

ARGOS

REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA SECRETARÍA
DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO DE LA FHyCS - UNaM


Universidad Nacional de Misiones



**Universidad Nacional de Misiones. Facultad de Humanidades y Ciencias
Sociales. Secretaría de Investigación y Postgrado. Maestría en Semiótica
Discursiva**

Pizarro, Diana

Semiosis y procesos creativos en el Festival Latinoamericano de Títeres TATÁ PIRIRÍ (chispas de fuego, en guaraní)

**Tesis de Maestría presentada para obtener el título de
“Magíster en Semiótica Discursiva”**

Director: Millán, María del Rosario

Posadas, 2016



Esta obra está licenciado bajo Licencia Creative Commons (CC) Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

**Universidad Nacional de Misiones
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Secretaría de Investigación y Postgrado**

Maestría en Semiótica Discursiva

TESIS DE MAESTRÍA

Título: Semiosis y procesos creativos en el *Festival Latinoamericano de Títeres*



(Chispas de fuego, en guaraní)

Directora: Dra. María del Rosario Millán

Maestranda: Lic. Diana Pizarro

Año: 2016

Dedicatoria: A los niños de hoy, ayer y siempre,
los de allá y acá, en especial, al niño interior.

Agradecimientos:

A los creadores y participantes del Tatá Pirirí.

A María Rosa Fogler Barney, mi madre, por su guía y claridad, por corregir mi escritura y aportar su profunda inteligencia, sustento científico y fuentes, a esta investigación y otras,

A mi directora de tesis, María del Rosario Millán, por su trabajo incansable, persistente, detallista, integrador, sus ideas y su generosidad, su lógica y practicidad.

A Arno Voguel, por compartir ideas conmigo, por su interés y entusiasmo en este trabajo, brindando fuentes y saberes.

A todos los integrantes de la Maestría en Semiótica Discursiva de la UNAM, por su labor pionera y primordial, de cuyo valioso aporte académico, intelectual, humano y social siguen surgiendo frutos.

A Leopoldo Bartolomé, por incentivarme a pensar, pero sobre todo a reír y atesorar las anécdotas.

A mi hijita Liv y su paciencia.

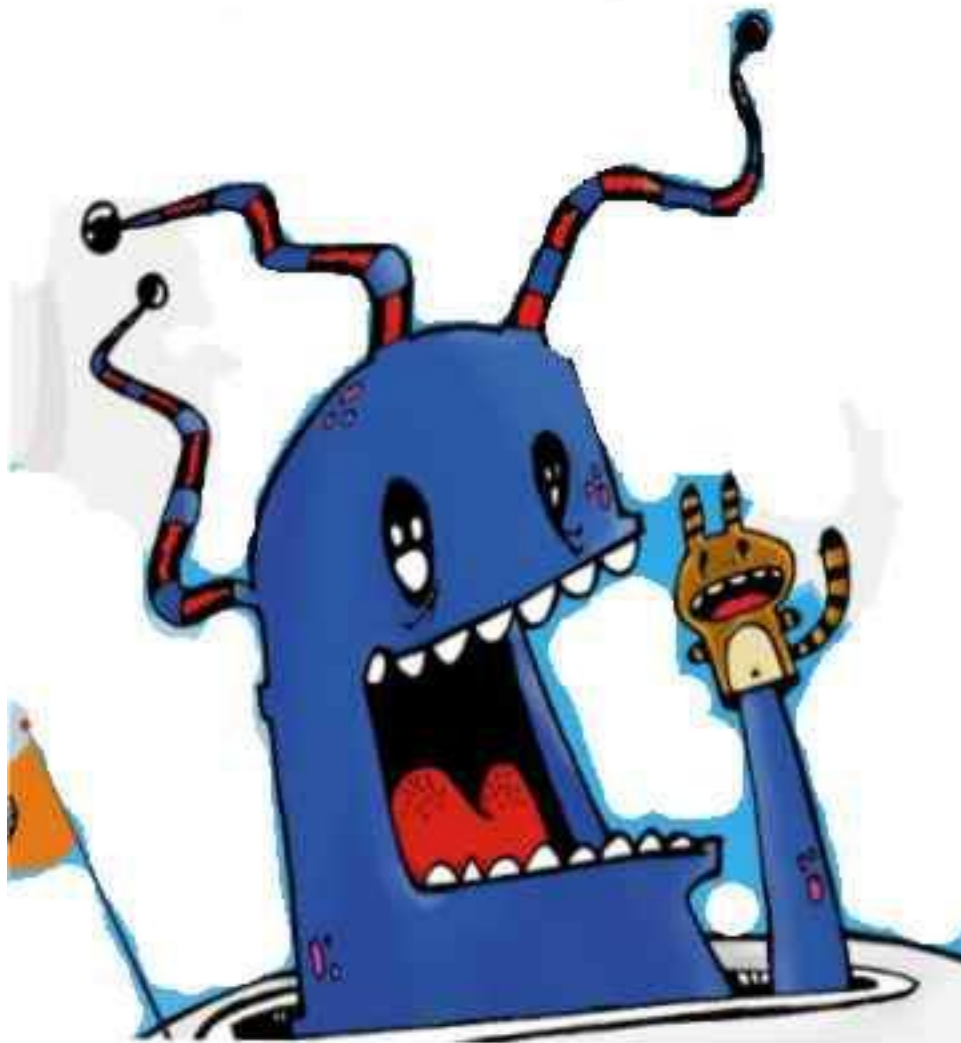
A mi hermana actriz, Mariana Pizarro, por brindarme generosamente conocimientos y experiencias.

A mi abuela Emilia, por amar y crear títeres y muñecos, con retazos.

A toda mi familia y amigos por su participación y apoyo.

Índice

Introducción	6
Excursus teórico: Puro juego: vivo ejercicio de los propios poderes.....	13
Consideraciones sobre la semiosfera de Lotman.....	27
Capítulo I: Chispas de fuego.....	31
Chispitas: Los fuegos de la especie.....	43
Capítulo II: En el mundo de los títeres todo es posible.....	55
El teatro de títeres como sistema comunicativo.....	58
Capítulo III: Cronotopías.....	75
Este paisaje nos mira.....	84
Chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo.....	97
Capítulo IV: Voces-Voz de títere.....	101
2-Voces de niños en el Tatá Pirirí.....	115
Cerrando el telón.....	120
Capítulo V: ARTE PERIFÉRICO ¹ -El reparto de lo sensible respecto de la emancipación posible.....	121
Sombras.....	128
Representar.....	133
Ecología de los estudios sobre el arte periférico en el Tatá Pirirí.....	136
Políticas de la mirada.....	139
Formación de historicidades en torno al Festival Tatá Pirirí.....	142
Frontera.....	144
Conclusión	147
Bibliografía	159



Introducción:

Este trabajo se basa en reflexiones en torno a procesos semióticos y creativos en el Festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí, en particular, a algunos espectáculos y sucesos de los años 2008, 2009 y 2015. Aunque el proceso de investigación se inició mucho tiempo antes, con la observación de varias ediciones de este evento, nacido en 1997, en Eldorado (Misiones, Argentina), y que actualmente, en Junio de 2016, realizó su XVIII Edición.

Creado por un pequeño grupo de artistas, se trata de un emprendimiento independiente con características de trabajo comunitario y colaboración solidaria. Luego de algunas ediciones, obtuvieron un subsidio del Instituto Nacional del Teatro, algunos sponsors y el apoyo de Instituciones y empresas. A partir del año 2012 fue declarado de interés provincial por la Honorable Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones.

Lo observado fue generando interpretaciones, a partir de diversas cosmovisiones teóricas pertinentes a la semiótica discursiva, factibles de ser aplicadas a este objeto de estudio y enfoques específicos. El basamento está puesto en la necesidad de conceptualizaciones o aportes, capaces de colaborar en la tarea de tratar de entender más en profundidad estos encuentros, las relaciones vivenciadas, los aspectos cruciales de las experiencias, y desplegadas con la estrategia textual de los espectáculos analizados, las posibilidades de interacción y creatividad grupal.

