una conexión empática, deviene una conjugación valorizada entre lo que se sabe y lo que se ve, proponiendo una abstracción y visualización perspectiva de volúmenes simples en correspondencia analógica con partes de la Figura Humana y sus cualidades de rigidez, flexibilidad y movilidad. Es decir, una imagen abstracta y volumétrica consecuente y comparable con cualidades observadas y/o imaginadas para la Figura Humana, cuya comprensión posibilitaría su interpretación y traducción a códigos gráficos desde un particular punto de vista.

De esta forma, se considera la siguiente correspondencia analógica:

1. Tórax = CAJA (Rígido); para efectos de este esquema no se considera la capacidad flexible del tórax.
2. Abdomen = CILINDRO (Flexible)
3. Caderas = CAJA (Rígido)

Además, consideramos especialmente la volumetría cilíndrica para la comprensión de la corporeidad asociada a la Figura Humana.

A nuestro juicio, lo relevante del esquema que proponemos es la detección y proposición de algunas claves que posibilitarían concentrar la atención sobre aspectos complejos simplificando sus interacciones y formas, provocando un dibujar en función de un objetivo causal sobre la posición y gestualidad del cuerpo humano en el espacio. Algo importante a tener presente para la ejercitación del dibujo, sería también la proporción que, para efecto de esta simplificación, consideramos respecto a una dimensión total y no a partir de la parte como tradicionalmente se ha hecho (Canon de 8 cabezas, por ejemplo). Así, si trazamos

o imaginamos la altura total de la figura humana erguida, la mitad de esta dimensión la ubicaremos en el pubis (asunto que se puede observar en la mayoría de los cánones que emplea la cabeza como parte para proporcionar el todo). El resto de las partes las dimensionaremos en función expresiva considerando el escorzo, la observación, la experiencia producto de la práctica.

DESARROLLO DEL ARGUMENTO VISUAL

Presentamos a continuación una secuencia de 10 imágenes, en donde se desarrolla visualmente el esquema para comunicar las compresiones que proponemos alcanzar e incorporar, comenzando por la *Ideación* (Imágenes 1 y 2), *Visualización* (Imágenes 3, 4, 5 y 6) y finalmente *Aplicación demostrativa* (imágenes 7, 8, 9 y 10).

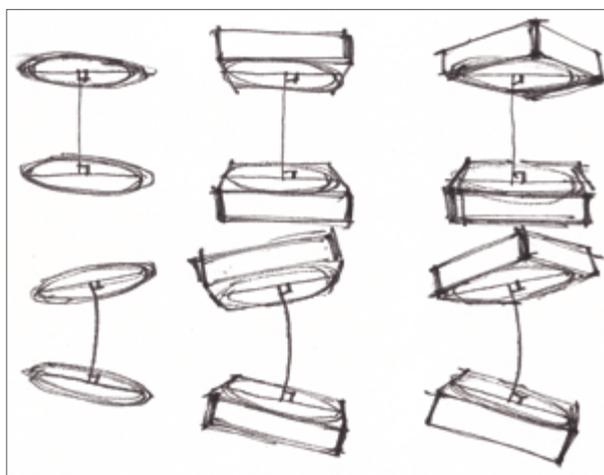


Imagen 1. Esbozo inicial para la construcción gráfica del diagrama del tronco, sus tipologías características y posibles posiciones.⁵

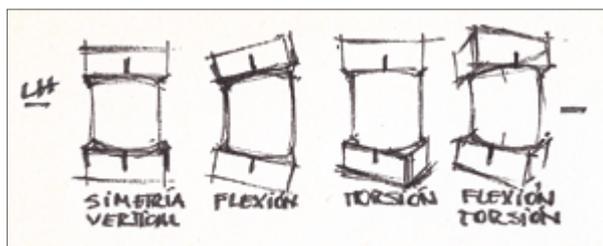


Imagen 2. Esbozo inicial para cuatro posiciones características desde altura de mirada a nivel medio del abdomen.⁶

5 De izquierda a derecha. Esbozo en Simetría Vertical (arriba) y Flexión (abajo), que relaciona eje mayor de las elipses perpendicularmente con el eje del cilindro virtual que las contiene. Esbozo en Simetría Vertical (arriba) y Flexión (abajo), que relaciona eje mayor de las elipses perpendicularmente con el eje del cilindro virtual que las contiene y la caja definida para el Tórax y Caderas. Esbozo en Torsión (arriba) y Flexo - Torsión (abajo), que relaciona eje mayor de las elipses perpendicularmente con el eje del cilindro virtual que las contiene y la caja definida para el Tórax y Caderas. Dibujos realizados por el autor con pluma caligráfica Pentel / tinta negra sobre papel

6 Dibujos realizados por el autor con pluma caligráfica Pentel / tinta negra sobre papel

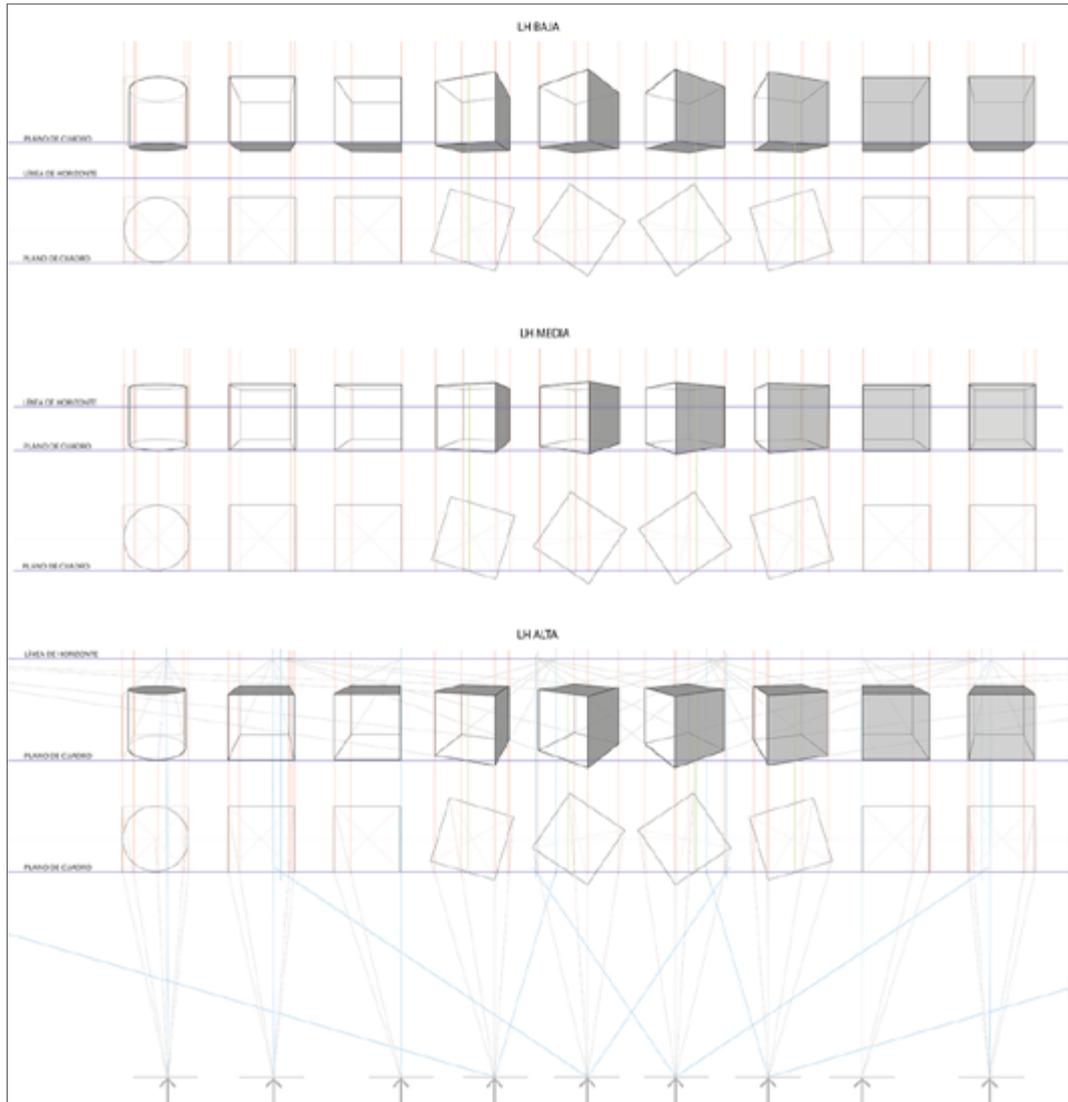


Imagen 3. Esquema desagregado. Construcción y visualización del cilindro y cubo para tres alturas de mirada desde puntos de vista en rotación. En orden decreciente: Línea de Horizonte baja, media y alta.⁷

