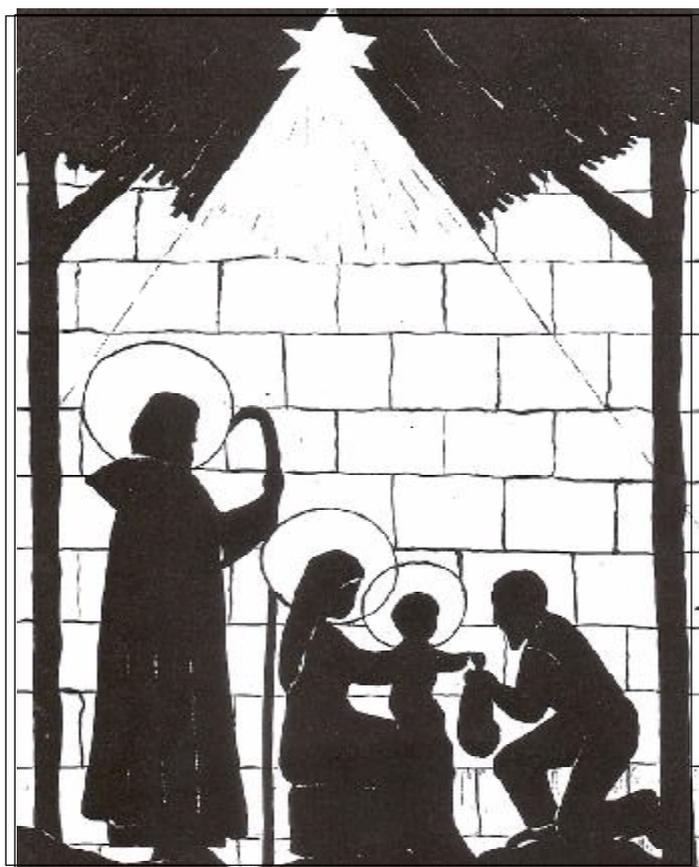


# *Cultura y Encuentro*

FUNDARTE 2000



*Dulce Natividad - Stella Maris Gallipoli*  
(esgrafiado)

*Año 17, N° 34*

*2° Semestre de 2012*

FUNDARTE 2000

# *Cultura y Encuentro*

Directora: Celina Hurtado

Año 17, N° 34

2° Semestre 2012

## ÍNDICE

<i>La expresión corporal como vivencia ética. Una propuesta</i> Celina Hurtado	3
<i>Música, comunicación esencial</i> Francisco Viesca	19
Concurso de presentaciones navideñas	24
Reseñas	28

*Cultura y Encuentro*  
Revista de FUNDARTE 2000  
Directora: Celina Hurtado  
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires  
Argentina-

E. mail: [fundacionfepai@yahoo.com.ar](mailto:fundacionfepai@yahoo.com.ar)

<http://fundarte2000.fepai.org.ar>

Queda hecho el depósito de ley 11.723

**ISSN 0320-059X**

## **La expresión corporal como vivencia ética. Una propuesta**

*Celina Hurtado*

### **Introducción**

No voy a discutir aquí las relaciones entre ética y arte, o responder a preguntas tales como si el arte puede ser inmoral, o si el artista debe o no inspirarse o guiar su trabajo por consideraciones éticas (arte comprometido<sup>1</sup>). Acepto que son cuestiones muy relevantes, pero no son mi objetivo en este trabajo. Aquí asumo que al menos un área artística, la de las artes interpretativas, en cuanto exige, de alguna manera, el ejercicio de “ponerse en lugar de”, se conecta con la ética en la medida en que muchos de los conflictos éticos y de las dificultades para solucionarlos radican en la exigencia -nada fácil- de ponerse en el lugar del otro, tanto vivencial como conceptualmente.

Voy a tratar aquí las posibilidades de la expresión corporal, entendida en un sentido amplio (incluyendo lenguaje corporal y verbal) como un recurso para vivenciar conflictos éticos. Considero que la situación dramática de ellos no radica en el enfrentamiento entre agentes morales (buenos) e inmorales (malos) de tal manera que los “malos” los sean explícita y voluntariamente, buscando romper o violar los códigos morales que admiten como buenos. Esta posición demoníaca no es la más grave ni la más difícil de resolver. Los verdaderos conflictos éticos se dan cuando ambos agentes están convencidos de que su opción es correcta y son, sinceramente, agentes morales buenos, dentro de su código. El conflicto deriva, entonces de que las valoraciones de ambos agentes acerca de lo que es aceptable, permitido, justificable o perdonable, no coinciden.

La solución de estos conflictos puede intentarse de tres maneras: la primera y más pragmática, es que triunfa el agente (o grupo) que tiene mayor fuerza o poder, imponiendo su punto de vista al otro; la segunda es que ambos acepten la solución de un árbitro (una especie de tercero imparcial), que dirima el

conflicto dando “la razón” a una de las partes. Estos dos modos, que son los usuales, implican violentar la conciencia del agente que “pierde” la batalla moral. Por lo tanto, no resuelven el conflicto ético, sino que, al contrario, en cierto modo lo agudizan.

Una tercera forma es lograr un consenso –necesariamente parcial y referido a cada situación- a través de un compromiso en que la solución implique una transacción acerca de aquellos aspectos en que cada agente moral puede ablandar sus convicciones sin traicionarlas, en beneficio de las convicciones del otro. Este procedimiento, que la ética teórica ha estudiado profusamente, tiene, a mi modo de ver, la dificultad real de que en la práctica es muy difícil que los sujetos se comporten con la racionalidad y el distanciamiento necesarios para hallar una solución que sea la mejor posible para ambas partes en las circunstancias dadas. También creo que esto se debe a que los seres humanos no somos solamente razón sino también vivencia, sentimiento, pasión. Y mientras que la razón puede ser un elemento más objetivo e impersonal en el comportamiento, nuestras identificaciones se colocan más bien del lado de los sentimientos, de las vivencias, que implican una carga afectiva muy vinculada a la corporalidad.

Entonces, este “ponerse en el lugar del otro”, es decir, del “prójimo” no es una tarea que pueda ensayarse con grandes garantías de éxito sólo a nivel racional, y menos cuando pensamos en la gran mayoría de las personas o en grupos sin sólida formación, o en edades (como la adolescencia o la juventud) en que lo pasional o lo afectivo es predominante. Creo que la ética comunicativa, si bien tiene muchas virtudes teóricas, tiene el inconveniente de que muchas personas no están en condiciones de asociar un razonamiento con una vivencia, y entonces, aunque a nivel racional comprendan el punto de vista del otro o tengan que reconocerlo como probable, aceptable, etc., a la hora de sus decisiones personales, sólo pueden optar por aquello que ellos mismos han experimentado. La posibilidad de vivenciar otras opciones, a través del arte, me parece un recurso muy rico para lograr mayor entendimiento.

Si usamos el ejercicio artístico interpretativo al servicio de esta praxis ética de “ponerse en el lugar del otro”, creo que obtendremos un recurso pedagógico de considerable valor. La dificultad de ver en el “otro” un prójimo, es decir un próximo, está en que, en la medida de su diferencia conmigo, se hace difícil que yo pueda sentir, pensar o actuar como él, es decir, identificarme en alguna medida con su mundo personal. En cambio, si una ejercitación controlada me ayuda a hacer esa experiencia y encontrar la coherencia, la lógica y la riqueza afectiva de la posición del otro, entonces la vivencia del prójimo ayudará a pensar en soluciones no unilaterales para nuestros conflictos.