De allí que esta investigación pone en relación algunas de las estrategias discursivas de los espectáculos de títeres del Festival Tatá Pirirí, analizados a partir de diversas técnicas, entre las que se incluyen la observación participante, entrevistas y registros varios, entre ellos, audio-reportajes y material fílmico de los espectáculos presenciados.

Los diversos relatos aportan elementos relevantes de una historicidad que se deja entrever en algunas huellas, mapas, pistas, imágenes, gráficas, material fílmico, registros mediáticos (escritos y audiovisuales) y demás elementos para-textuales que presentan, representan y contribuyen a la constitución, construcción y significación del festival. Dicha indagación responde a la búsqueda de herramientas y redes conceptuales capaces de sustentar un análisis tendiente a la comprensión de experiencias artísticas colectivas, como las que ocurren en estos Festivales de Títeres.

Desde el punto de vista epistemológico, este análisis pone en relación conceptualizaciones de Charles Sanders Peirce (1893-1902), (1988- 1898), (2012),

(1903), (1908), (2003), sobre todo en lo concerniente a la estética y la creatividad, las cuales, junto a las teorizaciones de Mijail Bajtín (1985),(1988), (1989), sobre el arte popular, las implicancias del carnaval y la noción de cronotopo, son fundamentales para este marco teórico. Asimismo, haciendo un seguimiento de la teoría de Lotman se abordaron los espectáculos en tanto textos, conceptualizados como artefactos o artificios de la cultura.

Es importante ver el funcionamiento del festival en tanto esfuerzo sostenido en el tiempo por generar una red de nodos donde cada festival, y en especial: la continuidad de dieciocho ediciones, fueron generando posibilidades de interacción, puesta en comunicación, movimiento e intercambio de experiencias artísticas, que tienen características inefables e intransmisibles, pero vitales para la cultura.

Analicé los espectáculos de títeres como textos codificados, como mínimo, dos veces. El texto puede actuar como una formación intelectual independiente que tiene un papel activo.¹

El texto es un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes.² Es que la cultura es en principio

¹Desde el punto de vista genético, la cultura se construye sobre la base de dos lenguajes primarios. Uno de ellos es la lengua natural, utilizada por el hombre en el trato cotidiano. El segundo es el modelo estructural del espacio. Todos los tipos de división del espacio forman construcciones homo-mórficas.

Para Lotman, “La actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la frontera que *separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio.*” (LOTMAN, 1996:89). Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia del lector, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio.

La función socio-comunicativa del texto, tiene que ver con que éste cumple la función de un mensaje dirigido a un auditorio, poniéndose en juego el trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva. Como tal, muestra por una parte, la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente, y, por otra, la capacidad de actualizar unos aspectos de la información depositada en él y de olvidar otros temporalmente o por completo.

Además, el texto actualiza determinados aspectos de la personalidad del propio destinatario. El texto interviene como mediador que ayuda a la reestructuración de la personalidad del destinatario, al cambio de la auto-orientación estructural de la misma y del grado de su vínculo con las construcciones meta-culturales.

Con respecto al trato entre el texto y el contexto cultural, el texto interviene en calidad de participante del acto comunicativo con plenos poderes, como una fuente o un receptor de información. Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, al cual él, desde determinado punto de vista, es equivalente, o también un carácter metonímico, cuando el texto representa al contexto como una parte representa al todo. Además, puesto que el contexto cultural es un fenómeno complejo y heterogéneo, un mismo texto puede entrar en diversas relaciones con las diversas estructuras de los distintos niveles del mismo. (LOTMAN, 1996:21-109).

²El texto es un generador informacional. Como formaciones más estables y delimitadas, los textos, tienden a pasar de un contexto a otro, al trasladarse se comportan como un informante trasladado a una nueva situación comunicativa: actualizan aspectos antes ocultos de su sistema codificante. Tal <recodificación de sí mismo> en correspondencia con la situación, pone al descubierto la analogía entre la conducta sígnica de

políglota, y sus textos siempre se realizan en el espacio de, por lo menos, dos sistemas semióticos. A lo largo de la historia de la cultura los textos se combinan sincréticamente en una única representación dramática.

El texto cumple una función generadora de sentido. Entra en juego con los códigos que lo descifran y ejerce una influencia deformadora. Como resultado, en el proceso de avance del texto, del destinador al destinatario, se produce un cambio y un crecimiento de sentido, una función *creadora*. En otros casos, todo cambio del sentido en el proceso de transmisión puede ser un error y una desfiguración, o convertirse aquí en un mecanismo de generación de nuevos sentidos.

Cuando el texto, dice Lotman, en vez de una manifestación en un sólo lenguaje, homoestructural y homogéneo, es heterogéneo y heteroestructural, es una manifestación de varios lenguajes a la vez. Las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglotismo interno de éste, son mecanismos de formación de sentido.

Desde esa perspectiva teórica, los textos espectaculares que se analizaron son manifestaciones de varios lenguajes a la vez. Por ello, para abordar su análisis fue necesario dar cuenta del poliglotismo interno particular de cada uno de ellos. También se tuvieron en cuenta tanto a los elementos textuales como a los meta-textuales. Los materiales gráficos y escritos: folletos, reportajes, documentos, manifestaciones, programas, siguen y anticipan el transcurso de los hechos, volviéndolos comprensibles y agregan elementos y marco (conceptual e histórico).

La confluencia de lenguajes artísticos, la participación de las artes plásticas, en el teatro en general y en el de títeres, de su singular manera, son tematizados en esta tesis junto con elementos de la semiótica teatral, indispensables para desplegar intelecciones.

En términos de Deleuze (1989), el sentido sólo puede ser inferido indirectamente, a partir del círculo al que nos arrastran las dimensiones ordinarias de la proposición – designación, manifestación, significación-. Solamente hendiendo el círculo, como se hace con el anillo de Moebius, desplegándolo en su longitud, destorciéndolo, la dimensión del sentido aparece por sí misma, en su irreductibilidad, y con su poder de génesis,

la persona y el texto. Así pues, el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma. (Cfr. LOTMAN, 1996:21-109).

animando entonces un modelo a priori de la proposición. El sentido insiste o subsiste, se atribuye, es atributo de la cosa o del estado de cosas; el atributo de la cosa es el acontecimiento expresado por el verbo, es un extra-ser. El sentido es exactamente la frontera entre las proposiciones y las cosas; *aliquid* a la vez extra-ser e insistencia, acontecimiento –no su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas-, el acontecimiento es el sentido mismo, pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas.³

La inscripción de la memoria en esta vecindad flexible de mundos paralelos se debe a la diversidad de condiciones supuestas en esa inscripción. Vemos esto desde la referencia explícita y productiva a la lingüística, hasta todo lo que toca a las disciplinas de interpretación: la lengua, la discursividad, el lenguaje, la “significancia” (Barthes), lo simbólico y la simbolización, las teorías de la recepción, el títere, el teatro, la semiótica teatral, etc.

Abordamos el Tatá Pirirí como un evento artístico periférico, con una fuerte impronta de la cultura popular -la gran mayoría de los artistas se formó de forma amateur, capacitándose informalmente-u posicionamiento dentro de la semiosfera mayor, a escala provincial –y aún más a escala nacional, es tangencial, al margen, pero intertextualizando e interpelando a la cultura mediática.

Para el desarrollo de esta investigación, se tuvieron en cuenta apreciaciones de grandes pensadores de diversos campos disciplinares y de los específicos del teatro de títeres. En rasgos generales, me resultaron inspiradoras, las ideas de Bateson (1998) respecto al arte, su función vital para la cultura y su relación con la salud, junto a las de Bachelard (1992) y Barthes (1980-2009), (1973), (1977-1996), (1978-2008), (1973-1984), para comprender este tipo de fenómenos artísticos.

Otros de los autores que aportaron bases a este análisis han sido Michel Foucault(2002), (1991), (2004), (1981), (1992-1999), (1983), (1991), (2004), (1967-1999),(1984), Umberto Eco (1992), Dominique Maingueneau (1996) (1997), (1999) (2002), (2008), Michel De Certeau (1995), (2000), Marc Angenot (2003), (2010), Jacques Rancière (2010), Tizio Escobar(2004), Jean-Marie Schaeffer (2009), (2011-2013), Roger Caillois (1974), Ana Camblong (2009), Marcelino García (2002) (2011) (2013), Elvira Arnoux (2006), Alicia Entel (2008) y Adrián Cangí (2011).