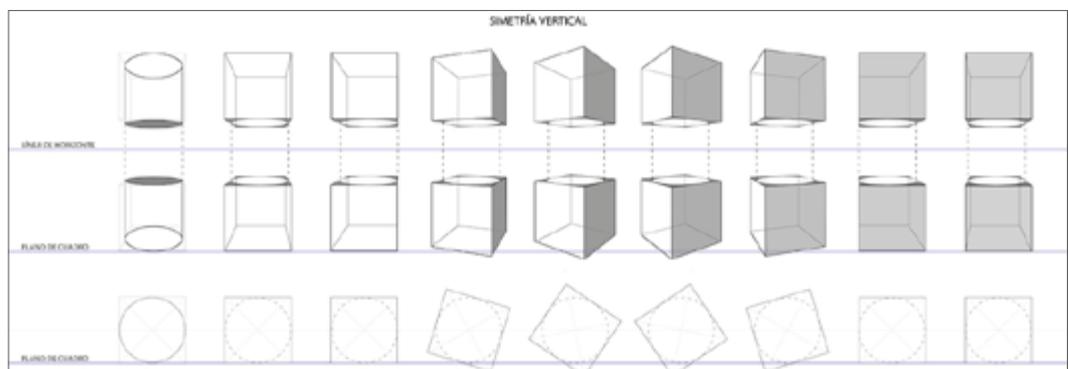
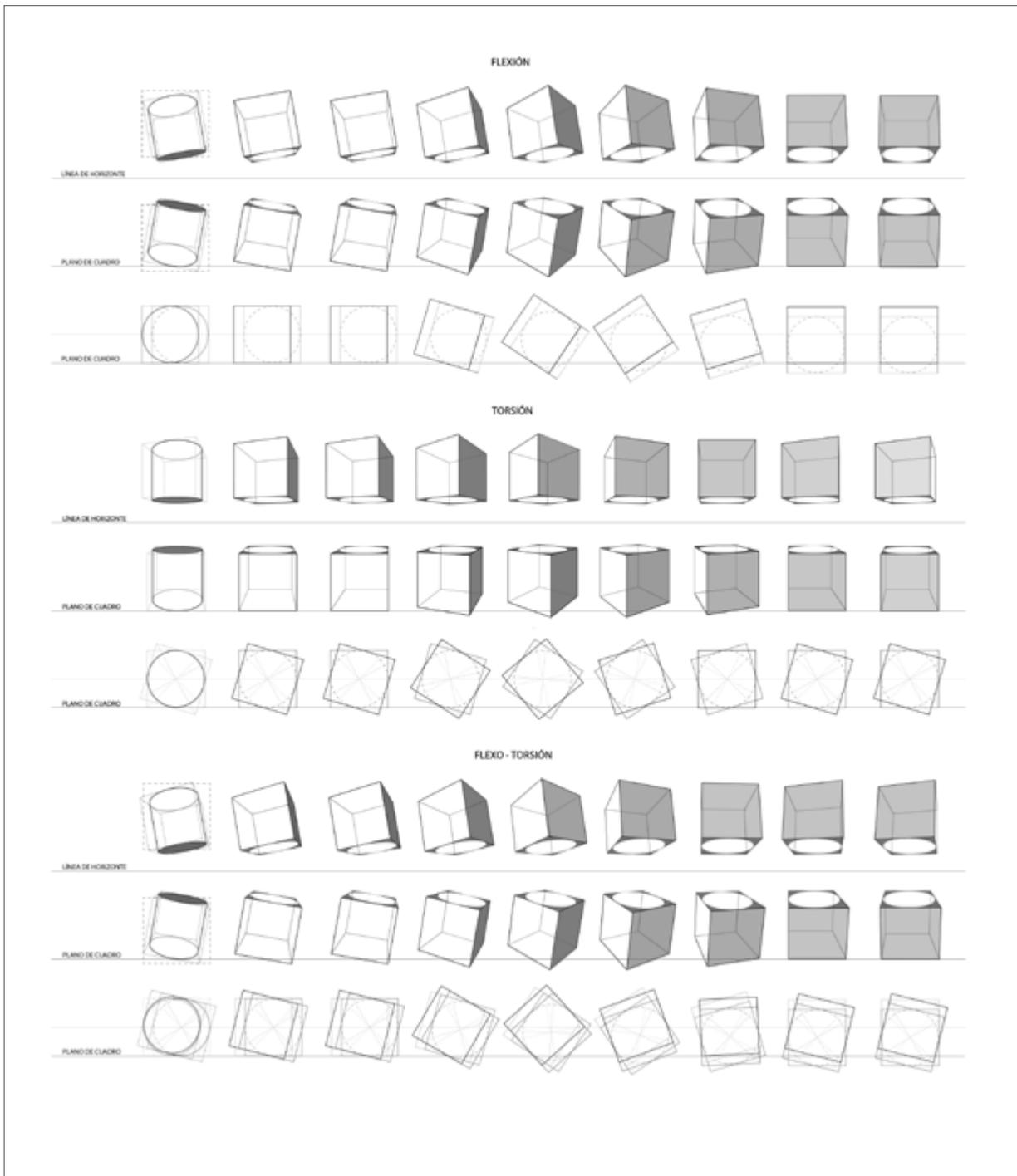


Imagen 4. Esquema integrado. Tipología para la posición del Tronco que hemos denominado “Simetría Vertical”, para una altura de mirada media respecto de puntos de vista en rotación.⁸

7 Dibujos perspetivos realizados por el autor en programa Adobe Illustrator 2020

8 Dibujos perspetivos realizados por el autor en programa Adobe Illustrator 2020



-Imagen 5. Esquema integrado. Tipologías para posiciones características del Tronco para una altura de mirada media respecto de puntos de vista en rotación. En orden decreciente: Flexión, Torsión y finalmente, Flexo-Torsión. En estas posiciones, el Abdomen/Cilindro no se ha dibujado dejando su interpretación abierta a la imaginación y empatía.⁹

9 Dibujos perspectivos realizados por el autor en programa Adobe Illustrator 2020 y editado en Adobe Photoshop 2020.

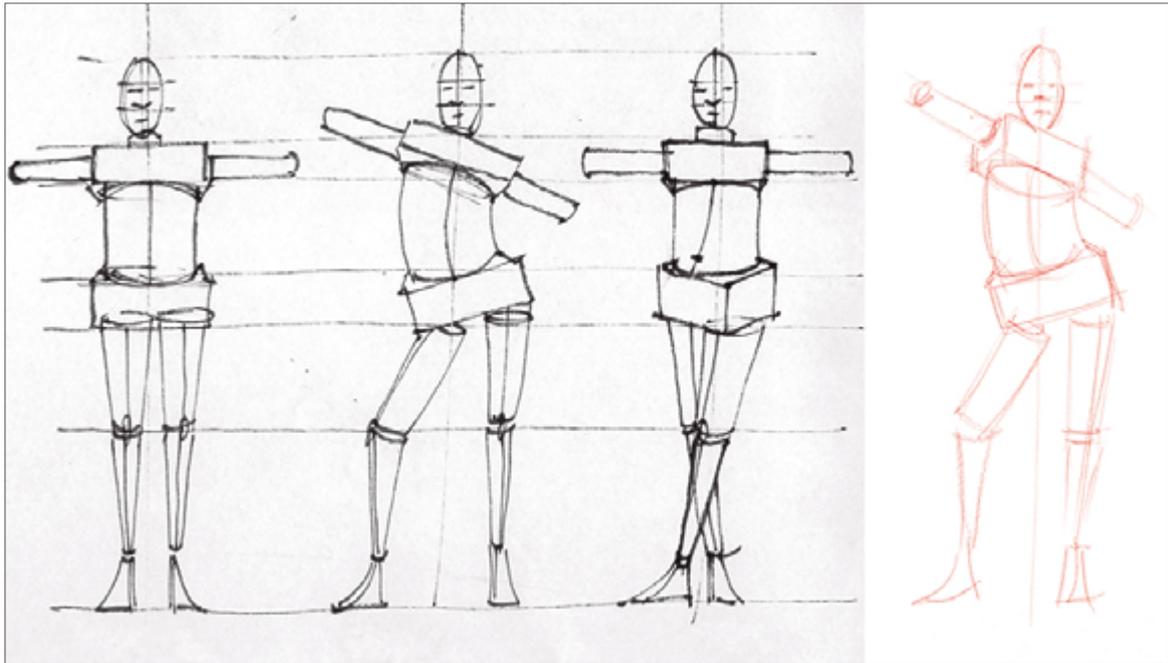


Imagen 6. Esbozos para esquema general aplicado y tipologías características para la posición erguida desde una mirada a la altura del abdomen. De derecha a izquierda: Simetría Vertical; Flexión; Torsión; Flexo/Torsión.¹⁰

Consideramos importante para el estudio, interpretación/representación y expresión gráfica de la posición y gestualidad de la Figura Humana en el espacio, tener presente lo que denominaremos *Ley de compensación*, ya que, al comprender la Figura Humana como sistema, hay que aceptar que las partes conforman el todo siendo interdependientes, en correspondencia y en simetría. Lo cual equivale a decir que, por ejemplo, si un lado del cuerpo se eleva, el otro baja; si hay elongación en una parte del cuerpo y por lo tanto tracción, en otra habrá acortamiento y por lo tanto compresión; si una parte se adelanta y ello compromete el equilibrio, la otra debe retraerse o el cuerpo hará algún movimiento compensatorio para reestablecer el equilibrio (Parramón, 1973). Asuntos que ocurren especialmente en posiciones que involucran flexión y torsión, y en situaciones dinámicas, como por ejemplo en el caminar. Ahora bien, afortunadamente el dibujar solicita, a la vez que otorga, ciertas licencias expresivas que no necesariamente son coincidentes con la medida, proporción y anatomía reales. Ello dentro de ciertos límites que cada dibujante que intenta comprender y expresar delimitará subjetiva e intuitivamente, asunto que consideramos puede medirse en términos de reconocimiento respecto de la experiencia de la realidad que todos tenemos incorporado a nuestra individualidad y que está en permanente construcción.

¹⁰ Dibujos realizados por el autor con pluma caligráfica Pentel / tinta negra sobre papel y sobre Tablet en programa Pages (Anotación Inteligente).