La idea que propongo es una aplicación de una práctica iniciada y consolidada en grupos de trabajo españoles hace más de 20 años, cuando Ana María González, profesora de literatura y practicante de expresión corporal, admiradora de Béjart y “Mudra Africa”, concibió un recurso artístico multidisciplinar para presentar de modo intuitivo y permitir la interiorización de cuestiones éticas, religiosas y cosmovisionales<sup>2</sup>. Su propuesta se basa en la asunción de la conexión íntima entre la experiencia corporal y la intuición intelectual<sup>3</sup>. A su creación le llamó “gestorama”, con lo que quiere indicar “gesto total”, que incluye lo intelectual verbalizado (aunque no “racionalizado” o argumentado) y todos los recursos corporales de todas las artes, es decir, la dimensión global de la sensibilidad<sup>4</sup>. Ella misma escribió varios textos que pueden desarrollarse en talleres, clases e incluso como obras teatrales, acercándose entonces al concepto de “teatro total”.

Yo he trabajado con ella en varias ocasiones y también he continuado esta línea de investigación. En diferentes ocasiones experimenté este recurso para inducir vivencias éticas, que considero más determinantes de las opciones y los comportamientos que la prédica, o la argumentación. La idea es que a través de la expresión corporal incluida en el gestorama, cada uno hace el ejercicio de ponerse en el lugar del otro, que es un requisito básico para comprender, tolerar y mejor todavía convivir con personas que sienten o piensan diferente, justamente porque sus experiencias son también distintas.

## **Una doble presentación de conflictos éticos**

Voy a proponer este ejercicio práctico con dos temas, para los cuales hay también una lectura religiosa dentro del cristianismo. Y teniendo en cuenta que las parábolas y el entorno cultural de Jesús de Nazareth son de origen judío, pienso que podemos perfectamente concluir que esta visión, que compartirían los monoteísmos occidentales, es válida en general para los occidentales, educados en esta tradición.

Los dos casos que presento están narrados en los evangelios, de donde tomo los elementos principales, que pueden considerarse incluso antiguos o arcaicos, pero cuya expresión corporal mostrará en conexión con opciones y situaciones muy actuales

**El buen samaritano.** Un hombre que viajaba por un camino cayó en mano de unos bandidos que lo atacaron e hirieron, lo despojaron de todo y se fueron, dejándolo medio muerto. Pasó por allí un sacerdote, pero no lo ayudó para no mancharse y quedar impuro, conforme a su ritual; pasó también un levita y sucedió lo mismo. Finalmente pasó un samaritano [es decir, un extranjero], que se acercó y viendo que todavía vivía, lo cargó en su mula y lo llevó a la posada más cercana, donde solía hospedarse y allí lo curó. Al día siguiente dijo al posadero dándole un dinero “Cuida a este hombre y atiéndelo para que se reponga; todo lo que gastes de más, yo te lo abonaré a mi vuelta” (Evangelio de Lucas 10,29-35).

**La mujer adúltera.** Jesús se encontró con un grupo de hombres que habían sacado a una mujer sorprendida en adulterio y se disponían a lapidarla. Ella lloraba y pedía clemencia. Se había formado el círculo de los que tenían las piedras y la mujer estaba en el medio. Los ejecutores querían saber qué opinaba Jesús de la lapidación, que era una ley en Israel y procuraban ponerlo en tensión ética entre legalidad y piedad. Entonces Jesús entró en el círculo y en silencio, se agachó y comenzó a escribir en la tierra con un dedo. El tiempo pasaba y los ejecutores insistían en conocer su opinión. Entonces Jesús se levantó y mirándolos fijamente a cada uno les dijo: “El de ustedes que esté sin pecado,

que arroje la primera piedra”. Se hizo un silencio, todos se miraron entre sí, y fueron retirándose, comenzando por los más viejos. Finalmente quedaron solo Jesús y la mujer. El le dijo “¿Dónde están los que te acusaban? ¿Ninguno te condenó?” - “Ninguno, señor” contestó ella. - “Entonces yo tampoco te condeno, vete en paz y no peques más” (Evangelio de Juan, 8, 1-11).

**Comentario previo a la práctica.** En ambos casos el conflicto se plantea por la dificultad de visualizar bien al prójimo, de aceptarlo como es. En el primer caso, la parábola se inscribe específicamente en una discusión de Jesús con algunos judíos acerca del mandamiento de “amar al prójimo”. Uno de los presentes pregunta “¿Quién es mi prójimo?” y Jesús responde con esta parábola. Obsérvese que la pregunta es pertinente porque no todas las éticas son universalistas en cuanto a la valoración del otro, es decir, no todas son explícitas acerca de si el otro, en determinadas circunstancias, debe o no ser considerado un “igual a mí”. Estoy convencida que las interpretaciones de esta parábola que acusan al sacerdote y al levita de ser ritualistas hipócritas o inhumanos son erradas. El drama ético radica en que ellos, considerando como primordial su deber –exigido por su religión- de conservarse puros, no debían tocar un cadáver, ni un hombre enfermo o ensangrentado. En este caso, ellos resolvieron su conflicto ético priorizando el valor de la limpieza ritual sobre deber de asistencia (que también, por supuesto, aceptaban en general). En el segundo caso, los acusadores seguramente eran sinceros creyentes y practicantes de los principios religiosos de comportamiento, y el hecho de que se retiren avergonzados implica que eran conscientes de que ellos también alguna vez habían pecado. Este relato, a diferencia del otro, muestra que los acusadores llegaron a ponerse – aunque fuese con reticencias- en la situación de la mujer a punto de morir, se reconocieron también violadores de la ley moral y entonces pudieron perdonarla, como antes se habían perdonado a sí mismos.

Veamos ahora cómo podemos lograr una vivencia de “ser el prójimo” a través de algunos recursos de expresión corporal.

## **La expresión de los elementos básicos del conflicto**

Para vivenciar al otro como un yo, debemos dar varios pasos. La propuesta usa ejercicios preparatorios para afianzar un mínimo de capacidad de uso del recurso, en general, antes de aplicarlo al caso. Ver en el otro a un yo exige en primer lugar una concienciación del yo, luego una concienciación del tú, de las relaciones personales y finalmente el proceso que podríamos denominar de transferencia (por supuesto, no en sentido psicoanalítico).

### **1. Nuestro yo**

Desde el punto de vista del cuerpo implica:

- integración del esquema corporal con los demás esquemas de la personalidad;
- expresión de la personalidad a través del cuerpo: autenticidad e impostura (máscara);
- expresiones especializadas (sentimientos, acciones e ideas).

Desde el punto de vista de la conciencia implica

- identificación con los propios actos (deseos, pensamientos, etc.)
- identificación con el nombre

### **2. Relaciones yo-tú – nosotros**

Corresponden a los siguientes aspectos

- Formas expresivas de interacción (valor del gesto no verbalizado)
- duales (diálogo no verbal)
- grupales (formación de los símbolos colectivos, sentido de pertenencia a través de gestos simbólicos, identificación, identidad personal e identidad grupal, relaciones y tensiones)
- Formas expresivo- locutivas de interacción.

### **3. La transferencia**

Veamos ahora los elementos básicos de la transferencia, con sus respectivos ejercicios preparatorios.

**3.1. La identificación y el nombre.** Es una experiencia que cuanto más incógnito sea el otro, más difícil es percibir en él “alguien como yo”. Verlo de

cerca, tocarlo, nombrarlo, son acercamientos que facilitan la transferencia. El primero y más básico, es precisamente, darle un nombre, que deje de ser anónimo. Por eso, el primer ejercicio en estos ejemplos, serán dar un nombre a los protagonistas. Ahora bien, aunque todos sabemos que nos agrada que nos nombren y que respondemos más rápida y positivamente a un llamado personalizado, es conveniente profundizar esta experiencia.