³Cfr. DELEUZE, Gilles (1989) *Lógica del sentido*, Bs. As., Argentina, Paidós.

Como parte de los objetivos generales, la propuesta fue intentar captar aspectos relevantes de la semiosis en algunos espectáculos de teatro de títeres. Analizarlos y describir los procesos de interacción, comunicación, movimiento e intercambio de experiencias artísticas; buscando percibir las características de las relaciones teatrales del Festival Tata Pirirí, su función y situación contextual, entendiéndolo como emergente cultural popular (Bajtín) y un objeto de estudio privilegiado (Lotman)⁴. Específicamente, el interés estuvo centrado en observar el funcionamiento de los espectáculos analizados como fenómenos de significación y comunicación.

Es importante reconocer y estudiar los procesos semióticos en los diferentes lenguajes artísticos que confluyen en la semiótica teatral para caracterizar y comprender la especificidad cultural y social del tipo de intercambios comunicativos y las modalidades de interacción de los participantes de estos encuentros-rituales. Colaborando a dimensionar por qué movilizan aspectos cruciales de las experiencias vitales, posibilidades de sinergia y creatividad grupal, esta tesis intenta analizar precisamente esa productividad semiótica cultural que se activa con cada edición del festival. Ha resultado finalmente ineludible, intentar interpretar la lógica “alternativa” que movilizó originariamente el surgimiento del Festival y lo sostuvo en épocas difíciles y en situaciones críticas.

En cuanto a las orientaciones epistemológicas y metodológicas, trabajé con el paradigma indiciario, con metodologías de análisis semiótico discursivo, en las líneas de Lotman y Bajtín, sobre material ya relevado en experiencias de trabajo de campo previas.

Forman parte del corpus los elementos paratextuales, tales como la cartelera, la folletera, textos y mensajes publicados en las páginas web y en las redes sociales, reportajes televisivos, audiovisuales, escritos, virtuales y radiales a organizadores y artistas, los recorridos con títeres gigantes por las calles publicitando el festival, etc., porque son partes constitutivas del sentido, aportando perceptiblemente elementos a la búsqueda de herramientas conceptuales y redes simbólicas que ayudan a la comprensión y valorización de estas manifestaciones artísticas colectivas.

Los procesos creativos observados fueron abordados teniendo presente la importancia que le concede a la estética Peirce, su construcción conceptual y el rol fundamental que le

⁴ Cfr. LOTMAN, Iuri M. (1978-2000) *LA SEMIOSFERA III: Semiótica de las artes y la cultura, del apartado titulado: Los muñecos en el sistema de la cultura*. Tomado de Desiderio Navarro, Language, Arts & Disciplines.

otorga a la creatividad, tanto en forma de abducción, cuanto en todas sus manifestaciones posibles y potenciales, sus “plenos poderes”.

Primeramente, ofrezco un excursus teórico tematizando la importancia de la creatividad dentro de la teoría de Peirce y algunas consideraciones teóricas de Lotman.

En el Capítulo I presento datos generales del lugar donde se realiza el Festival Latinoamericano de *Títeres Tatá Pirirí*, cómo es, quiénes lo hacen, cómo es la experiencia de organizar el festival autogestivamente, descripciones de diversas ediciones, los artistas que han participado, etc. También figuran en este capítulo datos generales del contexto y de las políticas culturales de la provincia de Misiones.

El capítulo II comienza con *“En el mundo de los títeres todo es posible”*, en él desarrollo las características de los espectáculos de títeres en general y las específicas de algunas de las funciones analizadas.

En el capítulo III: “Cronotopías”, siguiendo con la caracterización anterior, propongo pensar el festival como una cronotopía, construida a partir de la permanencia en el tiempo de ese espacio abierto al puro juego. En este capítulo también analizo algunos de los cronotopos de los espectáculos, el carnaval, la degradación, la memoria del festival, y como el paisaje entra a los espectáculos.

En el Capítulo IV: “Voces”, en el primer apartado titulado *“Voz del títere”* se profundiza en las características de este arte, ejemplificando algunos aspectos en algunas de las obras analizadas y en el segundo apartado: *“Voces de niños en el Tatá Pirirí”* se puede apreciar un ejemplo y el análisis de la participación de los niños en el festival y sus características.

El “Capítulo V: “Arte Periférico” consta de un apartado llamado *“El reparto de lo sensible respecto de la emancipación posible”* en el que se tematiza la función del arte, pensado en términos de superficies de visibilidad. El apartado *“Sombras”* analiza las superficies de visibilidad referidas a la sexualidad en función al análisis del espectáculo que vertebra el capítulo: *“Ay! Don Cristóbal”* de Tanit Teatro. Luego desarrollo cuestiones cruciales sobre la representación en el apartado *“Representar”*, seguidas del apartado *“Políticas de la mirada”* en el cual desarrollo por qué me parece importante el convivio teatral del Festival, y en *“Formación de historicidades en torno al Festival Tatá Pirirí”* planteo la singularidad del Festival: cómo cada época y latitud agrupa lo legible y decible, modulando lo visible, cada vez, en cada proceso de semiosis. Cerrando el capítulo, bajo el subtítulo que funciona como un emplazamiento complejo de relaciones

que salen a la luz como modulaciones del pensamiento (CANGI, 2011) en el apartado “*Frontera*” cierro con la idea de la función traductora del arte.

Finalmente, planteo en la conclusión que después de dieciocho festivales, considero que el Tatá Pirirí funciona como un pulmón verde cultural, una idea que concatena la ecología y los estudios sobre el arte periférico en el Tatá Pirirí, siguiendo a Jean Marie Shaeffer (SCHAEFFER, 2013, 2011) que es básicamente mi planteo, en tanto propuesta lectural, sobre la función social de este Festival.

El festival constituye una cronotopía, sustentada por la memoria del festival y sus personajes desde la que el público interactúa con las obras nuevas. La conclusión retoma y enlaza los aspectos más relevantes de esta investigación.



Excursus teórico:

Puro juego: vivo ejercicio de los propios poderes

El pensamiento de Charles Sanders Peirce en torno a la creatividad y la continuidad, puede ser considerado fundamental para la comprensión de la razón humana como esencialmente creativa.

La capacidad creativa da vida y recorre todo el sistema filosófico peirceano, en el que tanto el universo como el ser humano están sometidos a constante evolución y crecimiento. La creatividad es central porque es la capacidad de crecer, de generar nueva inteligibilidad.

Para comprender su importancia recurrí a las ideas de Charles Sanders Peirce. Dada la complejidad y dificultad que implica recorrer su obra, acudí a la lectura de otros especialistas en el análisis de las obras de Peirce. Es el caso del artículo “*La creatividad en Charles S. Peirce*” de la Dra. Sara Barrena (2006)⁵, el dominio de la producción de Peirce que hace esta autora es admirable. Con el objeto de aclarar algunas ideas y acercarme a otras, tomé también del trabajo de Wenceslao Castañares: “*El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos*”⁶ algunas reflexiones y propongo la lectura de otras, las cuales están contenidas en las notas que adjuntan este apartado, a fin de dar un alcance mayor a las implicancias metafísicas de las ideas de Peirce sobre la creatividad. El aporte de estos investigadores constituye una continuidad de las ideas de Peirce, quien postulaba que la mente no es individual y todo está en estado de incipencia y crecimiento.

Para Peirce, pensar es hacer inferencias, es un proceso inferencial ilimitado. La creencia es un hábito de acción, uno elige entre “posibles”. Una investigación sistemática conduce al pensamiento por medio de tres tipos de inferencias que se pueden describir a

⁵ BARRENA, Sara (2006) “*La creatividad en Charles S. Peirce*”, publicado en el año 2006 por *Anthropos* 212: 112-120. Al que accedí en: <http://www.unav.es/gep> e-mail: sbarrena@unav.es, en el cual presenta ideas tomadas de su tesis doctoral : *La creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Universidad de Navarra, 2004.