-Imagen 7. Estudios para ejercitar la memoria y el reconocimiento de la posición y gestualidad de la Figura Humana a partir de la aplicación del esquema volumétrico.¹¹

11 Dibujos realizados por el autor con pluma caligráfica Pentel / tinta negro sobre papel; editado en Photoshop 2020.



Imagen 8. Versiones. Estudios para ejercitar la memoria y el reconocimiento de variaciones gestuales posibles para una misma posición esquemática del Tronco en la Figura Humana.¹²

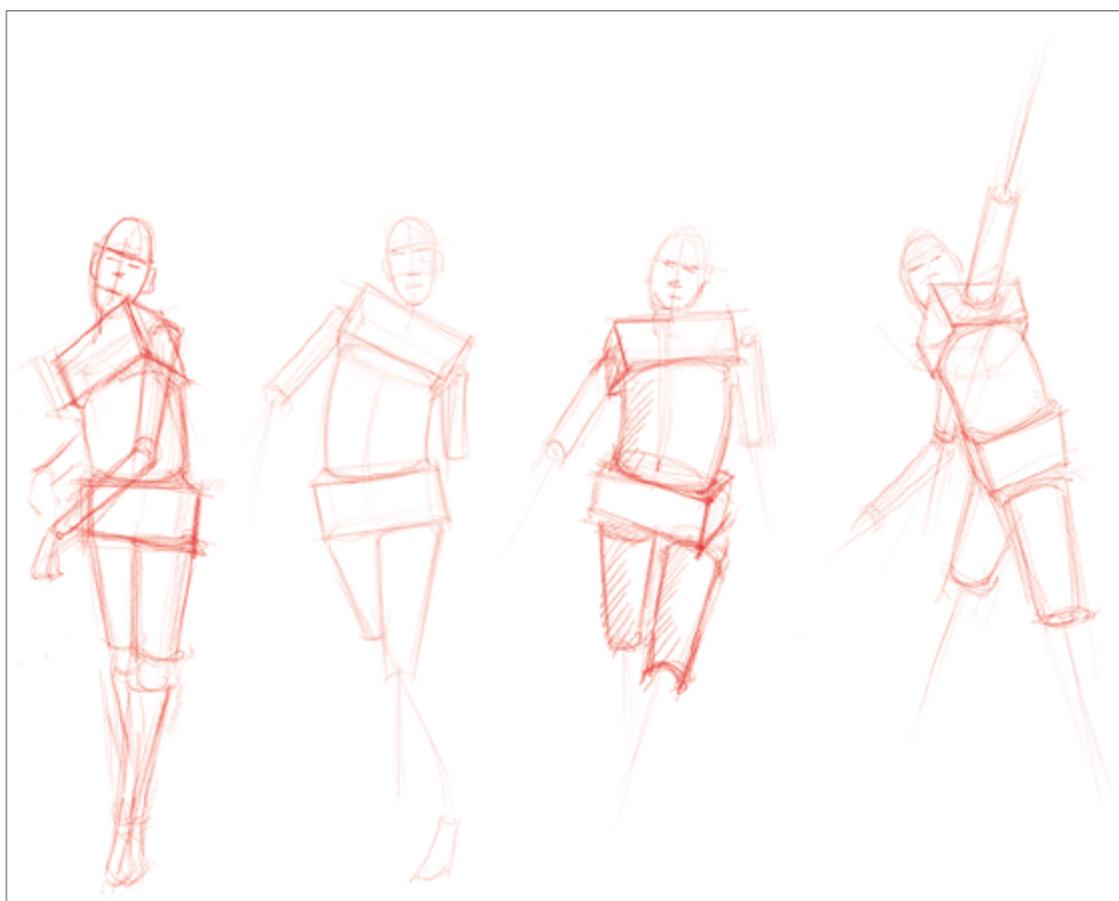


Imagen 9. Estudios para ejercitar la memoria y el reconocimiento de la posición y gestualidad de la Figura Humana a partir de la aplicación del esquema volumétrico.¹³

12 Dibujos realizados por el autor sobre Tablet con programa Pages (Anotación Inteligente); editado en Photoshop 2020.

13 Dibujos realizados por el autor sobre Tablet con programa Pages (Anotación Inteligente); editado en Photoshop 2020.

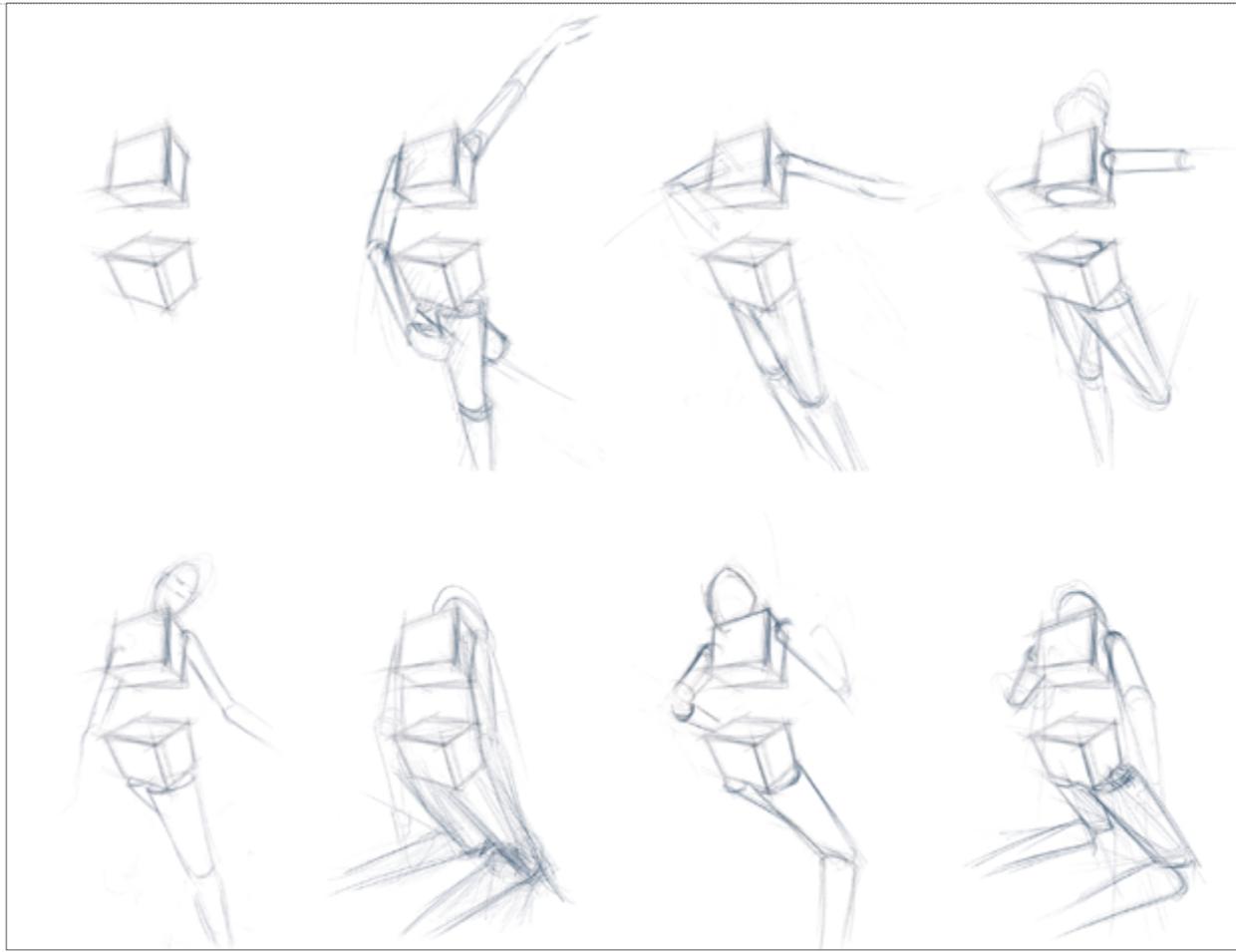


Imagen 10. Versiones y capas. Estudios para ejercitar la memoria y el reconocimiento de variaciones gestuales posibles para una misma posición esquemática del Tronco en la Figura Humana. Cada estudio se ha dibujado digitalmente manteniendo la primera capa activa.¹⁴

EL DIBUJO COMO PROCESO POR CAPAS. UN EJERCICIO DE EXPRESIÓN GRÁFICA Y DE DIBUJO SOBRE SOPORTE DIGITAL COMPARADO.

Para el desarrollo de este ensayo y argumentación gráfica se ha dibujado a mano alzada utilizando medios de expresión tradicionales y digitales, así como también herramientas y softwares gráficos para ejemplificación de tipologías. Esto, con el objeto de enriquecer la comunicación, expresión y comprensión de los conceptos expuestos, y también, para reflexionar sobre los procesos implicados en el acto de dibujar en formatos diferentes.

Nos referiremos al dibujo a mano alzada como un proceso por capas, planteando el asunto en tanto práctica reflexiva que se desarrolla buscando y estudiando producir el encuentro con la imagen (en un sentido técnico heideggeriano). Así, el esquema descriptivo que proponemos constituiría una capa de comprensión para tener en cuenta mientras se dibuja, y no necesariamente a modo de andamiaje constructivo *ubicado por debajo o en la base* del desarrollo temporal de un dibujar. Puede serlo y constituir un esquema de origen o modelo gráfico que facilite el juego y la exploración de alternativas para la posición del cuerpo humano en el espacio (tal y como se puede apreciar en algunos dibujos realizados para este texto). En cuyo caso, esperamos no bloqueen la búsqueda expresiva, sino que su aplicación permita al dibujante alteraciones y adaptaciones para el sistema volumétrico propuesto. Para lo cual, los volúmenes no debiesen considerarse rigurosamente

¹⁴ Dibujos realizados por el autor sobre Tablet con programa SketchBook; editado en Photoshop 2020.

regulares como los que ilustran las posibilidades en rotación a partir de cubos y cilindro sujetos a la perspectiva instrumental realizada en Adobe Illustrator. Por ejemplo, vemos que, en los dibujos a mano alzada realizados, los volúmenes cúbicos se transformaron más bien en paralelepípedos tipo caja. Por lo tanto, las bases inferior y superior en el cilindro definido para el Abdomen y sus conexiones con el Tórax y Caderas no podrían ser circulares -en escorzo, una elipse-, sino más bien de tipo oval. Siendo así, lo importante para la comprensión y aplicación del esquema en la zona Abdomen/Cilindro, será mantener la relación de perpendicularidad entre su eje y el eje mayor de la elipse/óvalo que conecta con el Tórax y Caderas. Pero, sobre todo, el esquema se valora por la posibilidad de apropiarse de una forma de visualización que simplifica la complejidad postural y gestual en la Figura Humana.