**a) El propio nombre.** Se comienza con una improvisación libre de movimientos acompañada con una música, o una percusión que tenga al menos dos ritmos, un *adagio* y un *vivo*. Motivación: buscar los movimientos que parezcan más adecuado a cada uno, aquellos con los cuales se sienta identificado. Luego cada uno dice el nombre propio. Si se tienen varios, cada uno elige aquel con el que más personalmente (por lo general, el que usan los demás habitualmente para llamarlo, pero puede no ser así). Además de los movimientos ya logrados, el guía debe hacer notar que el nombre tiene de por sí sugerencias rítmicas, melódicas y evocativas. Por ejemplo “Susana” es rítmicamente distinto de “Claudia”; “Susana”, “Celina”, “Roberta”, “Renata”, que tienen el mismo ritmo, son melódicamente distintos; “Azucena” y “Soledad” tienen evocaciones diversas. Además de esto el nombre tiene evocaciones personales para cada cual, según cómo lo usan los demás para nombrarnos. De allí la importancia del **nombrar**, que es más que llamar la atención o indicar un objeto. El movimiento debe sugerir las múltiples posibilidades del nombrar, por ahora referidas sólo al propio sujeto.

**b. El nombre del otro.** Ahora haremos lo mismo pero nombrando a los compañeros, y luego intercambiamos los nombres. Yo dejaré de ser Celina y pasaré a ser Susana o Pedro. El trabajo es el mismo que en el paso anterior.

**c. Dar un nombre.** Los nombres que tenemos en su mayoría no los elegimos, sino que los eligieron nuestros padres u otras personas por nosotros. Es difícil que uno se identifique con otro nombre, salvo aquél que escogimos voluntariamente como seudónimo o apodo, porque nos gusta. Ahora trataremos de imaginar qué nombre le daremos a los personajes de nuestras historias. Seguiremos el mismo procedimiento del primer ejercicio. Lo más probable es

que los nombres no coincidan, pero no importa que no se logre unanimidad. La idea es que cada uno piense o diga qué nombre la daría a los personales y luego, lo use cuando el relato se exprese en el gestorama.

**3.2. Nombrar. Las palabras “clave”.** Cuando se ha concienciado la importancia del **nombrarse**, pasamos al trabajo de **nombrar**. Nombramos a nosotros mismos como modo de adquirir conciencia e identidad. Nombramos a las cosas para identificarlas. La palabra reemplaza la descripción mímica, pero ésta debe seguir siendo posible para nosotros; hablamos aquí de la mímica natural y espontánea, no del arte del mimo.

Hay palabras que tienen un contenido clave a nivel de las opciones éticas. Por ejemplo “bueno”, “malo”, “prohibido”, “castigo”, “premio”. No importa si coincidamos o no con el sentido de una acción o con sus motivaciones, pero si comenzamos por llamarla “mala” ya nos estamos colocando frente a una opción decisiva. Por eso trataremos de dejar para el final las palabras que impliquen valoraciones personales, y comenzaremos por las palabras que sean más objetivas y descriptivas. Podemos hacer rápidamente una selección de ambos grupos de palabras para los dos relatos. Esta selección se hace por consenso en el grupo, no se fija de antemano; por eso grupos distintos pueden proponer elencos diversos.

En un segundo momento intentaremos expresar corporalmente lo que nos evoca, como expresión total, el “decir” cada palabra. No lo haremos en función del relato, sino en función de la palabra misma. Por ejemplo “adúltera”, o “herido”. La mímesis expresiva de estas palabras puede hacerse de dos maneras: una consiste en imitar la forma o estructura de lo nombrado (si son cosas o situaciones inmóviles), otra es expresar la actividad que sugiere (sobre todo los seres vivos) por ejemplo los movimientos de un caminante o de alguien que se defiende. Ambas formas también pueden combinarse. Cada uno comenzará como quiera y sólo cuando el guía vea que por sí mismo no llega a elaborar las dos formas ni/o la síntesis, lo motivará.

Luego que cada uno haya logrado su mimesis de todas o algunas (las que quiera) de las palabras clave, elegirá aquellas que pueden decirse a otro descriptiva y valorativamente (en este orden) y las dirá a sus compañeros. Por ejemplo “no te ayudo”, “adúltera!” etc. acompañado de la expresión correspondiente. Este ejercicio puede hacerse grupalmente o por parejas o tercetos. Pero lo importante es que todos cambien al menos una vez el rol, es decir, que luego de endilgar a otro el adulterio, sea endilgado de lo mismo por el primero. De este modo, cada agente: el “limpio”, el “pecador” etc. será sucesivamente un yo y un tú.

Una vez que se ha logrado concienciar las relaciones yo-tú y pasar al nosotros, debemos ocuparnos más específicamente de las expresiones concretas. Esto también es algo natural y sin embargo suele requerir una práctica reflexiva, ya que estamos acostumbrados a expresiones estereotipadas que dejan poco margen a una auténtica expresión personal. Aunque hay muchos modos de encarar la expresión corporal, aquí nos vamos a limitar a las expresiones más adecuadas a nuestros gestos. Por ello, dejando de lado la expresión plástica de movimientos cotidianos (mimo) o las más danzadas, vamos a considerar la expresión de estados de conciencia y la expresión de relaciones personales. Aunque los relatos tienen un sentido más bien dramático, es admisible enfocar la expresión en todas las gamas, desde lo trágico a lo cómico, siempre que no se pierda el sentido modélico del texto<sup>5</sup>.

**3.3. Expresión de estados de conciencia.** Nos referimos a situaciones en que el individuo tiene una respuesta consciente, no necesaria o exclusivamente racional o reflexiva, aunque también puede integrarse con ese elemento. Es el caso de los dos relatos propuestos.

Desde el punto de vista analítico, y para esbozar mejor nuestros ejercicios de expresión, hablaremos de estados de conciencia positivos y negativos. Entendemos por estados positivos aquellos en que la conciencia se encuentra tranquila, feliz, expansiva; corresponde, desde el punto de vista de la motivación, a la presencia o expectativa de un bien, o a su recuerdo o evocación. Los estados negativos, a la inversa, son momentos de apagamiento, recesivos, auto

o heterodestructivos y corresponden a la presencia o expectativa de un mal, a su recuerdo o evocación. De este modo, y considerando la situación de presencia o ausencia del bien y el mal, y a su mayor o menor intensidad y cercanía, tenemos cuatro estados básicos, con sus matices:

**1. Alegría: el bien presente.** Toda situación de gozo o alegría implica una expansión psíquica que naturalmente se traduce en una expansión física. Por eso una expresión expansiva siempre indica al espectador una situación de tranquilidad, placer, bienestar, e incluso otras más especiales pero que implican aquéllas, como la gloria, el éxtasis y también, por supuesto, los estados anormales de conciencia que generan esos sentimientos, como la embriaguez. Sobre esta base se apreciará la diferencia natural expresiva entre los distintos supuestos, según la mayor o menor intensidad del bien que tenemos y nos comunican, y según la distancia espacial y temporal con los hechos gozosos. También la alegría puede estar mezclada con pesar o melancolía, pues, como decía San Agustín, “estando triste recuerdo mi alegría pasada, y estando alegre, mi pasada tristeza”.

**2. Esperanza: el bien ausente.** La esperanza es una forma de alegría, pero más íntima y reconcentrada, no sugiere exultación pues el bien anhelado aún no está con nosotros, lo que nos alegra es el pregusto de su presencia. Por tanto, debemos expresar esa diferencia, como la hay entre:

- estoy herido y me han ayudado
- estoy herido, veo que alguien viene, espero que me ayude.

Por otra parte, la esperanza del bien tiene matices, según el grado de certeza, seguridad y confianza en el advenimiento real del bien esperado. Así, no es lo mismo esperar un bien azaroso (que pase alguien) que uno casi cierto (se acerca alguien) o uno cierto (me está llevando hacia la posada, aunque todavía no estoy curado).