<http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales/TesisBarrena.pdf>

⁶ CASTAÑARES, Wenceslao, (2008) “*El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos*”, 40, pp. 67-82, en <http://www.unav.es/gep> wcast@ccinf.ucm.es

través del proceso de semiosis, dando origen a creencias, es decir, a hábitos de acción. Los tres tipos de pensamientos son deducción, inducción e hipótesis (abducción).

Para acercarnos a la visión que Peirce tiene de la estética, vamos a empezar por decir que ésta se refiere al acto de incorporar la forma en la materia, en la obra de arte. No tiene que ver con una definición de “la belleza”, sino que es la ciencia del ideal más admirable, la que direcciona el pensamiento.

Para esta primera parte del desarrollo voy a seguir algunos aspectos de la interpretación realizada por Wenceslao Castañares (2008) sobre las relaciones entre las ciencias normativas y sus características en el pensamiento de Peirce.

Dentro de la Filosofía, las “ciencias normativas”: la estética, la ética y la lógica, se ocupan de la relación de los fenómenos con los fines, son ciencias de la mente, teóricas.

La estética es la primera ya que se ocupa de cosas que encarnan cualidades de sentimiento; la ética es la segunda y depende de la estética, se ocupa de aquellas cuyos fines radican en la acción; y, en tercer lugar la lógica, que depende de las otras dos y se ocupa de aquellas cosas cuyo fin es representar algo.

Las tres se ocupan del control de la conducta, pero la estética es la que establece el fin último de la acción, el cual debe ser razonablemente recomendable en sí mismo, sin cualquier consideración ulterior. Un objeto estéticamente bueno debe tener una multitud de partes relacionadas entre sí de tal modo que impriman a su totalidad una cualidad positiva simple e inmediata.⁷

La estética considera el bien en sí mismo admirable por sí mismo, no por una razón particular, es algo pre-normativo. El único resultado que satisface el requisito de una cualidad del sentimiento sin ninguna razón ulterior es la razón misma que siempre mira hacia un futuro, esperando indefinidamente mejorar sus resultados.

La razón no ha podido encarnarse nunca definitivamente, no puede perfeccionarse por completo, está en estado de incipiencia, de crecimiento. El desarrollo de la razón consiste en encarnación, en manifestación. Esta manifestación encarnada es el universo cuyo crecimiento y desarrollo nunca se terminará de realizar.

La ética toma de la estética el fin al que debe aspirar, el *summum bonum*, lo admirable. La ética determinaría de qué modo la acción puede ajustarse a ese fin establecido por una conducta deliberada, crítica y controlada.

⁷ Puede ser estéticamente bueno aunque no produzca un goce estético, y sí perturbación, miedo o asco. El efecto dependerá de nuestra competencia para captarlo.

El objetivo de la ética es averiguar qué fin es posible y cómo puede conseguirse.

Toda acción tiene un motivo, pero un ideal sólo pertenece a un tipo de conducta que es deliberada, ha de ser revisada y sometida a crítica, de tal manera que dé lugar a hábitos que puedan modificar las acciones futuras que son libres y permiten el crecimiento y la creatividad en el ámbito de la ética.

Lo lógicamente bueno es una especie de lo moralmente bueno. Las tres formas de la inferencia lógica: abducción, inducción y deducción, son las tres clases de consideraciones que pasan a sustentar los ideales de conducta. Pensar es hacer inferencias. Es un proceso inferencial ilimitado, porque nadie puede hablar de un comienzo, donde antes no había pensamiento, ni de un final. El ideal de conducta humano es, en definitiva, una conducta más que creativa, creadora. El bien se manifiesta de manera distinta en cada una de las tres ciencias normativas. La bondad estética reside en la expresividad; la ética en la veracidad y la lógica en la verdad.⁸

La semiótica es la doctrina formal de los signos, de la naturaleza esencial y las variedades fundamentales de la semiosis.

Desde el punto de vista de la semiótica el problema de una obra de arte es la “expresividad”, la encarnación de un signo en un representamen. La representación, es decir, algo que está por otra cosa para alguien, es el SIGNO.

Y la inferencia también es de la naturaleza del signo, es otra tríada, como los tres tipos fundamentales de razonamiento: la deducción, la inducción y la hipótesis, el procedimiento inferencial es también un procedimiento que realiza la síntesis de tres elementos: el caso, el resultado y la regla, de forma diferente en los diferentes tipos de razonamientos.

Así que, cada pensamiento es a través de signos, de signos que se relacionan inferencialmente, luego, el proceso de pensar es idéntico al proceso signico, o sea, para Peirce, el proceso de la semiosis ilimitada y el pensamiento también es un proceso ilimitado.

El hombre, en cuanto se identifica con sus pensamientos es él mismo un signo, es de la naturaleza del signo -no es sólo metafórico-, no se trata de que el hombre produce a los signos como algo exterior, sino que los signos producen al hombre, que esa es la relación, no sólo de los signos que son palabras, sino de todos los signos que constituyen “el

⁸ Cf: Castañares, Wenceslao, (2008) *El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos*, 40, pp. 67-82, en http://www.unav.es/gep_wcast@ccinf.ucm.es

proceso de semiosis que produce lo que el hombre es".(Cf: CASTAÑARES, 2008:67-82).

Para la semiótica de Peirce hay una estructura básica del signo, que es que el signo tiene condición presentativa, representativa y una condición de la existencia de un interpretante, un tercero.

Aquellos interpretantes que son los que nos conectan con los otros, y que en este momento (tiempo-espacio), están en el lugar de ese signo, constituyen los códigos con los cuales pensamos y nos expresamos en ese momento.

El interpretante no es un equivalente del signo, no es el interpretante una traducción en el sentido de equivalente, sino que es una traducción más desarrollada del signo.

El ideal que guía hacia la formación de la comunidad y de la conducta como hábito es, para Peirce, el ideal de razonabilidad concreta, que no es solamente la racionalidad, que sería algo más general. Ese final nos llevaría, todo es condicional, a conocer la verdad y, por lo tanto, la realidad. Como eso se alcanzaría si se accede al interpretante final lógico, en consecuencia, el pragmatismo y el realismo se implican.

La máxima pragmática es un modo de conocer la realidad, esa realidad última, final, la que regula como objeto dinámico todo el proceso semiótico.

La comunidad se forma a partir del ejercicio del autocontrol crítico, de la deliberación crítica, y en ese sentido, la comunidad, que no es un conjunto de individuos sino aquello que tienen en común, estaría más allá del error. No se trata de que va a llegar a la certeza, pero una característica es que está atenta a detectar los errores.

Por eso, dadas las investigaciones actuales, tanto en el campo de las neurociencias, como en el de las artes, se sabe, con muchas más pruebas que en la época de Peirce, que es necesario crear un ambiente y entrar en un estado lúdico, de relajación, para que la mente registre una actividad cerebral especial, original. Algo que Peirce describe como:

458. Hay una cierta ocupación agradable de la mente que, por no tener un nombre distintivo, deduzco que no es tan frecuentemente practicada como merece; satisfacerla moderadamente —digamos durante el cinco o seis por ciento del tiempo en que uno está despierto, quizás durante un paseo— es lo bastante estimulante como para reembolsar el gasto. Ya que no envuelve otro propósito que el de dejar a un lado todo propósito serio, a veces me he visto medio inclinado a llamarlo ensueño [reverie] con alguna matización; pero para un estado de la mente tan opuesto a la vaciedad y a los sueños tal designación sería un desajuste demasiado atroz. En verdad, es Puro Juego. Ahora bien, todos sabemos que el Juego es un vivo ejercicio de los propios poderes. El Puro Juego no tiene reglas, excepto la misma ley de la libertad. Sopla donde quiere. No tiene ningún propósito, excepto la recreación. La particular ocupación a la que me refiero —una petite bouchée de los Universos— puede tomar la forma de contemplación estética, o

bien la de construir distantes castillos (ya sea en España o en el propio adiestramiento moral), o la de considerar alguna maravilla en uno de los Universos, o alguna conexión entre dos de los tres, con la especulación acerca de su causa. Es este último tipo —lo llamaré "Musement" por regla general— el que particularmente recomiendo, porque en su momento florecerá en el A. O. Es claro que quien tome asiento con el propósito de llegar a convencerse de la verdad de la religión claramente no está investigando en la soledad científica de su corazón, y debe sospechar siempre que está razonando de modo erróneo. De modo que nunca puede alcanzar por completo el nivel de la creencia de un físico en los electrones, aunque ésta sea manifiestamente provisional. Pero dejemos que la meditación religiosa brote espontáneamente del Puro Juego sin solución alguna de continuidad, y el Muser conservará la perfecta ingenuidad propia del Musement(...).