Volviendo sobre lo del dibujar como proceso que contiene capas, esta vez en softwares de dibujo, apreciamos la posibilidad que ofrecen los programas computacionales de dibujo CAD o editores de gráficos vectoriales (Adobe Illustrator) en términos de superponer información, apagando y encendiendo las capas de acuerdo a lo que se requiera en el proceso de representación y/o de presentación del diseño en sus diferentes etapas, pudiendo tipificar sus componentes y estudiar su valorización conforme a la proposición y expresión. Asunto que contribuye a ordenar la producción, a realizar cambios y por supuesto versiones, multiplicando así las posibilidades expresivas a través de la disponibilidad de su historial de producción. Por otro lado, en el programa Pages (*Anotación Inteligente*) que recientemente utilizamos en un Tablet, hemos podido experimentar en el proceso de dibujo las herramientas más simples de edición, tales como cortar, copiar, pegar, ir hacia adelante, ir hacia atrás, etcétera. Es decir, la posibilidad de realizar cambios respecto al historial inmediato del proceso, así como también hacer elecciones y cambios rápidamente en el ámbito de la virtualidad respecto del tipo de medio gráfico, color, grosor de línea y densidad del tinte. Sabemos de otros programas para dibujo digital a mano alzada con mayor rango de posibilidades para la expresión, que incorporan también las capas (por ejemplo SketchBook, que utilizamos para los dibujos de la imagen 10), pero se nos hace difícil acostumbrarnos al entorno virtual. Por ejemplo, al peso del lápiz que es uno y el mismo, o al desplazamiento de este sobre la pantalla, independiente del medio de expresión gráfico que se elija. Asuntos que, por otro lado, al aunar virtualmente los procedimientos y desagregar la edición favorecen la apariencia y presentación del dibujo, es decir, su resultado. Valoramos la posibilidad de hacer *zoom in - zoom out* y girar la imagen, y sobre todo, la capacidad del software para transmitir a la expresión del dibujo el factor de intensidad lineal producto de la presión que se ejerza. Pero nuestra experiencia hecha en falta la sensibilidad táctil entre la mano, el medio gráfico y el soporte, asunto que en la producción del dibujo posibilita una conexión entre el cuerpo, la mano y el medio, construyendo una duración sensible: la calidez del papel o su rugosidad; el peso y sensación de realidad del medio gráfico mientras lo desplazamos por el soporte producto de una decisión consciente o inconsciente de nuestra intencionalidad; o la incorporación del error como parte del proceso de estudio que permite poner especial atención en nuestros aciertos tanto como en nuestros fallos produciendo adaptaciones respecto de los objetivos que se tracen. En el entorno

virtual sentimos la restricción del formato, cuyo tamaño permite dibujar con una movilidad reducida conteniendo la expresividad. Con la “pantalla” experimentamos un quiebre, una separación que mediatiza con “indiferencia” nuestra tactilidad.

EL DIBUJO MEDIATIZADO, UNA FALACIA PEREZOSA.

Pienso en la robótica, en la maquinización programada en una serie de instrucciones para la ejecución precisa de tareas altamente complejas que en la actualidad difieren de nuestras capacidades físicas. Si hiciéramos una comparación entre las facultades humanas asociadas a prácticas, reflexiones y técnicas artesanales respecto de las posibilidades y adelantos que la tecnología mediatizada ha impulsado en el área gráfica, ampliando a una velocidad sorprendente las fronteras para la producción, edición y representación gráfica, ¿qué motivación podría conducir a un dibujante a mano alzada a adoptar las innumerables ventajas de producción y edición que contienen los softwares de dibujo? Una respuesta posible ante este dilema -en tanto acto de Resistencia- me viene de la experiencia de dibujar *in situ*, atento a lo que acontece, consciente del proceso y su duración, desarrollando el dibujo para estudiar, para comprender el entorno, el alrededor, asumiendo el error como posibilidad atendible e incorporable. Por lo tanto, conectado, presente y atento a la interpretación y traducción analógica de la realidad a códigos gráficos tangibles. Es más, como una huella/registro de un dibujar cuya función es estudiar y comprender -más allá del resultado-, porque lo que desarrolla y contiene es justamente la búsqueda. Entonces diremos que, un dibujar para comprender se edita durante, no después (León, 2019); es un presente que se desarrolla y expresa desde una individualidad.

Inmerso en este contexto, el Dibujante consciente dibuja para comprender la figura humana en el espacio, confronta la realidad y la hace suya, mirada que lo pone en situación y lo hace partícipe de lo que construye y vivencia. ¿Será que el dibujo así mirado le permita al dibujante participar de modo más activo en la Realidad? ¿Podría ser que una mirada reflexiva al acto de dibujar, en tanto proceso para la comprensión, nos acerque a una realidad concreta que facilite nuestra participación corporal en el mundo circundante? Este ir y venir en torno a la conceptualización de la Figura Humana y su forma de representarla en los tiempos de hoy, supone también una reflexión actual en torno al sentido del Dibujo para el hombre y la mirada sobre sí mismo en el espacio, su percepción e inmersión en la realidad tangible.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, GASTÓN (1978).** *La Dialéctica de la duración*. Trad. Rosa Aguilar. Madrid, Villalar.
- BARCSAY, JENO (1953).** *Anatomy for the Artist*. Bekescsaba: Corvina.
- BERRY, WILLIAM A (1994).** *Drawing the Human Form : Methods, Sources, Concepts*. 2.ª ed. Upper Saddle River, N.J: Prentice Hall.
- BORDES, JUAN (2003).** *Historia De Las Teorías De La Figura Humana: El Dibujo, La Anatomía, La Proporción, La Fisiognomía*. Madrid: Cátedra.
- BORGES SOTO, ROLAND (2016).** *Aprende a Dibujar El Cuerpo Humano*.
- BRAMBILLA, DANIELA (2015).** *Dibujo De La Figura Humana: Gestos, Posturas y Movimientos*.
- DELEUZE, GILLES (1981).** *Empirismo y subjetividad*. Trad. Hugo Acevedo. Barcelona, Gedisa.
- GOLDSTEIN, NATHAN (1981).** *Figure Drawing : The Structure, Anatomy, and Expressive Design of Human Form*. 2ª ed. Englewood Cliffs, N. J: Prentice Hall.
- GOMBRICH, E. H (1998).** *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate.
- HOGARTH, BURNE (1990).** *Dynamic Anatomy*. New York: Watson-Guption Publications.
- LEÓN LUQUE, JOSÉ IGNACIO, ROY DOLCET, JOSEP, AND UNIVERSITAT DE BARCELONA (2019).** Facultat De Belles Arts. *Recorrido Y Conquista. Registros De Una Experiencia Extranjera En La Ciudad De Barcelona, 2016-2018*. Universitat De Barcelona. Web.
- MASLEN, M., SOUTHERN, J. (2011).** *Drawing Project: An Exploration of the Language of Drawing*. London, Black Dog.
- MARSH, REGINALD (1970).** *Anatomy for Artists*. New York: Dover Publications.
- PARRAMÓN, JOSÉ M (1973).** *Cómo Dibujar La Figura Humana*. 7ª ed. Barcelona: Instituto Parramón.
- SMITH, STAN (1985).** *Anatomía, Perspectiva Y Composición Para El Artista*. Madrid: Blume.
- THOMAE, REINER (1979).** *Perspectiva Y Axonometría*. México Santiago, Chile: Gili.



s/t



Técnica dibujos y óleo sobre papel rasgado
Papel 80 y 100 grs.
Formato A4

***Cahiers du cinéma* en los años 70: Serge Daney y la nueva cinefilia contra el nuevo cine de calidad**

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires
CONICET

doubinia@retina.ar



Artículo bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2020-04-09

ACEPTADO: 2020-07-02

RESUMEN

Este artículo explora las tensiones que atraviesan el vínculo entre la vanguardia estética y la radicalización política tal como se presenta en *Cahiers du cinéma* a comienzos de la década de 1970. En ese momento, el debate condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en una célula de activismo político. Luego de tocar ese extremo, la publicación regresó al cauce de una crítica específicamente cinematográfica bajo la dirección de Serge Daney; sin embargo, la experiencia de esa etapa militante estableció las bases de una nueva modalidad ideologizada y no inocente para aproximarse a los films.

PALABRAS CLAVE

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, cine militante, crítica antirretro, *cinéma de qualité*.

RESUMO

Este artigo explora as tensões que atravessam a ligação entre a vanguarda estética e a radicalização política encarnada pelos *Cahiers du cinéma* no início da década de 1970. Naquela época, o debate levou a revista a abandonar quase completamente a crítica cinematográfica para se tornar uma plataforma de ativismo político. Depois de tocar nesse extremo, a publicação voltou ao canal de uma crítica especificamente cinematográfica sob a direção de Serge Daney; não obstante, a experiência dessa etapa militante estabeleceu as bases de uma nova modalidade ideologizada e não inocente de abordar os filmes.

PALABRAS CLAVE

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, cinema militante, crítica anti-retro, *cinéma de qualité*.

ABSTRACT

This article explores the tensions that permeate the relationship between aesthetic avant-garde and political radicalization as incarnated by *Cahiers du cinéma* in the early 1970s. At that time, the debate led the magazine to almost completely abandon film criticism to become a platform of political activism. After touching that extreme, the publication returned to the channel of a specifically cinematic critique under the direction of Serge Daney. However, the experience of the militant period laid the foundations of a new ideological and non innocent approach to films.

KEYWORDS

Serge Daney, *Cahiers du cinéma*, militant cinema, *anti-rétro* criticism, *cinéma de qualité*.