Por lo tanto, la esperanza de un bien azaroso va mezclada con ansiedad o angustia, la de un bien casi cierto con expectativa y la de un bien cierto es casi como la alegría presente. Estos matices, en las víctimas de cada relato, tienen que quedar bien diferenciados.

Así como la alegría se expresa corporalmente con movimientos amplios y dilatados, la esperanza se expresa con iguales movimientos, pero más medidos, más internos. Si incluye expectación o angustia, habrá contracción y cierta retracción.

**3. Presencia del mal: ira y dolor.** El mal, como el bien, son conceptos abstractos y difíciles de definir en general, pero todos podemos experimentar situaciones que incluyen la presencia del bien y del mal. Por tanto, aquí no tratamos de hacer una teorización sobre el bien y su contrario (o negación) sino vivenciar la presencia del mal, entendida como un elemento negativo para nosotros, que nos produce un malestar anímico, que nos mueve a la huida o a la lucha en su contra. Tenemos así, una actitud básica frente a lo malo, que es el rechazo. La primera expresión será pues, la de rechazar internamente aquello que nos desagrada.

Por ser lo más sencillo, comenzaremos con la expresión facial. Expresivamente el rostro humano tiene muchas formas de expresar desagrado. Los siguientes matices pueden corresponder al sacerdote, al levita y a los acusadores (en este caso, salvo el último), cada uno elegirá el que le parezca más adecuado a cómo vivencia el relato: 1. disgusto; 2. rabia; 3. asco; 4. horror; 5. indiferencia.

Después trataremos de expresar los mismos matices incorporando las manos y brazos (se puede comenzar poniendo el rostro adecuado, luego borrar esa expresión y trabajar la misma con brazos y manos).

Finalmente expresaremos los estados de ánimo frente al mal que corresponden al herido; 1. sufrimiento; 2. horror.

Además de la básica actitud de rechazo y sus matices, el mal, estando presente, puede movernos en tres direcciones: a) a la lucha, para vencerlo; b) a la huida, si ésta es posible; c) a la lamentación, si no hay remedio.

En nuestros relatos, las tres actitudes, en esa secuencia, pueden corresponder al viajero atacado, y a la adúltera sólo las dos últimas (el relato indica que no tiene fuerza para defenderse).

**El dolor.** Es una experiencia tan universal que casi no necesita reflexión. Cada uno tiene, sin embargo, una manera propia de expresar su dolor; hay quienes lloran silenciosamente, otros a los gritos y con grandes crispaciones, otros se desmayan o quedan casi sin sentido, otros sufren en silencio, apretando los labios o los puños, otros bajan la cabeza y se aflojan, como cansados, etc. Se trata aquí de vivenciar cuál es nuestro modo propio de expresar el dolor, lo cual podemos saber con bastante exactitud si reparamos en nuestras actitudes cuando hemos sufrido un dolor real en la vida. Sin embargo, no debemos tratar de imitar en los gestos sólo esa forma vivida, sino explorar otras manifestaciones de dolor que quizá también nos sean propias (y por tanto, nos alivien) pero que tal vez coartamos por ciertos convencionalismos. Por ejemplo un dicho muy difundido afirma que “llorar no es de hombres” y sin embargo muchos hombres expresarían naturalmente su dolor llorando.

**4. Expectativa del mal.** Así como la esperanza es el anhelo de un bien todavía ausente, hay una expectativa del mal que genera diversos estados de conciencia. El bien, de suyo agradable, es esperado sólo con alegría (no sería concebible que se esperase con indiferencia o temor). En cambio el mal provoca diversas reacciones, así como cuando es presente.

Un sentimiento general del mal ausente es el temor, contrapartida del rechazo (mal presente). Comenzaremos pues, con ejercicios expresivos que indiquen esta particularidad. Analícense las siguientes expresiones típicas de temor, tratando de detectar cuál es la que responde mejor a la personalidad de cada uno, o bien búsquense otras, con el mismo fin: 1. temblor; 2. castañeteo de dientes; 3. crispación de músculos del cuello, piernas, abdomen; 4. crispación de manos y pies; 5. rictus en la boca; 6. fruncimiento del entrecejo; 7. respiración agitada y entrecortada; 8. aflojamiento de piernas.

Es importante recalcar que todavía no estamos trabajando expresiones con contenidos morales (aceptables o reprobables) sino solamente reacciones naturales y espontáneas a ciertas situaciones. En una segunda etapa, se dará a estas actitudes un valor ético. Así, el dolor, por ejemplo puede ser éticamente positivo si se sufre por un mal objetivo y no sólo subjetivo (algo inconveniente para mí) pero puede ser moralmente negativo si se trata de un malvado que se duele del bien merecido y justo que recibe su prójimo.

### **Realización del gestorama**

Una vez que se han hecho estos ejercicios preparatorios, se pasa a la representación completa del gestorama, cuidando de mantener los tres momentos de todo relato: 1. la situación inicial; 2. el desarrollo; 3. el desenlace.

No es necesario que se repitan exactamente las palabras de cada agente, pero sí es importante que se respeten las intuiciones éticas básicas que marcaron el conflicto.

Por lo menos, como se indicó, se hará dos veces, de modo que los actores centrales, los que marcan el conflicto, se intercambien. Cada uno, cada vez, debe procurar ponerse sinceramente en el lugar que le toca. Así, cuando sea el sacerdote, que sienta realmente horror de contaminarse y cuando es el herido, que sienta la desesperación, la rabia o el dolor de no ser asistido.

### **Generalización**

Finalmente, en forma verbal o incluso expresada, la peculiaridad de cada relato puede llevarse a una dimensión más amplia, preferentemente actual. Entonces, el hombre que cayó en manos de los ladrones puede ser transformado en un asaltado, en un secuestrado, en un herido de guerra o cualquier otra situación que implique el abandono en una circunstancia grave y desesperada. El sacerdote y el levita pueden ser policías, soldados, agentes de defensa civil, parientes, vecinos, etc. El samaritano o extranjero puede ser visto tanto como un agente diferente de los anteriores (por ejemplo, en una guerra, un simple

ciudadano que encuentra un enemigo herido) o también como un agente que pertenece al grupo de los anteriores, pero que tiene otra percepción del prójimo (un soldado del propio campo o del campo enemigo, un agente de la Cruz Roja, etc.). Naturalmente la fuerza del mensaje es mayor cuando quien ayuda a la víctima es alguien que no está especialmente obligado por ser de su propio grupo familiar, social, religioso, etc. es decir, donde no existe un deber de lealtad en sentido estricto o formal.

La adúltera puede transformarse en cualquier persona, hombre o mujer, que ha cometido un acto o ha elegido un tipo de vida que la mayoría de la sociedad reprocha, y lo ha hecho públicamente o al menos es descubierta. Puede ser un homosexual, un travesti, una mujer que abortó, un funcionario que descuidó su cargo y por eso sucedió un desastre, y un largo etc. Los acusadores pueden ser cualesquiera de los miembros de la comunidad del acusado que reprochan esos comportamientos y que tal vez ocultamente los han cometido o al menos los han ocultado o tolerado en otros casos (por ejemplo un padre formal que condena a una prostituta pública su promiscuidad pero silencia y disimula ante otros la promiscuidad oculta de su hija de la alta sociedad).

### **Consideración final**

En estos ejercicios no se busca una solución al conflicto ético ni siquiera un consenso del grupo sobre el mismo<sup>6</sup>. La esfera de la resolución de conflictos éticos es personal y pertenece a una dimensión diferente del arte o de las técnicas interpretativas. El valor de la experiencia está en que cada uno experimente y vivencie qué significa ser abandonado, ser culpado (incluso con razón), ser agredido, ser agresor, ser castigador. Es decir, es un momento previo y diferente al de la opción ética sobre qué actitud o qué juicio personal ético voy a tomar yo ante determinada situación. Confundir ambos momentos obstaculiza el beneficio de esta práctica y distorsiona la comprensión de la responsabilidad moral de la elección, que no es sólo el resultado de la vivencia, sino también de la reflexión y del acto electivo. Pero la vivencia habrá enriquecido y fortalecido las opciones que asuman la necesidad de mirar por el

otro, de aprender, de a poco, y con todas las dificultades que eso implica, a ser prójimos.