459. Si uno que hubiera decidido poner a prueba el Musement como recreación favorita me pidiera consejo, le respondería lo siguiente: el amanecer y el crepúsculo invitan más al Musement; pero no he encontrado ninguna hora de las veinticuatro que no tenga sus propias ventajas para este propósito. Empieza de un modo bastante pasivo, bebiendo de la impresión de algún rincón de alguno de los tres Universos. Pero la impresión se convierte pronto en una observación atenta, la observación en meditación, la meditación en un vivo toma y daca de comunión entre uno y otro. Si se deja que las observaciones y reflexiones se especialicen demasiado, el Juego se convertirá en estudio científico; y eso no se puede proseguir en medias horas sueltas.”⁹ (PEIRCE, 1908: 3-4).

El juego libre, una “ocupación agradable de la mente”, no es merecidamente practicada, para Peirce, es ni más ni menos que “el” argumento olvidado acerca de la realidad de Dios.

⁹PEIRCE, Charles S. (1908) *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*, traducido por Sara Barrera y publicado en *The Hibbert Journal* 7 (octubre, 1908), pp. 90-112. Incluido en los *Collected Papers* 6.452-91 y en *Esencial Peirce* 2: pp. 434-450. en <http://www.unav.es/gep> e-mail: sbarrena@unav.es

Nota:

Para los estudiosos de las ideas de Peirce una revisión sintética puede poner en relación cuestiones elementales y nodales de esta investigación. Otros, en otras condiciones, pueden hacer otro tipo de aprovechamiento, lo que aquí se sintetiza, a modo de bisagra que despliega un abanico de relaciones no explicitadas en todos los casos, pero sí *oblicuamente* sugeridas, funciona como una estructura vertebradora del tipo de aspectos vinculados a este estudio. De las dificultades para dar cuenta de todo aquello que es inasequible, intransmisible y singular del arte. Fueron medulares al momento de pensar este objeto de estudio, de construir los materiales de esta investigación y de diagramar su abordaje. Por ello, aunque sea una tarea compleja, intentaré desarrollar brevemente un seguimiento de su cosmovisión, lo más completa posible, en la que visualizo una arquitectura que yo considero es aplicable, se vuelve evidente, o ha ido evidenciándose, en muchos de sus aspectos, en cada una de las experiencias artísticas observadas, algunas de las cuales están mencionadas aquí.

Parte de pensar que *“Todo razonamiento necesario es sin excepción diagramático. Es decir, construimos un icono de nuestro hipotético estado de cosas y procedemos a observarlo. Esta observación nos lleva a sospechar que hay algo que es verdad, que podemos o no ser capaces de formular con precisión, y proceder a investigar si es o no verdad. A este propósito es necesario formar un plan de investigación, y esta es la parte más difícil de toda la operación. No sólo tenemos que seleccionar los rasgos del diagrama al que será pertinente prestar atención, sino que es de la mayor importancia centrarse una y otra vez en ciertos rasgos. De otro modo, aunque nuestras conclusiones pueden ser correctas, no serán las conclusiones particulares a las que apuntamos. Pero el punto más importante del arte consiste en la introducción de abstracciones adecuadas. Entiendo por esto una transformación de nuestros diagramas tal que las características de un diagrama pueden aparecer en otro como cosas. Un ejemplo familiar es cuando en el análisis tratamos las operaciones mismas como sujeto de operaciones.”* (PEIRCE, 1903: 5-6)¹⁰

¹⁰ PEIRCE, Charles S. (1903) *“Tres tipos de razonamiento”* (Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo, Lección VI. Traducción castellana y notas de José Vericat. En: *Charles S. Peirce. El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, J. Vericat (tr., intr. y notas), Crítica, Barcelona, 1988, pp. 123-141. "On Three Types of Reasoning" corresponde a CP 5. 151-179. <http://www.unav.es/gep/OnThreeTypesReasoning.html>

Entonces, siguiendo los razonamientos de Wenseslao Castañares, podemos decir que la verdadera naturaleza de los signos icónicos para Peirce, aparece cuando tenemos en cuenta su vinculación con la primeridad y la abducción. Su carácter hipotético pertenece a su esencia misma. El icono significa porque mantiene con su objeto alguna semejanza, entendida de modo amplísimo, es primeridad, pura posibilidad. Cualquier cosa puede ser semejante a cualquier otra. En ese espacio se mueve la infinita capacidad que tiene el hombre para establecer relaciones entre fenómenos. Siempre es posible ver algún tipo de semejanza -o de diferencia, que no es sino su negación-. Por eso mismo las posibilidades de la abducción son también infinitas.

En consecuencia, el reino de la iconicidad es el de la más pura ambigüedad. De ahí que los iconos necesiten de los índices y de los símbolos para significar. Una fotografía (índice que contiene un icono) que no se presenta junto a su objeto, pierde su carácter indicial y entonces necesita de índices y símbolos para significar algo, como ocurre, por ejemplo, en las fotografías de prensa, que deben llevar un pie que guíe la interpretación. Los iconos propiamente no se rigen por códigos, de alguna manera tienen que instituirlos.

El carácter hipotético de la interpretación de los iconos pone de manifiesto su importancia en los procesos creativos. La respuesta de Peirce está basada en sus teorías agapistas y estéticas. La asociación de ideas la realizamos o bien por contigüidad o bien por semejanza. La contigüidad nos viene impuesta por el poder externo de una realidad que nos determina a ello; la semejanza nos viene dada por un poder interno, un poder oculto procedente de las profundidades del alma nos fuerza a relacionarlas en nuestros pensamientos. Esa fuerza interna, es una especie de instinto que nos lleva a adherirnos a unas ideas y no a otras. La hipótesis de una atracción instintiva, es explicable en los términos evolutivos del ágape y en el carácter amable del bien estético, admirable en sí mismo. (Cf. CASTAÑARES, 2008).

Para Peirce, la abducción es el motor de la creatividad y la idea de razonabilidad es el fin al que se orienta todo el crecimiento. Dice: *“La abducción es el proceso de formar una hipótesis explicativa. Es la única operación lógica que introduce alguna idea nueva; pues la inducción no hace más que determinar un valor, y la deducción desarrolla meramente las consecuencias necesarias de una pura hipótesis. La deducción prueba que algo tiene que ser; la inducción muestra que algo es actualmente operativo; la abducción sugiere meramente que algo puede ser. Su única justificación es la de que a partir de su sugerencia la deducción puede extraer una predicción que puede comprobarse mediante*

inducción, y que, si podemos llegar a aprender algo o a entender en absoluto los fenómenos, esto tiene que conseguirse mediante la abducción.” (PEIRCE, 1903: 9).¹¹

Al hablar de “*la evolución por el azar*” dice: “*Sea como sea el modo como el hombre ha adquirido su facultad de adivinar las vías de la naturaleza, lo cierto es que no ha sido mediante una lógica autocontrolada y crítica. (...) el hombre tiene un cierto discernimiento de la terceridad, de los elementos generales de la naturaleza. (...) Lo llamo discernimiento porque hay que referirlo a la misma clase general de operaciones a la que pertenecen los juicios perceptivos. Esta facultad participa a la vez de la naturaleza general del instinto, pareciéndose a los instintos de los animales en que supera con mucho los poderes generales de nuestra razón y en que nos dirige como si estuviéramos en posesión de hechos que se encuentran por completo más allá del alcance de nuestros sentidos. Se parece también al instinto en su pequeña predisposición al error; pues aunque yerra con más frecuencia que acierta, con todo la frecuencia relativa con la que acierta es en conjunto la cosa más maravillosa de nuestra constitución.*” (PEIRCE, 1903: 9-10)

Primeridad, Segundidad, Terceridad: Para profundizar en el tema, dadas sus características, veamos a qué llama primero, segundo y tercero.