INTRODUCCIÓN

Los cuestionamientos a la figura del *autor* y al concepto de *obra* son una especie de santo y seña en el pasaje entre las décadas de 1960 y 1970. Ese ataque constituye un elemento central de las experiencias más radicalizadas tanto en el cine latinoamericano como en el cine europeo. La revista *Cahiers du cinéma* procura sintonizar con esa vibración que resuena en todas partes. A la crítica del autor y de la obra en tanto que categorías burguesas corresponde ahora una puesta en cuestión de las convenciones sobre las que se había fundado la revista: supresión de nombres en la oficina de *Rédaction en chef*, borramiento de las jerarquías, distribución democrática de las tareas, colectivización de la escritura. Así como el cine soviético de los años 20 resulta tan omnipresente en la revista, la redacción empieza a funcionar como una especie de *koljós* urbano y cinéfilo. Esa comunidad, que se diversifica en múltiples actividades (proyecciones, seminarios, reuniones, debates), ansía dejar atrás el mandato de la especialización: “Los *Cahiers* son un grupo de trabajo y uno de sus resultados se evidencia bajo la forma de una revista” (citado en de Baecque, 1991: 218). Jean-Louis Comolli –que lidera la revista junto a Jean Narboni durante este período– se referirá años después a esa “colectivización de ideas” como un momento fundamental en la historia de *Cahiers* y de la crítica cinematográfica (Fairfax, 2014). Es la utopía de una comunidad acéfala, como un falansterio. En esas circunstancias, *Ice* (1969) de Robert Kramer es una película que interesa particularmente a la redacción de *Cahiers* porque plantea ciertos problemas teóricos y ciertas interrogantes a las posiciones ideológicas de la revista: de pronto, hay aquí un film norteamericano radicalmente político que no puede encuadrarse dentro de las ficciones de izquierda convencionales pero que no tampoco se parece a los films típicamente militantes¹.

De Cocteau a Sartre, la mayoría de los intelectuales franceses de posguerra habían manifestado su atracción por el cine. Sin embargo, siempre conservaron una inveterada desconfianza hacia los films norteamericanos que creció a medida que se intensificaba la guerra fría. Durante los años 50, el compromiso político había sido patrimonio de la revista *Positif*, mientras que las opciones de *Cahiers* resultaron problemáticas desde un principio: porque no era sólo el gusto por algunos directores de Hollywood sino que, además, esa elección no observaba ningún reparo ideológico. “El fascismo es hermoso”, afirmaba Luc Moullet en un artículo sobre Samuel Fuller, llevando el gusto por la provocación demasiado lejos (1959: 12). *Positif* también gustaba de cierto cine norteamericano; pero se trataba de realizadores ubicados a la izquierda de Hollywood: John Huston, Robert Aldrich, Richard Brooks, aunque a veces también Delmer Daves, Fred Zinnemann, Jules Dassin. Lo que estaba en discusión era si los intelectuales deberían reaccionar responsablemente frente a los problemas del mundo o si deberían concentrarse sobre los temas del arte desatendiendo cualquier conflicto exterior. *Positif* era izquierdista y *engagé* allí donde *Cahiers* era moralista y –en el mejor de los casos– carente de compromiso. Esta situación cambió luego de la revuelta de mayo del 68: empujada por esos eventos, *Cahiers du cinéma* ingresa en un rápido proceso de radicalización política. La confrontación ya no será con *Positif* sino con *Cinéthique*, una nueva revista que comienza a publicarse en enero de 1969 y que procura dar forma teórica a los vibrantes debates surgidos en la estela de la revuelta obrero estudiantil. Dirigida por Marcel Hanoun (sus primeros números), el comité editorial está integrado por Gérard Leblanc y Jean-Paul Fargier. Rápidamente, la orientación marxista-leninista de estos últimos define el rumbo de la nueva publicación. En el post-68, *Cinéthique* comparte con *Cahiers* una definida orientación marxista-leninista, pero disputa con ella para dirimir cuál es más puramente althusseriana y, en general, tiende a adoptar posiciones más radicalizadas.

Por eso *Cinéthique* se burla de ese *virage rouge* de *Cahiers*, como si fuera el gesto de un anciano que no asume su inevitable envejecimiento y queda en ridículo cuando intenta copiar las actitudes de las generaciones más jóvenes. La revista de Leblanc y Fargier sostiene que ese nuevo marxismo-leninismo no es más que

¹ Véanse Aumont et al., 1970 y Daney, 1976. Véanse, también, los cuestionamientos de *Cinéthique* sobre la aproximación idealista de *Cahiers* al film de Kramer (*Cinéthique*, 1971).

una pose oportunista y que “se presenta aquí sólo como un pretexto para eliminar a un competidor peligroso: en este caso, la revista *Cinéthique*” (*Cinéthique*, 1970: 1)². Lo cierto es que, más allá de estas críticas, los cambios en la orientación política colisionan con las ideas de algunos antiguos miembros de la revista. François Truffaut –que había sido uno de los nombres prominentes de esa primera generación de críticos antes de convertirse en uno de los cineastas fundamentales de la *Nouvelle Vague*– decide quitar su nombre del *Comité de redaction* porque sostiene que ya no representa nada para la revista:

Cuando yo trabajaba en *Cahiers* era muy diferente. Discutíamos sobre las películas en términos puramente estéticos. Ahora, *Cahiers* se ha vuelto más abiertamente política. Los editores producen interpretaciones marxista-leninistas de los films. Nadie, excepto los académicos, puede leer la revista. En cuanto a mí, nunca leí ni una línea de Marx (Sin firma, 1971: 121).

Al margen de sus diferencias (a veces evidentes, a veces confusas, a veces como efecto de una competencia para dirimir quién ocupa posiciones más radicalizadas), tanto *Cahiers* como *Cinéthique* pretenden construir su militancia sin abandonar sus posiciones antipopulistas. Es más, haciendo de ese antipopulismo el bastión de su propuesta revolucionaria. En contra de los films políticos que apelan a los modos del relato clásico para comunicar mensajes claros, las revistas defienden la revolución formal –por lo tanto política– de ciertas películas que, para todos los demás, resultan oscuras y abstrusas. En 1970, el emblema de ese cine revolucionario encarna en *Othon*, de Jean-Marie Straub. Para *Cahiers*, la película resultará legible cuando los espectadores acepten avenirse a un tipo de diálogo por fuera de los protocolos convencionales. El propio Straub sostiene que es un film comunista, pero se niega rotundamente a someterse al reclamo de claridad y legibilidad: un realizador no tiene por qué convertirse en el “bombero de servicio en materia de cine político” (*Cahiers du cinéma*, 1970: 41). Narboni defiende a Straub porque logra borrar toda marca de autoría, de tema y de estilo. Eso es lo que molesta a la mayoría de los críticos: el film es tan radical que no saben qué ver en él. En ese sentido, su texto ataca no sólo a la ideología artística de la burguesía sino también al “progresismo retrógrado” de cierta crítica que “es incapaz de concebir ningún *Otro* para el naturalismo servil que no sea su banal inversión formalista” (Narboni, 1970: 45)³.

Este artículo explora las tensiones que atraviesan el vínculo entre la vanguardia estética y la radicalización política tal como se presenta en *Cahiers du cinéma* a comienzos de la década de 1970. En ese momento, el debate condujo a la revista a abandonar casi por completo la crítica cinematográfica para convertirse en célula de activismo político. La experiencia resultó frustrante y traumática por diversos motivos; pero facilitó el regreso a un tipo de crítica específicamente cinematográfica que, sin olvidar esa etapa militante, pudo reformularla como un modo de intervención activa sobre los films. Si en los comienzos de la revista

(en la década de 1950) Truffaut había atacado el *cinéma de qualité* como una forma retrógrada de hacer películas, ahora Serge Daney cuestiona con la misma virulencia militante el cine convencional de los años 70 y defiende aquellos films que se plantean un modo alternativo de concebir qué es (qué debería ser) el cine⁴.

La propia *Cahiers du cinéma* denomina ese período de fuerte politización como sus “años no legendarios” y suele considerarlo como un error, como un desvío contraproducente, como un paréntesis inútil (Bouquet, Burdeau, Ramone, 2008). Frente a esa perspectiva, esta hipótesis sobre la que se apoya este texto considera que fue necesario tocar el extremo de la militancia antes de regresar a las películas. Y así como en los años 50 la política de los autores fue el preámbulo del nuevo cine, en la década de 1970 la radicalización de la revista promoverá un compromiso entre los films y el mundo cuyas huellas persistirán aun después de que se haya abandonado esa etapa militante.

2 En todos los casos donde el texto citado no posee una referencia bibliográfica en castellano, la traducción me pertenece.

3 Narboni se refiere aquí a *Positif* y lo explicita en una nota al pie donde cuestiona el comentario despectivo que Michel Ciment había deslizado sobre *Othon* en su crónica del Festival de Cannes (Ciment, Cohn y Niogret, 1970).

4 Frente a la proliferación de películas norteamericanas en la posguerra, el *cinéma de qualité* (Claude Autant-Lara, Yves Allegret, René Clément, Jean Delannoy) había constituido, en un principio, una defensa del cine nacional. Sin embargo, muy pronto, a mediados de los años 50, los jóvenes críticos de *Cahiers du cinéma* (François Truffaut, Éric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol) propusieron su *politique des auteurs* que vino a confrontar violentamente con esa llamada *tradition de qualité* del cine francés: según la política de los autores, es el estilo del cineasta el que define la grandeza de una película y ese estilo se reconoce en su singular concepción de la puesta en escena. Sobre los cuestionamientos de Truffaut al *cinéma de qualité*, véase su célebre artículo “Une certaine tendance du cinéma français”.