## Notas

<sup>1</sup> Con esto no niego la importancia del compromiso del artista y admito que incluso puede significar una mayor y más perfecta valoración de su obra. Así, por ejemplo, las óperas de Verdi adquieren una dimensión más valiosa si en vez de leer sus argumentos y sus propuestas como “ficciones”, las leemos como metáforas de su mensaje social y político (cf. Eduardo Briancesco, “Arte, política y religión en la obra de Verdi”, *Criterio* n, 1795, 1978: 496-503).

<sup>2</sup> Por supuesto, no es algo absolutamente nuevo. Los religiosos evangelizadores de América indígena usaban habitualmente recursos artísticos para hacer comprender a los naturales algunos conceptos religiosos muy ajenos a su universo mental (cf. por ejemplo George Proksch, “El canto, el drama y la danza al servicio de la evangelización en la India”, *Cristo al Mundo*, 21, n. 1, 1976: 55-61). La diferencia es que aquí no se busca una inculturación de un contenido exógeno, sino la autocomprensión subjetiva de una diversidad de opciones.

<sup>+3</sup> En un sentido bastante aproximado, aunque referido sólo a la danza, Margarita Baz ha estudiado lo que ella denominó “metáforas del cuerpo”, para indicar esa conexión implícita pero real, entre el movimiento corporal y sus significados psíquicos (cf. *Metáforas del cuerpo: un estudio sobre la mujer y la danza*, México, UNAM- UAM, 1996).

<sup>4</sup> Esta propuesta como tal (y que yo sigo) no incluye la meditación, y en ese sentido se diferencia de otras experiencias que usan recursos expresivos y corporales (como por ejemplo, la eutonía de Gerda Alexandre) al servicio de la interiorización de un contenido ético (laico o religioso), como la propuesta de Santiago Guerra: “Dos prolegómenos a la meditación cristiana: la eutonía y la meditación iniciática”, *Revista de espiritualidad*, 38, n. 152, 1979: 459-474.

<sup>5</sup> En un sentido simple, una versión trágica de los relatos haría llorar y una cómica haría reír. En este sentido podrían parecer incompatibles. Pero reír y llorar son actos específicamente humanos que expresan una cierta desorganización en la persona,

permitiendo que el cuerpo actúe automáticamente la expresión del estado de ánimo (un estudio de este tema en Antonio Camarero, “Sobre la modalidad y función de lo cómico en la literatura”, *Cuadernos del Sur*, 14, 1981:157-172). Por eso los conflictos trágicos y los cómicos son comparables y ambas formas son aceptables para los gestoramas.

<sup>6</sup> Es decir, no se trata de establecer una relación unívoca entre ética y cultura o entre convicciones religiosas y cultura, en forma teórica, trabajo que ha sido realizado por varios investigadores; menciono una visión de conjunto para la cultura occidental: Gonzalo Soto Posada, “Historia de las relaciones fe-cultura”, *Cuestiones teológicas* (Medellín) 12, n. 32, 1985: 5-25.

## **Música, comunicación esencial**

*Francisco Viesca*

Comunicación en la Jornada de Homenaje  
a la Prof. Dra. María Noel Lapoujade,  
28 de agosto 2012, UNAM, México

Los esquemas culturales delimitan en las comunidades las formas de ser y de conocer, así como sus estructuras objetivas y subjetivas, y crean para el caso matrices y patrones de percepción, de pensamiento y de acción que generan hábitos y brindan posibilidades que definen tanto el curso como las expectativas en la vida de todos sus miembros.

Ciertamente con los momentos de integración y de cambios sociales profundos que a un nivel mundial se están viviendo, se abren frente a nosotros oportunidades únicas que podrían llevarnos a lograr la superación de taras y prejuicios culturales, pero también está el riesgo que podamos sumirnos en las mil otras posibilidades de estancamiento o involución social que fácilmente nos sumergirían en oscurantismos intelectuales y llevarían al sometimiento de grandes capas poblacionales. Esta realidad representa retos enormes para toda la humanidad, los cuales debemos superar positivamente y llegar a concretar niveles mayores de equidad y de compromiso social que conlleven la posibilidad de realización para todo ser humano.

En el horizonte aún no se llega a ver claramente cómo se resolverá la lucha del poder entre hombres y mujeres, ni las bases sobre las que se sustentará la comunidad mundial y las culturas que la conforman, pero la sensatez nos mueve a muchos a luchar por la construcción de un hombre cósmico, diferenciado, integrado y pleno, que logre la plena realización de su potencialidad en el marco de lo absolutamente humano.

Nos remontamos a los tiempos en los que los humanos no tenían aún el lenguaje como medio de expresión y vivían inmersos en un medio hostil. La comunicación entre los individuos de esas colectividades debió haber sido directa, profunda y eficaz, ya que de ello dependía en buena medida su supervivencia. El instinto de supervivencia mismo generó una fuerte dependencia referencial de la captación e interpretación de los fenómenos acústicos, y los estudios antropológicos han apuntado a que la mímica, los movimientos corporales, la gestualidad y de manera sobresaliente las expresiones sonoras onomatopéyicas –ya fueran imitativas de ruidos de la naturaleza o del mismo cuerpo humano– cumplían una función de primer orden.

Los ruidos que fueron siendo ordenados y organizados con la intención de expresar emociones, estados de ánimo, en fin, necesidades comunicables en los primeros tiempos de nuestra humanidad, se transformaron de manera paulatina en los rudimentos de la música y se desarrollaron hasta llegar a ser los sistemas y propuestas musicales, los géneros y estilos de nuestros días.

Es interesante señalar que uno de los principales cimientos del lenguaje está precisamente en la música, ya que el sentido musical y la música misma históricamente aparecieron primero<sup>1</sup>. Muchos de los recursos expresivos y significativos del discurso lingüístico son herencia directa del mundo musical<sup>2</sup>.

Hablaré por ahora brevemente de la esencia humana de la música y de la manera como se interna en nuestro cuerpo y en nuestra mente; cómo resuena y la reverberamos en nuestro interior hasta llegar en mayor o menor grado a asimilarla. También de los efectos que llega a producir en nuestras mentes – como las emociones, los sentimientos y pensamientos– y en nuestro cuerpo – como sudoración, llanto, salivación, taquicardia, etc.-.

El sonido como música ingresa en nuestro ser al percibir los sonidos que han sido generados por otro ser humano, los cuales han sido emitidos por medio de una fuente sonora a manera de un discurso, que es captado principalmente por el oído de un escucha (aunque también por medio de la piel al ser impactada

por la fuerza de las vibraciones) y transmitido al cerebro para ser procesado e interpretado.

La información sonora del medio le llega sin filtro alguno, de forma directa, inmediata y sin intermediación de la voluntad hasta los centros neurálgicos primarios -los más primitivos, los generadores de las emociones y de los reflejos físicos y emocionales automáticos-. Esto le provoca infinitas reacciones involuntarias de tipo muscular, afectivo, intelectual, etc., con diversas consecuencias y modificaciones, las cuales llegan fácilmente a afectar nuestro funcionamiento y equilibrio endócrino, psíquico y físico. La música puede generarnos alteraciones en la producción o inhibición de endorfinas, de adrenalina y de otras sustancias estimulantes y alterar la estabilidad emocional, pudiendo manifestarse en cambios del ritmo cardíaco, de la respiración y la transpiración, resequedad bucal, etc., y provocarnos estados de ánimo diversos que fácilmente se traducen en llanto o sollozo, en estados de vigilia o de adormecimiento entre otras cosas.