Peirce explica la idea de primeridad de la siguiente manera: “*La idea de primero predomina en las ideas de frescura, vida, libertad. Lo libre es lo que no tiene a otro detrás de sí, determinando sus acciones; pero en la medida en que interviene la idea de negación de otro, interviene la idea de otro; y tal idea negativa hay que ponerla en un segundo plano, o, de lo contrario, no podemos decir que predomina la primeridad. La libertad sólo puede manifestarse a sí misma en una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad, y, así, lo primero se hace dominante en las ideas de inmensa variedad y multiplicidad.(...) Primeridad es predominante en la idea de ser, no necesariamente en base a lo abstracto de tal idea, sino de su autoinclusividad. No es por estar separadas de las cualidades que primeridad es más predominante, sino por ser algo peculiar e idisioncrático. Lo primero predomina en el sentir, como distinto de la percepción objetiva, voluntad y pensamiento.*” (PEIRCE, 1903: 4)

¹¹ PEIRCE, Charles S. (1903) “*Tres tipos de razonamiento*” (*Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo*, Lección VI. Traducción castellana y notas de José Vericat. En: *Charles S. Peirce* (1988) *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*, J. Vericat (tr., intr. y notas), Crítica, Barcelona. pp. 123-141. “On Three Types of Reasoning” corresponde a CP 5. 151-179.<http://www.unav.es/gep/OnThreeTypesReasoning.html>

De la segundidad, explica: *“La idea de segundo predomina en las ideas de causación y de fuerza estática. Pues causa y efecto son dos cosas, y las fuerzas estáticas siempre se presentan entre pares. El constreñimiento es una segundidad. En el flujo del tiempo mental, el pasado aparece, como actuando directamente sobre el futuro, llamándose su efecto memoria, mientras que el futuro actúa sólo sobre el pasado por medio de terceros. Más tarde consideraremos fenómenos de este tipo en el mundo exterior. En los sentidos y en la voluntad hay reacciones de segundidad entre el ego y el non-ego (pudiendo ser este non-ego objeto de la conciencia directa). En la voluntad, los acontecimientos conducentes al acto son internos, y decimos que somos agentes más que pacientes. En los sentidos, los acontecimientos antecedentes no están dentro de nosotros, y además, el objeto del que formamos una percepción (aunque no el que actúa inmediatamente sobre los nervios) queda sin afectar. Consecuentemente, decimos que somos pacientes, no agentes. En la idea de realidad predomina la segundidad; pues lo real es aquello que insiste en forzar su reconocimiento como algún otro distinto a la creación mental. (...) Lo real es activo; lo reconocemos al llamarlo actual. Esta palabra se debe al uso por Aristóteles de acción, para significar existencia, como contrapuesta a un mero estado germinal.”* (PEIRCE, 1903: 4-5).

Y de la terceridad: *“Significo por tercero el medio o lazo de unión entre lo absoluto primero y último. El comienzo es primero, el final segundo, el medio tercero. El final es segundo, los medios tercero. El hilo de la vida es un tercero; el destino que lo corta, su segundo. Una bifurcación en el camino es un tercero, supone tres direcciones; un camino recto, considerado meramente como una conexión entre dos lugares es segundo, pero en la medida en que implica pasar a través de lugares intermedios es un tercero. La posición es primero, la velocidad o la relación de dos posiciones sucesivas es segundo, la aceleración o la relación de tres posiciones sucesivas es tercero. Pero la velocidad, en la medida en que es continua, implica también un tercero. La continuidad representa terceridad casi a la perfección.(...) La simpatía, la carne y sangre, aquello por lo que siento los sentimientos de mi prójimo, es tercero”*. (PEIRCE, 1903: 5).

A la luz de estas reflexiones sobre la primeridad, la segundidad y la terceridad, retomemos el tema de los iconos, porque es este un punto que articula este trabajo, donde confluye el interés por su vinculación con las artes, retomemos el pensamiento de Peirce que sobre esto no dice:

“La obra del poeta o del novelista no es tan diferente de la del científico. El artista introduce una ficción, pero esta no es arbitraria; exhibe afinidades a las que la mente

otorga una cierta aceptación al calificarla de bella, que si no es exactamente lo mismo que decir que la síntesis es verdadera, es algo del mismo tipo general. El geómetra traza un diagrama, que si no exactamente una ficción, es, al menos, una creación, y por medio de la observación del diagrama puede sintetizar y mostrar relaciones entre los elementos que antes no parecían tener una conexión necesaria.” (PEIRCE, 1903: 12-13) (“On Three Types of Reasoning” corresponde a CP 5. 151-179).

104. “La generalización del sentimiento puede tener lugar por diferentes lados. La poesía es un tipo de generalización del sentimiento, y, en esta medida, es la metamorfosis regenerativa del sentimiento. Pero la poesía permanece, por un lado, sin generalizar, y a esto se debe su vacuidad. La generalización completa, la regeneración completa del sentimiento es la religión, que es poesía, pero poesía acabada.

A lo que, con una inteligencia asombrosa y una mirada “oblicua” agrega:

105. Eso es aproximadamente lo que les tenía que decir sobre los temas de importancia vital. Para resumir, toda charla sensible sobre temas de importancia vital tiene que ser un lugar común, todo razonar sobre los mismos poco serio, y todo estudio de los mismos estrecho y sórdido.

Transcribo también la nota a la que nos envía Peirce en este apartado:

Nota 8 “La mala poesía es falsa, lo aseguro, pero nada es más verdad que la verdadera poesía” (CP 1. 315). “El talante poético se aproxima al estado en el que el presente aparece tal como está presente. ¿Es la poesía tan abstracta e incolora? El presente es justo lo que es, al margen de lo ausente, al margen del pasado y del futuro. Es tal como es, ignorando totalmente cualquier otra cosa. En consecuencia, no puede abstraerse (...).” (PEIRCE, 1898: 5).¹²

Peirce ve el proceso evolutivo del universo como si se tratara del proceso creativo humano y al universo mismo como una obra de arte. Y analiza “la ley general de la acción mental”, aplicando a la mente los principios generales de la naturaleza. Los principios del tijismo suponen una justificación de la libertad pero también una explicación de la creatividad humana. Libertad y creatividad no son más que manifestaciones de un principio único, activo en todo el universo.

Según Castañares, la cuestión de la creatividad es abordada por Peirce –como una cuestión metafísica que tiene un fundamento matemático en la noción de continuo, que,

¹² PEIRCE, C. S. (1898) *Verdades vitalmente importantes*, Traducción castellana y notas de José Vericat. En: *Charles S. Peirce. El hombre, un signo*, José Vericat (tr., intr. y notas), Crítica, Barcelona, 1988, pp. 325-331. “Vitaly Important Truths” corresponde a CP 1. 661-677.

ya dentro de la filosofía, encuentra en la fenomenología las categorías que permiten desentrañar y ordenar el problema, y en la ciencias normativas, presenta una explicación más concreta de cómo la creatividad cósmica se encarna en el pensamiento humano.

Debajo de esa explicación sintética de las categorías fenomenológicas de la primeridad, la segundidad y la terceridad, se encuentran los conceptos cósmicos de azar, ley y tendencia a adquirir hábitos, que se corresponden con dichas categorías. Pero dado que esa formulación cósmica debe tener su correspondiente aplicación biológica y psicológica, tales categorías aparecen, en el nivel biológico, bajo la forma de mutación arbitraria, herencia y fijación de caracteres y, en el psicológico, como sentimiento, reacción y concepción general o mediación. El despliegue de estos conceptos le lleva a Peirce a inventar tres nuevos términos que califiquen al tiempo que sinteticen sus teorías cosmológicas. Estos tres términos son: tijismo, sinejismo y agapismo.