CAHIERS EN 1970: CINE Y MILITANCIA POLÍTICA

El texto “Politique et lutte idéologique de classes”, que abre el número doble 234/235 de *Cahiers du cinéma* en 1971, puede ser leído como una historia de la revista que organiza los acontecimientos del pasado para explicar por qué todo conducía al maosismo. Es un entusiasmo romántico que idealiza la revolución china de una manera ingenua. Pero que, durante un corto tiempo, funciona. Se elimina el *Comité de rédaction* y toda jerarquía institucional (en beneficio de la elaboración grupal), se reduce la teoría cinematográfica (que es reemplazada por la militancia y la pedagogía revolucionaria), se suprimen casi totalmente las imágenes (en caso de ser necesario, sólo fotogramas pero ya no fotografías de rodaje), se privilegia la escritura colectiva de largo aliento y a menudo sin firma. A diferencia del *disclaimer* que suele incluirse en las publicaciones periódicas (“los artículos expresan el punto de vista de sus autores y no necesariamente representan la opinión de la revista”), los *Cahiers* afirman: “Las propuestas no emanan de puntos de vista individuales, aislados, ‘representan sólo a sus autores’ pero reflejan las elecciones de conjunto de la Redacción de la revista” (*Cahiers du cinéma*, 1971-1972: 5). La redacción comienza a parecerse a un colectivo de trabajo y a un “órgano de lucha” cultural para los que publicar una revista y discutir sobre cine devienen cuestiones cada vez más secundarias. Tal como escriben Daney y Oudart a propósito de *Morte a Venezia* (Luchino Visconti, 1971), en la tradición del cine europeo la figura del *auteur* sólo ha servido para negar la política de clase: allí donde se inscribe el nombre individual del autor, lo que permanece forluido es la historia de las luchas del proletariado (Daney y Oudart, 1971-1972). Como siempre, Jean-Luc Godard da el ejemplo y señala el camino a seguir. En *Tout va bien*, el cineasta –ya no como Grupo Dziga Vertov sino, simplemente, como entidad bicéfala “Godard-Gorin”– intenta pensarse a sí mismo como sujeto históricamente situado. Es el propio director quien sugiere que la experiencia en el cine político le ha permitido librarse del nombre propio:

No me fui, me he quedado, no hago algo distinto sino que hago lo mismo *de distinto modo*. Lo que quiere decir, no ‘Godard vuelve’ sino ‘alguien llega’. Y a ese alguien, puesto que tiene nombre, llamémosle Gorin. Ahí tenemos lo que es verdaderamente nuevo: no llamarme ya Godard, sino Godard-Gorin (Baby, 1972: 173).⁵

En todo caso, lo que se discute es si los intelectuales y los artistas conservan su perspectiva pequeño burguesa e *imponen* un modo de acción o si aceptan abandonar su individualismo y sólo intervienen para *reencauzar* el ideario difuso de las masas de un modo que ellas puedan hacer uso. Si la categoría de autor cinematográfico ya no resulta problemática (ni siquiera por sus resonancias burguesas) es porque las revistas se han cuestionado hasta tal punto la necesidad de una teoría específica sobre el cine que, por lo tanto, ya no interesa discutir sobre qué es o qué debería hacer un director. Todas las dimensiones del debate cine-

matográfico han caído en desuso y son tratadas con cierta vergüenza o culpa, como si fueran un desvío respecto de las cuestiones realmente importantes. En los años 50, Truffaut y los jóvenes críticos de *Cahiers* habían impuesto su *política de los autores* para confrontar con el adocenado *cinéma de qualité*; según esa doctrina, es necesario profesar una fidelidad hacia el estilo de ciertos cineastas sin importar los buenos o los malos films porque son las marcas reconocibles y perdurables de un *auteur* lo único que importa. Pero desde la época de esa *política de los autores*, han desaparecido los *autores* y sólo queda la *política*. Finalmente, la fórmula será la *política sin autores*. Después de tantos años, los *Cahiers* han logrado romper con su propia tradición: las individualidades se funden en un proceso de colectivización total pero que exige, en contrapartida, el abandono de lo cinematográfico. Lo cierto es que entre 1970 y 1973 *Cahiers* sólo ha publicado un total de veinticuatro números y ya casi no parece una revista de cine. Y lo que es peor: sus integrantes se han olvidado cómo hacerla. Es lo que confiesa Narboni: “No sabemos qué significa eso, ya no sabemos qué debería hacer una revista que se llama *Cahiers du cinéma*” (citado en de Baecque, 1991: 258). Todos los esfuerzos están concentrados en la organización de los encuentros políticos en Grenoble, en Marsella, en Toulouse. En agosto de 1973, el encuentro de Avignon resulta un fracaso porque el ideal colectivo no conduce a la unión de un frente común sino que potencia los conflictos y las rencillas entre los diversos grupos de trabajo. En realidad, todas estas frustraciones y desencuentros no hacen más que poner de manifiesto la crisis de identidad de la revista que ha extraviado su camino. Al regreso de Avignon, los *Cahiers* se ven obligados a debatir sobre su futuro. Los conspirados se llaman Serge Daney, Serge Toubiana, Pascal Bonitzer, Pascal Kané, Jean-Pierre Oudart: para todos está claro que se ha entrado en un callejón sin salida y que son necesarios cambios drásticos. Narboni y Comolli dejan la dirección de la revista que quedará a cargo de Daney y Toubiana.

Tal como explica Comolli, su film *La Cecilia* (1975), rodado poco después de su salida de *Cahiers*, debería entenderse como un discurso en clave sobre lo que había sucedido allí: ¿cómo debe funcionar un grupo revolucionario que pretende organizarse pero que no quiere tener un líder?

En cierto sentido, esta película nos representaba a Jean Narboni y a mí mismo en *Cahiers*, dado que habíamos abolido la posición de editor en jefe y habíamos dado cabida a un poder compartido –un poder relativamente ínfimo, es cierto, pero poder al fin. Sin detenernos a pensar sobre eso, nos encontrábamos confrontados directamente con la cuestión de hacerse cargo de las responsabilidades y de manejar el poder aun cuando pensábamos que lo habíamos rechazado. Creo que este rechazo es correcto –en el nivel teórico y en el puramente político– y, a la vez, totalmente catastrófico. En el nivel práctico, incluso si no hay un líder, de todos modos es necesario un liderazgo (Fairfax, 2014).⁶

En una serie de artículos bajo el título “Fonction critique”, Daney se ocupa justamente de asumir un lide-

5 Si Godard resulta fundamental para los *Cahiers* es porque, en cada momento, proporciona un modelo de práctica cinematográfica que sintoniza con la longitud de onda de la revista. Es lo que plantea Bonitzer: “En el período más militante, más dogmático, más cerrado, así como en los momentos más abiertos, no haber soltado el hilo rojo Godard es lo que nos ha permitido permanecer conectados con el cine” (Bouquet, Burdeau, Ramone, 2008: 152).

6 Sobre este colectivismo anárquico en *Cahiers* y en el film de Comolli, véase Smith, 2005.

razgo y refundar los *Cahiers*: redefinir la especificidad de la crítica de cine y restablecer el vínculo entre la revista y las películas. Allí se interroga por la forma que deberían adoptar las intervenciones críticas. Tomando en cuenta la tradición de la revista tanto como su pasado reciente, reflexiona: “La dificultad, como se puede ver, es pensar en el criterio estético *no como igual* (equivalente, análogo) al criterio político *ni como fluyendo automáticamente* a partir de él, sino como algo secundario” (Daney, 1973: 39). No basta con decir que el cine es un invento burgués y que todas las películas son políticas; finalmente, se trata de analizar de qué manera particular en cada film concreto “*alguien nos dice algo*” (1973: 39). En lugar de dogmas indiscutibles, en lugar de una sobredeterminación ideológica, en lugar de principios generales previos a las obras, Daney propone el camino inverso:

En esta revista, durante mucho tiempo, hemos seguido la tendencia de buscar este ‘cómo’ en áreas donde nadie –excepto una ultra izquierda mística– lo buscaba: en el dispositivo de base, o en la estructura de ficción, o en la configuración de una sala de cine y las posiciones que ella asigna. No es que estuviéramos equivocados, ni que todo esto sea falso y que todo trabajo en esta dirección debería ser abandonado. Lo que sucede es que, a fuerza de designar los obstáculos que *parecían* surgir de la naturaleza misma del cine, nos condenamos a quedar débiles, desarmados, cuando nos tocó intervenir concretamente sobre tal o cual film particular (1973: 40).

SERGE DANEY: CONTRA EL NUEVO CINE DE CALIDAD

¿Cómo reencauzar el debate? Hay que evaluar, en cada film, *quién dice qué, dónde y cuándo*. Daney piensa en la “moda-retro” inaugurada por algunas películas del *après-gaullisme*, como *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1974) o *Il portiere di notte* (Liliana Cavani, 1974), que parecerían revisar el pasado de una manera pretendidamente provocadora pero que, en realidad, lo fijan en una dimensión cínica que tiende a des-historizarlo. El problema no es la doble lectura que impone este tipo de cine (el momento del enunciado y el momento de la enunciación) sino la relación que el cineasta establece con ella. En *Portero de noche* –sostiene Daney– se nos obliga a tomar partido por el menos malo entre dos males; es una falsa opción porque nos induce a elegir en el interior de un único campo, el campo del enemigo:

El saber del espectador se paga; esta aptitud tiene su revés de sumisión. Esta sumisión no es el único hecho del cine: elegir entre dos presidentes, dos respuestas, dos nombres, dos polvos de lavar, siempre es la misma disyuntiva *o bien / o bien*. Eso significa olvidar que es posible *rehusarse* a elegir entre esos dos términos e insistir en otros, más justos, más acordes a nuestros intereses. Porque no hay más que una pregunta: la de saber exactamente *quién hace las preguntas* (Daney, 1974: 32).