Pero su influencia también puede colocarnos en diversos niveles de conciencia y transportarnos a una multiplicidad de estados mentales que podrían ir de la ensoñación a la desesperación o de la depresión a la euforia, o por qué no, a la clarividencia y al éxtasis, por citar sólo algunas posibilidades.

De este modo, la música es en si misma un producto tangible de la actividad humana depositaria de enormes fuerzas vitales, (que son capaces de remover -a través de la energía y la fuerza sonora- sensaciones, emociones, afectos e impulsos emanados desde lo más profundo del ser) que le alteran su vida física, emocional y afectiva. De forma concomitante, la música nos provoca el surgimiento de recuerdos, sensaciones e imágenes a modo de resonancia de nuestras vivencias y experiencias no conscientes, cuyos alcances pueden llegar hasta las primeras épocas de la vida, hasta el vientre materno. Por esto, la música a través de su discurso, tiene la facultad de provocar la resonancia de la totalidad de nuestro mundo interior; puede obligarnos a descifrar mediante la sensación, sin necesidad de razonamiento, conocimientos claros, directos e inmediatos de realidades que han penetrado en nuestra esencia, los cuales al

ser sentidos por medio de las emociones, fácilmente son transformables y pueden ser interpretadas sin más, en arrolladoras verdades por sí mismas.

Veamos esto con más de detalle. Se tienen dos direcciones hacia las cuales la música dirige nuestra mente con su discurso: una sígnica, y otra simbólica. Por una parte, su gran capacidad referencial respecto al mundo de lo concreto la dota de una enorme fuerza que nos conecta con la realidad física y tangible de los mundos interior y exterior. También nos une a la del universo práctico y directo de la vida natural y social; esto puede llegar a ser una constante en la vivencia musical. De esta suerte, a través de su sonido somos capaces de reconocer el canto de los pájaros, un toque militar, un canto de cumpleaños o de despedida, el instrumento que lo emite, el timbre vocal de una persona conocida, el giro melódico particular e identitario de la palomilla del barrio, etc. Este discurso se dirige hacia la conciencia, a la inteligencia, a la razón, a los acuerdos sociales y a las leyes físicas o humanas.

Por otra parte, el discurso se dirige al universo ‘de lo no consciente’, el de las referencias evocativas de la mente y de sus recovecos afectivos, sensoriales y connotativos, el cual se moviliza amplia y ágilmente en el mundo de las redes simbólicas. Este discurso está dirigido a las reacciones emocionales de nuestra mente y de nuestro cuerpo, a lo connotativo, a nuestra capacidad figurativa, a nuestro mundo afectivo, evocativo, a la aplicación analógica de lo sentido, de lo experimentado, de lo vivido.

Así, la música nos brinda de manera personal e individualizada, un reflejo a la propia medida de nuestra vida pasada y presente, en el cual cada quien encuentra en el aquí y ahora, lo que metafísicamente necesita; esta vivencia es conocida como “experiencia musical”, fenómeno que se desarrolla mientras se va “escuchando” el discurso musical y se van conociendo y reconociendo los efectos que éste nos provoca. Simultáneamente “ella” nos va instalando en el más misterioso de nuestros espacios, en un lugar –o en diversos lugares- de nuestro interior en el cual no llegamos a saber bien a bien dónde finaliza lo irreal, lo increíble, lo fantástico, y comienza la metaconciencia y la sabiduría.

Es interesante también observar que con el conocimiento de las fórmulas lingüístico-musicales y de los patrones estructurales, se llega a desarrollar la “intuición musical”, mediante la cual, simultáneamente al ir escuchando el discurso, se va previendo a manera de propuesta intuitiva, su devenir, respondiendo así a la necesidad primario/afectiva de búsqueda de sentido y de equilibrio, con lo cual también se puede desarrollar la visión prospectiva, anticipando de alguna manera el futuro. Esto es motivo de un amplio disfrute y un profundo placer estético.

Ciertamente el discurso musical es seductor: el placer y el embeleso que nos proporciona y nos envuelve es capaz de conmocionarnos y hasta obnubilarnos, pero además de ello, si es bien manejado y controlado, la música misma es capaz de generar y desarrollar la conciencia a través de su poder de generación y de retracción de imágenes y vivencias de nuestras profundidades más recónditas e íntimas. Esto puede llegar a ser una importante herramienta para lograr transformar a los individuos en seres trascendentes.

## Notas

<sup>1</sup> Para mayor profundidad sobre el tema, ver especialmente los trabajos antropológicos de Steven Mithen, *Los nenderthales cantaban rap, los orígenes de la música y el lenguaje*, (2005), Barcelona, Ed. Drakontos, crítica, 2007; y el de Roger Bartra, *Antropología del cerebro. La conciencia y los sistemas simbólicos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, especialmente el capítulo 11.

<sup>2</sup> Pensemos solamente en la entonación de las frases, en la colocación de los registros vocales, en la velocidad de expresión del discurso, en la expresividad que imprime la articulación de las sílabas, palabras y oraciones, en las expresiones onomatopéyicas, etc.

## Concurso de presentaciones navideñas

El Nacimiento de Jesús -en particular la representación del pesebre- ha sido motivo de múltiples representaciones artísticas en los más diversos estilos. Hoy en día la informática abre una nueva perspectiva a través del arte digital y con distintos enfoques.

Fundarte 2000, con extensa trayectoria en la organización de Exposiciones y Concursos sobre expresión pesebrística, inicia una nueva etapa con la organización de este Concurso.

### Bases Concurso Navidad 2012

1. La elección de estilos y técnicos para la presentación es libre
2. La presentación deberá respetar las siguientes pautas: a) el diseño deberá incluir a los tres miembros de la Sagrada Familia; b) desde el punto de vista religioso, temática y diseño se deben encuadrar en las pautas del arte cristiano en las diversas fases de su desarrollo.
3. Edad mínima de los participantes: **15 años**
4. Los trabajos deberán ser originales y de propia autoría, y se remitirán solamente vía correo electrónico a [fundarte2000@fepai.org.ar](mailto:fundarte2000@fepai.org.ar) y [fundarte2000@yahoo.com.ar](mailto:fundarte2000@yahoo.com.ar).
5. La presentación deberá tener un título acorde al tema propuesto
6. La presentación tendrá un mínimo de 20 diapositivas y un máximo de 35 diapositivas. Podrán incluirse frases, imágenes o fotos representativas del tema, fondos de plantilla o personalizados, música de fondo, efectos visuales y animaciones flash.
7. La presentación tendrá una duración mínima de 3 minutos y máxima 7 minutos.
8. Las fuentes (tipo de letra) que se aceptarán serán las siguientes: Arial; Arial Black; Book Antiqua; Bookman Old Style; Calibri; Calisto MT; Century Gothic; Copperplate Gothic Bold; Comic Sans MS; Georgia; Garamond; Impact; Lucida Handwriting;

Monotype Corsiva; Palatino Lynotype; Times New Roman; Trebuchet MS; Segoe Print; y Tahoma

9. La presentación no podrá exceder los 5mb de peso, y su extensión deberá ser .pps para su fácil autoejecución. Se recomienda no remitir presentaciones con extensión .ppsx (office 2007 y 2010), pues la mayoría de nuestros visitantes web, no las podrán ver. Si usted trabaja en este sistema se sugiere guardarla con versiones inferiores.

10. La presentación no deberá traer contraseña; las cerrará fundarte2000 con una contraseña para proteger la autoría y el concurso, al momento de su publicación. En ella se indicará el nombre completo del autor y el título de la presentación.