Peirce afirma que su teoría acerca de la realidad *"es solamente darwinismo analizado, generalizado y situado dentro de la ontología"* (W 4.552, 1884). La evolución es, desde luego, un postulado de la lógica porque es necesario explicar la complejidad (W 4.547, 1884); pero es, además, una constatación empírica: las leyes de la naturaleza no son absolutas, la regularidad es aproximada y todo lo que ocurre es influido por esta falta de precisión en la regularidad. El determinismo tiene un grave problema: no puede explicar la complejidad, la heterogeneidad, la variedad que se aprecia en el universo y, de forma específica, la existencia de la vida, la sensibilidad y la conciencia. La única forma de explicar estos fenómenos es la existencia de un azar-espontaneidad que haga posible la aparición de fenómenos nuevos y, en definitiva, que lo existente "crezca" y se desarrolle. Por defender este principio, su ontología puede denominarse "tijismo" (del griego tijé, azar).

Ahora bien, la existencia del azar no sólo no niega la regularidad: *"la existencia de las cosas consiste en su comportamiento regular"* (PEIRCE, 1890: 1.411) sino que la tendencia del azar es la generalización o la tendencia a crear hábitos, que es lo que ha dado lugar a la regularidades, *"el azar engendra orden"*(PEIRCE, 1893: 6.297), de tal manera que esa espontaneidad que garantiza el azar no sólo *"es en alguna medida regularidad"* sino que tiende a crear regularidades. (PEIRCE, 1891: 6.63).

Tres elementos activos en el mundo: 1º azar, 2º ley, 3º formación de hábitos. Desde estos principios es posible articular una conjetura que podría dar respuesta *"al secreto de la esfinge"* (PEIRCE, 1890: 1.410). Para Peirce el universo pudo surgir de un caos inicial en el que no había regularidad alguna, en la que nada existía o sucedía realmente pero en

el que tuvo que haber un primer destello (flash) que daría lugar, por el principio de un hábito, a un segundo, hasta que los procesos fueran vinculados juntos *"dentro de algo así como un flujo continuo"* que daría lugar posteriormente a una complejidad y diversificación progresiva que incluye el comportamiento regular que da lugar a la ley y al hábito.

Con su teoría del azar Peirce no sólo explica la complejidad y la diversidad de un universo que crece y se desarrolla, sino que hace posible la libertad y la creatividad humana, que no es más que una de sus manifestaciones. Pero el tijismo no es suficiente para explicar ese crecimiento diversificado del universo. Necesita ser complementado con sus teorías sinejistas y agapásticas.

"Sinejismo" del griego sinejés, todo lo que existe es un continuo. Niega tajantemente la afirmación de Parménides *"el ser es y el no-ser no es"* porque la cuestión del ser es *"un asunto de más o de menos hasta fundirse insensiblemente en la nada"*. El argumento de Peirce es que *"decir que una cosa es, es decir que, al fin y al cabo, el progreso intelectual alcanzará una posición permanente en el reino de las ideas"*. *Ahora bien, así como ninguna cuestión experiencial puede ser respondida con absoluta certeza, nunca podremos tampoco, tener razón para pensar que cualquier idea dada será establecida inquebrantablemente o refutada para siempre"* (PEIRCE CP 18927.569, c.). El sinejista nunca aceptará, por tanto, que los fenómenos físicos sean completamente distintos de los psíquicos. Al contrario, defenderá que todos los fenómenos son de un carácter, aunque algunos sean más mentales y espontáneos y otros más materiales y regulares. Dicho de otra manera, se opone tanto al materialismo como al idealismo. Al materialismo porque *"lo que llamamos materia no es algo completamente muerto, sino que meramente es mente envuelta en hábitos."* (CP 6.158, 1892). Al idealismo, porque la mente participa en mayor o menor medida de la naturaleza de la materia. *"Observando una cosa desde fuera, considerando sus relaciones de acción y reacción con otras cosas, aparece como materia. Viéndola desde el interior, mirando su carácter inmediato como el sentimiento, aparece como consciente"*. Había que añadir, además, que *"la conciencia carnal no es más que una pequeña parte del hombre. En segundo lugar, está la conciencia social, por la que el espíritu del hombre se incorpora a los otros"* (CP 7.575, 1892). De ahí que Peirce no dude en afirmar que su teoría podría llamarse también *"realismo lógico"* o *"idealismo objetivo"* (CP 6.163, 1892) por oposición a Hegel (que si bien acertó en no pocas cosas, ignoró tanto la noción matemática de continuo como la existencia del azar). (CP 6.305, 1893).

La dirección o meta de ese crecimiento evolutivo es denominada por Peirce como Agapismo: la evolución se produce gracias a un "amor (ágape) creativo". El ágape es amor cósmico, "*...el crecimiento viene sólo del amor, no diré del auto-sacrificio, sino del impulso ardiente de llenar el impulso más alto de otro*". (CP 6.289, 1893).

Desarrollo de lo real: la evolución persigue un fin, que no está determinado rígidamente, sino que tiene que integrar en su seno la espontaneidad y la libertad. La evolución es crecimiento y avance en la consecución de la generalidad de la ley y del hábito. Para asegurar el avance en una dirección definida, el azar tiene que ser secundado por alguna acción que impida la propagación de algunas variedades o que estimule la de otras.

Dios creador y "animador" de este proceso evolutivo, y el que esté creando ahora el universo, es la primeridad absoluta y en su término: como una realidad absolutamente revelada lo absolutamente segundo, en la que ya no cabe el azar porque todo queda reducido a hecho.

El estado final es visto como "un sistema absolutamente perfecto, racional y simétrico en el que la mente sea por fin cristalizada en un futuro infinitamente distante" que actúa como sistema ideal regulativo que encontrará en las ciencias normativas, en especial en la estética, su articulación más definida.

Peirce ve el proceso evolutivo del universo como si se tratara del proceso creativo humano y al universo mismo como una obra de arte. La Libertad y creatividad no son más que manifestaciones de un principio único, activo en todo el universo.

La espontaneidad, la incertidumbre, la libertad, la no sujeción determinista a la ley, pertenece a la esencia misma de la mente. La mente no está sujeta a la ley de la forma en que lo está la materia. Experimenta sólo suaves fuerzas, que hacen meramente que lo más probable es que actúe en una dirección dada, distinta de la que de otro modo adoptaría. Queda siempre una cierta cantidad de espontaneidad arbitraria en su acción, sin la cual estaría muerta.

Y si el tijismo niega el determinismo, el sinejismo se opone a todo dualismo, en especial a su formulación cartesiana. Como hemos dicho la materia es mente constreñida por los hábitos. Con mayor razón defenderá que todo fenómeno mental -los sentimientos y las sensaciones, las percepciones, los razonamientos y lo hábitos-, obedecen a la lógica de la continuidad. Las ideas se conectan por continuidad, una idea siempre procede de otra idea, todo pensamiento es inferencial y se desarrolla bajo las formas lógicas de la abducción, la inducción y la deducción.

Y esta continuidad vale tanto para explicar cómo una idea surge en una mente como para hacer comprensibles los procesos de innovación creadora. Cómo unas ideas surgen de o se asocian con otras se explica por el amor: "El desarrollo agapástico del pensamiento es la adopción de ciertas tendencias mentales, no del todo descuidadamente, como en el tijismo, no del todo ciegamente por la mera fuerza de las circunstancias o de la lógica, como en el anancasmo, sino por la atracción inmediata hacia la idea en sí, cuya naturaleza se adivina antes de que la mente la posea, por el poder de la simpatía, esto es, en virtud de la continuidad de la mente.

Dada la brevedad de este trabajo, concluiremos aquí su desarrollo, después de este recorrido, como abriendo cajas chinas, dentro de los textos de Peirce, viendo los admirables brillos de las perlas de su pensamiento.

Consideraciones sobre la semiosfera de Lotman:

La *semiosfera* es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. Supone cierta homogeneidad e individualidad semióticas y el carácter delimitado respecto del espacio alosemiótico que la rodea. Posee un núcleo y una frontera. Funciona en condiciones de un constante arribo de impulsos provenientes del mundo extrasemiótico y de irrupciones de ella misma en ese mundo.

La *frontera* es una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico, no es artificial, funciona por medio de un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa. Con su ayuda la semiosfera realiza contactos con los espacios no-semióticos y alosemióticos. (Cfr. LOTMAN, 1996: 26).