La revista se define categóricamente como “antirretro”. En estos meses, *Cahiers* publica una entrevista con Michel Foucault donde el filósofo ataca esos films porque, de una manera perversa, borran las luchas populares. Pero aun dañada y disminuida, subsiste allí una memoria a la que es preciso guiar para que descubra lo que tiene que recordar. Por detrás del prontuario, siempre es posible escuchar lo que tiene para decir la voz de los infames. Digamos: frente a *Lacombe Lucien*, *Pierre Rivière* (Bonitzer y Toubiana, 1974).⁷ La influencia de Foucault en la reconfiguración de la nueva revista resulta tan importante como fue la impronta de Roland Barthes en los *Cahiers* de Rivette, unos años antes. De un modo explícito, Daney traduce las hipótesis de Foucault para aplicarlas a los films. En el análisis del fascismo, se trata de construir una “*perspectiva de izquierda*” apoyada en la memoria popular que pueda contrarrestar ese *estilo retro* de algunos films:

Hacer crítica sería, entonces, un trabajo más heterogéneo, menos reposado de lo que es hoy (un simple metalenguaje). Ni un catálogo de bellezas (la vieja cinefilia) ni un recuento de los errores (el dogmatismo reciente). Puesto que hay bellos films que son nocivos (‘plantas venenosas’, como se dice en China) y errores plenos de enseñanzas. Hacer crítica sería tener la capacidad de especificar, a propósito de un film o de una modalidad, el *terreno* concreto sobre el cual se interviene, la cuestión en relación a la cual se adopta una postura (Daney, 1974: 35-36).⁸

7 La revista vuelve a entrevistar a Foucault, poco después, con motivo del film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère...* (René Allio, 1976) basado en el texto del campesino parricida del siglo XIX que Foucault había dado a conocer. Sobre Foucault y *Cahiers*, véase Maniglier y Zabunyan, 2012.

8 Antoine de Baecque define la cinefilia como “un modo de ver que se ha ganado su lugar en el gran libro de la historia del arte del siglo XX”: se trata de una forma de amor al cine y de un vínculo con el mundo a través de

Como es habitual, las preferencias de la revista *Positif*, la vieja antagonista, se organizan en la dirección contraria. Para Sineux, Malle consigue con *Lacombe Lucien* su mejor film: “La frialdad de la mirada, la del zoólogo, paradójicamente hace que se vuelva conmovedor, por su propia no-participación, el espectáculo de este bestiario humano” (Sineux, 1974: 27). Es evidente que el concepto de cine político tiene, para *Positif*, un sentido enteramente diferente; por eso, Michel Ciment piensa en *Réjeanne Padovani* (Denys Arcand, 1973) y *Lucky Luciano* (Francesco Rosi, 1973) como películas que prestan atención a los problemas esenciales para la elaboración de un nuevo cine político. Esos cineastas rechazan

tanto la renovación pura y simple de las viejas formas, que dominan la mayor parte de la producción mundial, como la adopción de un vanguardismo radical que rompe con toda tradición (igual que en los films de Straub o de Godard - Gorin con el grupo Dziga Vertov). Entre la hipnosis creada por la fascinación, o el sueño o la huida provocadas por el aburrimiento, queda una tercera vía que se apoya sobre un referente cultural, sobre un lenguaje codificado, para destruirlos desde el interior (Ciment, 1974: 52).

Los *Cahiers* admiten que han salido debilitados de la aventura militante y que necesitan reagrupar sus fuerzas. Afirman que llevar adelante el frente cultural y conservar la especificidad de la revista son dos cuestiones vinculadas, pero reconocen que durante un tiempo privilegiaron la primera de esas dimensiones y que reprimieron la segunda. No se trata de invertir la atención sino de encontrar un equilibrio; sin embargo, la revista repite –sobre todo para recordárselo a ella misma– que su principal obligación es comparecer ante sus lectores “como una revista (primera especificidad) que realiza intervenciones políticas en el área del cine (segunda especificidad)” (Daney y Toubiana, 1974: 8). Es decir: *Cahiers* no es una “revista del partido” que elaboraría la línea oficial para intervenir sobre determinados aspectos culturales, sino una revista de cine que intenta hacer una contribución al movimiento revolucionario. Y así como antes habían entendido que su vínculo con el marxismo-leninismo pasaba por abandonar todo anclaje específico, ahora consideran que deben promover ese compromiso desde el lugar que los constituye: el cine. Afirma Daney:

Indudablemente, creímos en el cine. Es decir, hicimos todo lo posible para no creer en él. Ésa es toda la historia de los *Cahiers du cinéma* post 68 y de su imposible rechazo del bazinismo. Por supuesto que no se trataba de dormirse en los laureles ni de descorazonar a Roland Barthes confundiendo la realidad con su representación. Éramos, sin duda, demasiado sabios para no inscribir el lugar del espectador en la conca-

tenación significativa o para no ver las ideologías que persistían detrás de la falsa neutralidad de la técnica. Esfuerzos loables y, en lo que a mí concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, a pesar de todo, hay que pagar la cuenta en la caja de la creencia ingenua y *atreverse a creer en lo que se ve* (Daney 1998: 39).

Aquí, las referencias a Gilles Deleuze resultan fundamentales para lanzar las reflexiones teóricas de la revista en una nueva dirección; no tanto porque su pensamiento funciona como un vector violento hacia lo desconocido sino más bien porque permite revalorizar la tradición crítica de los *Cahiers* a la luz de una perspectiva diferente. La cinefilia de Deleuze sigue de cerca la interpretación baziniana sobre el cine moderno pero, a la vez, replantea sus fundamentos fenomenológicos según una nueva tipología de la imagen y un modo diferente de pensar el espacio ilusionista de la representación.⁹ Hay, entonces, un nuevo bazinismo en los *Cahiers* (corregido y aumentado) que habilita nuevas conexiones con la dimensión de lo popular. Para salir del solipsismo en que la revista se había encerrado, es preciso volver a hablar del cine que realmente se exhibe en las salas. Desde allí parece fácil deslizarse hacia una reconciliación con el cine norteamericano cuya industria resurge poderosa y revitalizada a mediados de la década. Notas de Bonitzer y de Daney sobre *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) y, más tarde, pequeños dossiers sucesivos: *Cinéma / USA 1* (entrevista a Paul Schrader), *Cinéma / USA 2* (entrevista a Robert Kramer) y *Cinéma / USA 3* (entrevista a Roger Corman). En la introducción a su entrevista con Schrader, Toubiana escribe que todavía es prematuro afirmar que el guionista y cineasta pueda ser considerado un autor, sin embargo reconoce que ha logrado imponer su singularidad en Hollywood:

El hecho de que Hollywood lo acepte –por el momento plenamente, sin contradicciones– puede convertirse, a la larga, en el síntoma de una nueva disposición anímica del actual cine norteamericano (el cine norteamericano vinculado a los estudios, el cine de la costa oeste) con respecto a los autores (Toubiana, 1978: 18).¹⁰

En julio de 1979, la tapa de la revista la ocupará *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979): todo un triunfo de los nuevos *auteurs*.

No obstante, también es posible pensar que del contacto con el extremo no siempre se vuelve derrotado; a veces, el regreso sobre los propios pasos permite observar todo como a través de un espejo retrovisor, con una mirada que ha aprendido a no despreciar la complejidad y las contradicciones. Es cierto que, muy a menudo, la discusión sobre el dispositivo confundió *técnica* con *forma*. La técnica es lo dado mientras que la forma es justamente lo que surge de ese combate cuerpo a cuerpo entre el cineasta, sus mate-

los films (de Baecque, 2003: 14). La sala oscura es el espacio donde habita la cinefilia clásica que podría situarse entre 1944-1968. En cambio, la nueva cinefilia –tal como la concibe Daney a partir de los años 70– supone salir a la calle para volver a las películas: esta nueva cinefilia es tan formalista como la anterior, pero no se apoya sobre una realidad puramente cinematográfica (separada del mundo) sino que se esfuerza por entender lo real según el modo en que aparece cifrado en los films. La serie de manifiestos “Fonction critique” fueron publicados a lo largo de 1974, entre *Cahiers du cinéma* nº 248 y *Cahiers du cinéma* nº 253. Para un análisis de estos textos en el contexto de la renovación de la revista, véase Reynaud, 2000

9 Deleuze traza el círculo virtuoso que *Cahiers* estaba esperando: retrocede hasta Bazin y regresa para alumbrar una nueva interpretación sobre Godard. Véase Deleuze, 1976. Sobre la importancia de Deleuze para la revista (a partir de su amistad con Narboni) y sobre el impacto que tendrán sus libros sobre cine en un medio académico dominado por la semiología metziana, véase Dosse, 2009.

10 Véanse también Bonitzer y Daney, 1976 y los dossiers sobre cine norteamericano “*Cinéma / USA 1*”, *Cahiers du cinéma* nº 294, 1978; “*Cinéma / USA 2*”, *Cahiers du cinéma* nº 295, 1978 y “*Cinéma / USA 3*”, *Cahiers du cinéma* nº 296, 1979.

riales y la técnica que le permite (o que le impone) producirlos. Llevada al límite, la presunción de que la cámara reproduce la ideología dominante –tal como lo comprobaron los *Cahiers* y *Cinéthique*– conduce a un callejón sin salida. De inocente absoluta, la técnica cinematográfica había pasado a ser la culpable absoluta. En todo caso, un verdadero cineasta es aquel que logra transformar esa imposición dogmática, así como los viejos *auteurs* conseguían escabullirse por entre las grietas del rígido sistema de estudios. La salida de esa vía muerta consiste, entonces, en comprender la importancia de las sobredeterminaciones ideológicas pero para operar de manera activa sobre ellas. Frente a una perspectiva doctrinaria que no interroga al film (sino que, simplemente, lo acusa), se vuelve necesario definir una mirada que pueda advertir la relación específica que cada obra mantiene con eso que ella misma viene a proponernos. Dice Daney:

En un film de autor hay ciertamente un discurso, pero es sostenido por un enunciador tan encumbrado (el autor) que el discurso pasa a un segundo plano. En tal caso, hay que recordar con claridad que, detrás del autor y de su rica subjetividad, hay siempre –a fin de cuentas– una clase que habla (1973: 40).

El crítico intenta reconectar dos términos que parecían excluirse mutuamente: ¿cómo hacer para hablar sobre la lucha de clases a partir –no en lugar, no en contra– del estilo de cada cineasta particular en cada film concreto? Ya no se trata de cosmovisiones personales (como en los 50s) ni de ideologías anteriores a cualquier subjetividad (como en los 60s); la noción de autor ha regresado a escena, aun cuando todavía lo haga tímidamente, luego de dar toda la vuelta.