**11. La presentación debe llevar todo insertado:** imágenes, música, etc. No se permitirá que lleve enlaces a archivos externos, como por ejemplo, vídeos de youtube, ya que falsearían la realidad del peso permitido: 5mb.

12. La presentación se remitirá identificada con el apellido del participante. Asimismo, deberá estar acompañada de la ficha oficial de participación en otro archivo y el título de la presentación adjunta.

13. Los trabajos podrán ser enviados hasta las 24 hs del 23 de noviembre de 2012 a través de la siguiente dirección de correo electrónico: [fundarte2000@fepai.org.ar](mailto:fundarte2000@fepai.org.ar) y [fundate2000@yahoo.com.ar](mailto:fundate2000@yahoo.com.ar).

14. Todos los concursantes recibirán un correo personal y manual, como acuse de recibo y aceptación del trabajo. El correo de respuesta indicará que se ha entrado satisfactoriamente al concurso, o los motivos por los cuales no ha sido aceptada la presentación en relación a estas bases. El **asunto** debe ser “**concurso navidad fundarte2000**”. Las direcciones de correo electrónico a través de las que se reciba la pps no serán utilizadas para ningún tipo de publicidad ni ninguna otra utilidad.

15. Los premios serán para las tres mejores presentaciones; el fallo del jurado se publicará vía web el día 5 de diciembre; se entregará certificado y las presentaciones ganadoras estarán en la página de Fundarte 2000 desde el 8 de diciembre de 2012 hasta el 7 de enero de 2013.

16. El jurado tendrá en cuenta los siguientes elementos de valoración: a) aspectos técnicos hasta 30 puntos: imágenes, sonidos y música en cuanto a su presentación digital, b) aspectos estéticos, hasta 30 puntos: textos, imágenes, c) sentido religioso (hasta 30 puntos), mensaje, originalidad d) valoración de conjunto hasta 10 puntos. Total 100 puntos.

17. El envío de la presentación y la inscripción en el concurso supone la aceptación de estas bases, así como el fallo del jurado, que será inapelable.

18. La participación es gratuita

### **Jurado**

Lic. Fabio Esquenazi  
Rdo. Jerónimo Granados  
Pbro. Sebastián Risso

### **Resultados**

Se otorgó el Primer Premio a la Presentación de Carolina Espejo, que puede verse en nuestra página web:

A continuación transcribimos dos dictámenes, a los cuales adhirió el tercer jurado.

*Jerónimo Granados*

La presentación de los pesebres en pps muestra un repaso mundial de esta representación. Más allá de la arquetípica presencia de los personajes que se distribuyen en la forma tradicional con mayor o menor compañía de pastores, reyes, ángeles, pastores y animales, la familia sagrada es la protagonista. Un aspecto recurrente en los pesebres es la encarnación de los personajes en ropajes, rasgos étnicos y ambientaciones escenográficas autóctonas. Justamente este aspecto enriquece las representaciones y hermenéuticamente es muy importante para reconocer por un lado la diversidad representacional y a la vez la universalidad de la llegada de un mensaje llano, sencillo y profundo. Sin embargo y siguiendo este sentido de representación

contextualizada es notable la cantidad de pesebres con personajes que representan a sendos pueblos originarios con vestimentas, formas y colores típicos de cada cultura originaria, si se extraña alguna presentación actual. Es decir, no hay representaciones de una familia contemporánea con realidades de marginalidad o desamparo en una ciudad o cultura determinada. Si bien está presente la situación pobreza y sencillez en ropajes y ambientación, las mismas se quedan en un tiempo ideal de la cultura en que se representa.

Otro aspecto importante y recurrente es el realismo de las figuras, típico de la dinámica en la confección de artesanías, sin embargo hay algunas excepciones donde se pueden distinguir deformaciones corpóreas o estilizaciones sin ninguna representación abstracta de los pesebres. En este sentido, es importante mencionar que para esta representación la recepción del público que lo consume exige una presencia más o menos real de los personajes. Todo lo expresado marca que teológicamente la empatía con la sagrada familia debe ser directa y no dejar lugar a dudas de quiénes son ellos y cómo los quiere ver la feligresía. Si esto ralla con lo vulgar y poco creativo queda totalmente en segundo lugar. Así como la Biblia Pauperum dibujaba lo que el texto bíblico expresaba, así debe hacerlo el pesebre, el nacimiento sencillo y traspasado del texto bíblico.

#### *Fabio Esquenazi*

Como afirmaba George Steiner, “pobre de aquellos que no tienen sus lugares permanentes”. El trabajo puede leerse como un homenaje de artistas de todas las latitudes al gran acontecimiento de la llegada del Hijo de Dios a la Historia, un acontecimiento que reclamó -y reclama- un lugar permanente en nuestras vidas cotidianas. En ese sentido, la colaboración presenta, en tiempos sombríos como los actuales, una mirada amplia y delicada de este suceso que ha marcado profundamente la existencia de hombres y mujeres comprometidos con la búsqueda ineludible de paz y convivencia amorosa.

## RESEÑAS

ANA JARAMILLO, *Tango. Tratado de las pasiones*, Remedios de Escalada, Ed. UNLa, 2010, 224 pp.

La autora, Rectora de la Universidad Nacional de Lanús, es una entusiasta de la cultura tradicional y popular, y de los autores que la reivindican. Admiradora de personajes tan disímiles como Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, puede aunarlos -y así lo hace en esta obra- en un punto común de interés: las pasiones expresadas en las letras de tango. Pero además, las pasiones han sido objeto de interés de los grandes filósofos, desde los griegos a la actualidad. La autora dedica la primera parte de su libro a estudiar lo que los filósofos más conspicuos han dicho de las pasiones, en tres capítulos que incluyen un repaso a los autores y sus grandes teorías y un “diccionario filosófico de las pasiones” que comienza con Crisipo y los Estoicos (s. III aC) y termina con Hume (s. XVIII), pasando por Diógenes Laercio, Descartes, Spinoza y Locke.

A continuación aparece un notable “diccionario de pasiones agregadas por el tango” que incluye algunas muy significativas por su recurrente presencia en la poesía tanguera: berretín, bronca, corrupción, descaro, estafa, infamia, malhumor, orfandad, perfidia, reproche.

La segunda parte contiene una amplia selección de letras de tango, desde los más antiguos hasta algunos “clásicos” de los años setenta (Eladia Blázquez, Horacio Ferrer). A cada uno se le asigna una “pasión” predominante. En algunos casos la pasión está indicada, con la misma palabra, en el texto (por ejemplo *compasión* para “Sólo compasión” de Luis Castiñeira, 1941; *felicidad*, tango homónimo de José Rótulo, s/f). En otros, el nombre de la pasión traduce una expresión más popular, pero manteniendo el sentido principal (por ejemplo *engaño* en “Chorra” de Enrique Santos Discépolo, 1928, o *estafa* en “Cachadora” de Francisco Lomuto, 1928). Pero en la mayoría de los casos el nombre de la pasión resulta colocado por la autora en función de la emoción poética predominante que detecta en la letra (por ejemplo *desolación* en “Niebla del Riachuelo” de Enrique Cadícamo, 1957, o *impiedad* en “Volvió una noche” de Alfredo Le Pera, 1955).

El resultado es una peculiar antología tanguera que contiene 255 letras, cuidadosamente elencadas al final de la obra. De modo que, podría decirse, lo más granado del tango argentino está distribuido en este dossier, en relación con los sentimientos predominantes que evoca. Es sin duda un acierto la selección que incluye tanto nombres muy conocidos, como otros menos famosos, pero en todo caso, cualquiera de ellos representa adecuadamente esta vocación poética.

Rodolfo Mederos, en la solapa, da una opinión sobre este trabajo que no cuesta compartir: “Curioso es que en estas décadas vertiginosas donde impera lo superficial, la autora se detenga un momento –como lo harían los filósofos antiguos- para ayudarnos a pensar y a contemplar”.

La obra está lujosamente editada, y se acompaña con ilustraciones de tapa e interior de Jorge Errandonea (1938-1993), indicándose en la sección de créditos que esta incorporación constituye un homenaje al artista.

\* \* \*

PERLA ZAYAS DE LIMA, *El universo mítico de los argentinos en escena*, Buenos Aires, Inteatro, 2010, volumen I, 283 pp. y volumen II, 309 pp.

Perla Zayas, una estudiosa de la historia teatral argentina de larga e importante trayectoria, ofrece ahora una nueva obra que recoge materiales cuidadosamente atesorados por casi treinta años, conforme se colige de las entrevistas personales a los dramaturgos, algunas de las cuales se remontan hasta la década del 70. Su propuesta es historiar el tema de los mitos en el teatro argentino en la época democrática inaugurada a fines de 1983. Sin duda es una perspectiva que permite repasar de qué modos el teatro ha leído el pasado argentino más o menos reciente, a la luz de mitos ancestrales y/o actuales, a partir del hecho -comprobado por la tarea analítica de la autora- de la fuerte presencia del componente mítico en las piezas escritas en este período.

El marco teórico está dado por el primer capítulo (“Otra vez los mitos”), donde la autora pasa revista a las concepciones antropológicas, históricas, sociológicas psicológicas y filosóficas más importantes, señalando la polisemia del vocablo y la dificultad de unificar la noción de modo omniabarcante. Luego de su presentación, que incluye referencias a las relaciones de los mitos con la religión, la utopía, la literatura, la historia, el folklore, el sueño, la música, y los medios de comunicación, deja la

palabra a los dramaturgos, incluyendo una entrevista a Ariel Barchilón que, con Roberto Cosssa, son considerados por ella como los dramaturgos que más han reescrito los mitos en obras teatrales en la época que estudia.

Si bien en este marco teórico la impostación del tema pareciera restrictiva, en cuanto al sentido propio y delimitado del concepto, de hecho en el tratamiento posterior de la dramaturgia argentina de los últimos años, debe ampliarlo a fin de integrar referencias a personas, historias y circunstancias que no encuadran estrictamente en el concepto de “mito” tal como es presentado por la mayoría de los teóricos mencionados, pero que -en la dramaturgia- se comportan como tales en virtud de la estructuración misma de la propuesta teatral.

El primero de los capítulos analíticos se dedica a los mitos clásicos en escena, entendiendo por tales a los griegos, que han dado lugar a numerosas obras de las cuales el lector, aun no especialista, puede recordar y reconocer varias: el Minotauro, Narciso, Edipo, Antígona (tal vez la más célebre, con el clásico argentino *Antígona Vélez*), Electra, Medea y Prometeo.

El capítulo siguiente se refiere a personajes históricos mitificados y mitos políticos: Eva Perón (naturalmente, el caso de más y más variadas lecturas teatrales mitificadoras), Perón, y el Che Guevara.

Se dedica un capítulo a las recreaciones argentinas de dos leyendas ampliamente reelaboradas por la literatura y el teatro universales: Don Juan y Fausto; otro a los héroes populares: el gaucho Juan Moreira y Juan Bautista Bairoletto. El siguiente pasa revista a las figuras del imaginario colectivo que pueden adquirir consistencia mítica según la lectura teatral: los dioses y semidioses indígenas, como Pachamama y Chiqui, los seres extraordinarios como el Kakuy, el Lobisón, el Pombero y figuras históricas de trazos novelescos y fantásticos, como el Gauchito Gil, la Difunta Correa y la Telesita.

Como era de esperar, el tango no podía estar ausente en un recuento mítico argentino. La autora considera que los mitos del tango son dos: la ciudad y Gardel, a cuya presencia teatral dedica largas páginas. Es interesante señalar, en este punto, que la dramaturgia respecto al Zorzal Criollo es ambivalente, pues en algunos casos lleva en la obra misma los elementos de de-construcción y autocrítica que se esperarían más bien en escritos teóricos. Zayas pone como ejemplo de esto la obra *Cuesta abajo* de Gabriela Fiore, lo que también le permite reflexionar sobre la distinción explicitada por

Graciela Schaines (a la que adhiere) entre ídolo (falso talento de adoración pasajera) y mito (personaje cuya imagen se agranda y estiliza).

Dos capítulos siguientes se dedican a sendos casos muy especiales que merecen un tratamiento más pormenorizado: la obra de Roberto Cossa y la recepción de *La Nona* de 1977 a 2002 en diversos medios argentinos y extranjeros. Obra que -como seguramente muchos recuerdan- dio lugar a una larga controversia tanto acerca del género (teatro del absurdo, humor negro, comedia social, etc.) como a la realidad metaforizada por “la nona” (el gobierno, la iglesia, la dictadura, los monopolios económicos). El penúltimo capítulo, en realidad un breve *excursus* de cinco páginas, se refiere al interesante tema de cómo el teatro alimenta sus propios mitos, analizando la obra *Familia de artistas* de Kado Kostzer.

El capítulo dedicado a Conclusiones, más bien breve, muestra una mirada -que calificaría de “amable”- sobre el panorama casi exhaustivamente elencado. Explica la notable emergencia de lo mítico como tema, por la realidad argentina que describe así: “A partir de la caída del régimen militar en nuestro país algunos creadores vislumbran un país situado en un momento histórico marcado por la ausencia de un orden simbólico fijo de representaciones y por el predominio de referencias múltiples y contradictorias, la dimensión social en crisis, la presencia ante una encrucijada que impone la incertidumbre y dificulta la elección de cómo ser sujetos en una sociedad permanentemente en cambio. El reflatamiento de un universo mítico parece ser una respuesta adecuada a la necesidad de nuevos modelos de interpretación y análisis” (II, 275).

Pero esto no significa que la autora, desde una perspectiva crítica, convalide homogéneamente todas las propuestas; valora sólo aquellas que -como afirma en II, 281- “mostraron que no se trata de vivir pasivamente un contenido mítico, sino que se debe intentar dar de él una interpretación crítica lo más amplia y abarcadora que sea posible”, según proponía Grinsburg. Eso mismo le hace trazar un signo de interrogación sobre ciertas obras (que no han integrado el dossier) adelantando la razón de su omisión: “En el caso de las numerosísimas versiones libres estrenadas, en las que las modificaciones del texto fuente son, en realidad, escasas y superficiales y que aquí no mencionamos, la pregunta sería otra: ¿el relato mítico no cumplirá la función de una muleta que ayuda a quienes no pueden generar un argumento propio?” (I, 139).

La documentación aportada es realmente enorme, el análisis de cada obra, además de la lectura del libreto, en la gran mayoría de los casos se basa también en la asistencia a una representación de la misma, se mencionan las indicaciones hermenéuticas que proveen los programas de mano, a las que suma la lectura de las críticas periodísticas y menciones en otras obras teóricas, y en muchos casos se completa con entrevistas a los autores, directores o intérpretes. Incluye, al final de cada capítulo, la ficha técnica de las obras correspondientes y la bibliografía pertinente. Al final se ofrece una bibliografía selectiva comentada. Es, en definitiva, una obra de gran aliento, que será de consulta obligada para este tema, aunque la autora, con ejemplar modestia, afirma que la obra puede y debe completarse con otros estudios acerca del uso teatral de otros “mitos” como, por ejemplo, los héroes de historietas. Y comprende la provisionalidad de toda interpretación en un tema que continúa desarrollándose: en 2008, al poner punto final al escrito, hay obras cuya lectura y análisis puede dar más respuestas a las proporcionadas por ella. Es también un desafío a continuar pensando la compleja relación entre teatro y sociedad.

*Celina Hurtado*