Luego de ese paréntesis o ese rodeo por la política, el cine parece reencauzarse por sus carriles habituales. Es el ocaso de la vanguardia, el marxismo y la militancia. A mediados de los 70, la situación se parece más –al menos en un nivel superficial– a lo que sucedía quince años antes. Como si, luego de tocar ese borde peligroso de la propia desintegración, los directores y los críticos decidieran cerrar esa caja de Pandora de la experimentación teórica y (un poco temerosos frente a los poderes maléficos del cine que habían permanecido ocultos hasta ese momento) retrocedieran hacia un territorio más conocido y convencional. Sin embargo, antes de regresar a eso que Daney llama la “solución cine” era necesario pasar por el desvío-Althusser tanto como había sido necesario abandonar la fortaleza-Bazin. Los tiempos han cambiado y esos debates parecen un poco lejanos. Pero nos han enseñado a leer de otra manera. Esto supone también apreciar el valor exacto de lo que cuesta alejarse de ellos y, por lo tanto, reconocer hasta qué punto estuvieron cerca de nosotros y nos constituyeron como espectadores.

CONSIDERACIONES FINALES

Mientras que, en los años 50–60, los cineastas habían accedido a la categoría de artistas y, en los años 60–70, devinieron militantes, en los años 70–80, se convierten en profesionales. Si en la década de 1980 las categorías tradicionales (autor, obra, estilo) vuelven al centro de la atención, de todos modos el pensamiento sobre cine circulará por dos vías netamente diferenciadas: por un lado, una modalidad comprometida, ideologizada, no inocente para aproximarse a las imágenes; por otro, una actitud amnésica que quisiera olvidarse de ese interregno teórico-militante, como si fuera un error o un mal sueño, y que reacciona ante las imágenes con una mirada pretendidamente pura o despreocupada. La primera de esas alternativas conserva las huellas de un territorio escarpado e intenso donde el cine se hace fuerte; la segunda encarna en un nuevo cine de *qualité*.

En todo caso, si la *política de los autores* –tal como fue planteada por los *Cahiers du cinéma* hace más de cincuenta años– conserva todavía algún valor, es justamente porque permite definir el marco de un cine divergente. Se ha vinculado esa política de los autores a algunos directores clásicos, o a los realizadores de los nuevos cines, o a cierto cine moderno; pero en última instancia lo que hizo fue sentar las bases para una forma distinta de concebir la práctica cinematográfica. Más que ninguna otra cosa, el cine alternativo o independiente debería entenderse como un derivado de esa actitud: una línea nítida (cuya trayectoria fue a veces zigzagueante, a veces imprecisa, a veces errática) une ambos momentos.

Si, hacia atrás, la política de los autores permitió revalorizar las obras de los viejos directores, hacia delante señaló un curso divergente con lazos tendidos hacia otro tipo de cine que, de alguna manera, ella misma venía a fundar. Es cierto que, en un principio, aun cuando la noción de autoría pudiera diferir entre los clásicos y los modernos, se trataba de una misma política que tensaba el vínculo con la institución. El cine como arte de masas y el cine de autor mantenían una diferencia de grado, pero habitaban un mismo edificio y circulaban a través de los mismos corredores. Por eso ciertas películas y ciertos directores podían no definir líneas ostensibles dentro del cine hegemónico y, aun así, ocupar un lugar central en el paisaje del cine. Pero cada vez más, los circuitos de producción, de distribución y de exhibición tienden a convalidar lo que Serge Daney llamó “post-cine”, porque se trata de películas que ya no saben nada de lo que el cine supo alguna vez.

No hay *auteur* (nunca lo hubo) más que a contrapelo de un sistema que, por definición, pretende anularlo; pero puesto que el cine de autor contemporáneo suele integrarse sin conflictos a las reglas de la industria, quizás es hora de implementar nuevas modalidades para pensar sobre la singularidad de un estilo. Frente a un cine de profesionales, un cine de aficionados: una *política de los amateurs*. Ese amateurismo caracteriza un tipo de cine no condicionado por la necesidad de complacer, no abrumado por las normas atléticas de lo bello. El estilo es –como querían Adorno y Horkheimer– una promesa. Entendido de esta manera, el cine de amateur es aquel que está animado por una pasión antes que por el dominio de una técnica. No es, por supuesto, un elogio de la ignorancia (porque no se ubica

antes y al margen de la destreza) sino más bien un impulso permanente hacia la desprofesionalización: el aficionado ha entendido que en cuanto se adquiere un oficio, inevitablemente se pasa a estar preso de él y, por lo tanto, es preciso convertirse en un activista, siempre abierto a los desvíos y a la experimentación. No se trata de insistir sobre el tópico modernista de la muerte del cine. Al contrario: se trata, más bien, de pensar en esa tradición crítica que inauguró Bazin y clausuró Daney como el fundamento de un universo cinematográfico diferente.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J.; BONITZER, P.; COMOLLI, J-L.; FIESCHI, J-A.; NARBONI, J.; PIERRE, S. (1970).** Débat. *Cahiers du cinéma* (225). 17-27.
- BABY, Y. (1972).** Pour mieux écouter les autres (entretien avec Jean-Luc Godard). En Font, R. Ramón, ed. *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga-Vertov: un nuevo cine político*. Barcelona: Anagrama, 171-176.
- BONITZER, P.; DANEY, S. (1976).** L'écran du phantasme 2. *Cahiers du cinéma* (265). 15-16.
- BONITZER, P.; TOUBIANA, S. (1974).** *Anti-rétro*. Entretien avec Michel Foucault. *Cahiers du cinéma* (251-252). 5-18.
- BOUQUET, S.; BURDEAU, E.; RAMONE, F. (2008).** Nos années non-légendaires (entretien avec Pascal Bonitzer). En De Becque, A.; Bouquet, S.; Burdeau, E. (eds.). *Cinéma 68*. París: Cahiers du cinéma, 143-156.
- CAHIERS DU CINÉMA (1970).** Questions à Jean-Marie Straub. *Cahiers du cinéma* (224). 40-42.
- CAHIERS DU CINÉMA (1971-1972).** Politique et lutte idéologique de classes. Intervention I. *Cahiers du cinéma* (234-235). 5-12.
- CIMENT, M. (1974).** Cinéma, politique, plaisir et jouissance. *Positif* (156). 49-53.
- CIMENT, M.; COHN, B.; NIOGRET, H. (1970).** Cannes 1970 (II). *Positif* (119). 28-35.
- CINÉTHIQUE (1970).** Du bon usage de la valeur d'échange (Les *Cahiers du cinéma* et le marxisme-léninisme). *Cinéthique* (6). 1-12.
- CINÉTHIQUE. (1971).** Texte collectif. *Cinéthique* (9-10). 1-70.
- DANEY, S. (1973).** Fonction critique. *Cahiers du cinéma* (248). 39-40.
- DANEY, S. (1974).** Anti-rétro (suite) / Fonction critique (fin). *Cahiers du cinéma* (253). 30-36.
- DANEY, S. (1976).** L'Aquarium (*Milestones*). *Cahiers du cinéma* (264). 55-59.
- DANEY, S. (1998).** *Perseverancia. Conversaciones con Serge Toubiana*. Buenos Aires: El Amante.
- DANEY, S.; OUDART, J-P. (1971-1972).** Le Nom-de-l'Auteur (à propos de la 'place' de Mort à Venise). *Cahiers du cinéma* (234-235). 79-92.
- DANEY, S.; TOUBIANA, S. (1974).** Éditorial: Les *Cahiers* aujourd'hui. *Cahiers du cinéma* (250). 5-11.
- DE BAECQUE, A. (1991).** *Histoire d'une revue (Tome II: Cinéma, tours détours 1959-1981)*. París: Cahiers du cinéma.
- DE BAECQUE, A. (2003).** *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture 1944-1968*. París: Fayard.
- DELEUZE, G. (1976).** Trois questions sur *Six fois deux*. *Cahiers du cinéma* (271). 5-13.
- DOSSE, F. (2009).** Deleuze va al cine. En *Gilles Deleuze y Félix Guatari. Biografía cruzada*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- FAIRFAX, D. (2014)**, Le militantisme cinéphilique, de la théorie à la pratique: entretien avec Jean-Louis Comolli. *Période*. Recuperado de <http://revueperiode.net/le-militantisme-cinephilique-de-la-theorie-a-la-pratique-entretien-avec-jean-louis-comolli>.
- MANIGLIER, P.; ZABUNYAN, D (EDS.)(2012)**. *Foucault va al cine*. Buenos Aires: Nueva visión.
- MOULLET, L. (1959)**. Sam Fuller sur les brisées de Marlowe. *Cahiers du cinéma* (93). 11-19.
- NARBONI, J. (1970)**. La vicariance du pouvoir. *Cahiers du cinéma* (224). 43-47.
- REYNAUD, B. (2000)**. Introduction: *Cahiers du cinéma* 1973-1978. En Wilson, D. (ed.). *Cahiers du cinéma volume Four. 1973-1978: History, Ideology, Cultural Struggle*. Londres: Routledge.
- SIN FIRMA (1971)**. Le départ de F. Truffaut. *Cahiers du cinéma* (226-227). 121.
- SINEUX, M. (1974)**. Le Hasard, le chagrin la nécessité, la pitié (sur *Lacombe Lucien*). *Positif* (157). 25-27.
- SMITH, A. (2005)**. *French Cinema en the 1970s. The Echoes of May*. Manchester: Manchester University Press.
- TOUBIANA, S. (1978)**. Trajectoire de Paul Schrader. Présentation. *Cahiers du cinéma* (294). 17-36.
- TRUFFAUT, F. (1954)**. Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinema* (31). 15-29.

Título: Estudios de huasitos



Técnica lápiz de tono sanguina
Papel 120 grs.
Medidas 19 x 25 cms.