Para una determinada semiosfera la realidad sólo deviene “realidad para sí” en la medida que es traducible al lenguaje de la misma. La frontera sirve para limitar la penetración de lo externo en lo interno, filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. Para la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, su semiotización y conversión en información. Significa la separación de lo propio de lo ajeno.

El espacio <no-semiótico> puede ser el de otra semiótica. De la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de una cultura.

La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras de los espacios culturales particulares. *“Si el espacio cultural tiene un carácter territorial la frontera adquiere un sentido espacial en el significado elemental. Sin embargo cuando ello ocurre, ella conserva el sentido de un mecanismo buffer que transforma la información, de un peculiar bloque de traducción”*. (LOTMAN, 1996: 26)

Es obligatoria la irregularidad interna, como ley de la organización de la semiosfera. *“El espacio semiótico se caracteriza por la presencia de estructuras nucleares (con más frecuencia varias) con una organización manifiesta y de un mundo semiótico más amorfo que tiende hacia la periferia, en el cual están sumergidas las estructuras nucleares. Si una de las estructuras nucleares no sólo ocupa la posición dominante, sino que también se eleva al estadio de la autodescripción y, por consiguiente segrega un sistema de metalenguajes con la ayuda de los cuales se describe no sólo a sí misma sino también al espacio periférico de la semiosfera dada, entonces encima de la irregularidad del mapa semiótico real se construye el nivel de la unidad ideal de éste. La interacción activa entre esos niveles deviene una de las fuentes de los procesos dinámicos dentro de la semiosfera”*. (LOTMAN, 1996: 30).

“La irregularidad en un nivel estructural es complementada por la mezcla de los niveles. En la realidad de la semiosfera, por regla general se viola la jerarquía de los lenguajes y de los textos: éstos chocan como lenguajes y textos que se hallan en un mismo nivel. Los textos se ven sumergidos en lenguajes que no corresponden a ellos, y los códigos que los descifran pueden estar ausentes del todo.”(LOTMAN, 1996: 30).

La no-homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de los procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera. En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, <deslizantes>, los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente.

En el núcleo se disponen los sistemas semióticos dominantes. Las formaciones semióticas periféricas pueden estar representadas no por estructuras cerradas (lenguajes), sino por fragmentos de las mismas o incluso por textos aislados. Intervienen como <ajenos> y cumplen la función de catalizadores.

Por una parte, la frontera con un texto ajeno siempre es un dominio de una intensiva formación de sentido. Por otra, todo pedazo de una estructura semiótica conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema. La destrucción de esa totalidad provoca un proceso acelerado de <recordación>- de reconstrucción del todo semiótico por una parte de él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido, siempre resulta prácticamente la creación de un nuevo lenguaje, y no la recreación del viejo, como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura.

La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una reconstrucción (<rememoración>) de códigos viejos.

La irregularidad estructural de la organización de la semiosfera es determinada, en particular, por el hecho de que, siendo heterogénea por naturaleza, ella se desarrolla con diferente velocidad en sus diferentes sectores. Los diversos lenguajes tienen diferente tiempo y diferente magnitud de ciclos: las lenguas naturales se desarrollan mucho más lentamente que las estructuras ideológico-mentales.

La semiosfera es atravesada muchas veces por fronteras internas que especializan los sectores de la misma desde el punto de vista semiótico. La transmisión de información a través de esas fronteras, el juego entre diversas estructuras y subestructuras, las ininterrumpidas <irrupciones> semióticas orientadas de tal o cual estructura en un

<territorio> <ajeno>, determinan generaciones de sentido, el surgimiento de una nueva información. Cuando la semiosfera se identifica con el espacio <cultural> dominado, el mundo exterior con el caos, las personas que pertenecen a los dos mundos y funcionan como traductores, se establecen en la periferia territorial, en la frontera del espacio cultural y mitológico, mientras que el santuario de las divinidades <culturales> que organizan el mundo, se dispone en el centro.

Si desde el punto de vista de su mecanismo inmanente, la frontera une dos esferas de la semiosis, desde la posición de la autoconciencia las separa: conciencia de sí mismo, en el sentido semiótico-cultural, lo es de la especificidad, en contraposición a otras esferas, lo que acentúa el carácter absoluto de la línea de contorno de su esfera.

Otra función de la frontera es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia para dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas.

Es una regularidad general que *“un determinado espacio cultural, al ensancharse impetuosamente, introduce en su órbita colectividades (estructuras) externas y las convierte en su periferia. Esto estimula un impetuoso auge semiótico-cultural y económico de la periferia, que traslada al centro sus estructuras semióticas, suministra líderes culturales y, en resumidas cuentas, conquista literalmente la esfera del centro cultural. Esto, a su vez estimula (por regla general bajo la consigna del regreso <a los fundamentos>) el desarrollo semiótico del núcleo central, que de hecho es ya una nueva estructura surgida en el curso del desarrollo histórico, pero que se entiende a sí misma en metacategorías de las viejas estructuras. La oposición centro/periferia es sustituida por la oposición ayer/hoy.”* (Lotman, 1996: 28)

La semiosfera necesita de un entorno exterior <no organizado> y se lo construye en caso de ausencia. La cultura crea no sólo su tipo de organización interna sino también su propio tipo de desorganización externa. Las estructuras externas son declaradas no-estructuras.

Las notas desarrolladas hasta aquí constituyen los basamentos teóricos sobre los que se erigen todas las interpretaciones posteriores. Analizar el Festival Tata Pirirí como experiencia artística es una propuesta que ingresa en el puro juego desde una semiosis situada, reconociendo las diversas fronteras en interacción que alimentan los procesos creativos. Los capítulos que siguen se orientan en esa dirección, retomando algunos de los planteos sintetizados en este apartado.

Capítulo I

Tata Pirirí. Chispas de fuego

El festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí (“Chispas de fuego” en idioma Guaraní)¹³ nació en 1997 en Eldorado, Misiones, como un festival independiente organizado por el grupo de teatro independiente “*Layla lailalá*”.

Los organizadores del Festival, integrantes también del grupo Sudako, formado por los titiriteros Daniel Duarte¹⁴ y Omar Holz, fueron los ideólogos y realizadores del Tatá Pirirí, junto con un grupo de personas, entre las que se destaca Luisa Irene González.

Este grupo inicial fue cambiando (algunos van y vienen pues son artistas que viajan mucho). Cabe destacar que la precariedad de fondos, la falta de apoyo institucional y las condiciones sumamente adversas y limitadas no frenaron la fuerza de estos artistas y contagiaron ese espíritu a todo un grupo de personas que por amor al arte de los títeres, la diversión y por solidaridad, fueron sumándose al festival. Entre ellos la colaboración de Bibiana “Bibi” Feldmann y Cecilia Casariego en la organización.

Dice actualmente (Noviembre de 2016) la Página en Facebook del Tatá Pirirí Festival Latinoamericano de Títeres, en “Información”:

“Ubicación: A. Escalada 35, Km 2 (3380), Eldorado (Misiones).

Perfil de la empresa: Festival organizado en forma independiente, buscando generar un espacio de fantástica y alegría, haciendo tajos a lo cotidiano, al decir del poeta titiritero Luciano Ortega.

Información general: El Festival se desarrolla en la Provincia de Misiones, Argentina. Con su Sede principal en la Ciudad de Eldorado, abarca en sus actividades las Localidades de Montecarlo, Puerto Esperanza, Puerto Piray y Wanda.

Productos: Alegría. Magia. Fantasías. Fantástica en polvo, líquida o etérea.

Premios: La risa incontenible de los niños. El agradecimiento del público.

Fundación: Omar Holz, Luisa Irene González y Pedro Krulewesky.

Tomado de su sitio de internet: Tatá Pirirí Festival Latinoamericano de Títeres – @Tatá Pirirí.¹⁵

¹³La imagen de portada del capítulo I fue tomada del sitio: www.tatapiriri.com.ar

¹⁴ Daniel Duarte integró junto a Marcelo Reynoso la primer formación del Grupo de teatro de muñecos “Kossa Nostra” allá por el año 1990, actualmente, conformado por Marcelo Reynoso, Federico “Basko” Ugalde –titiriteros- y Silvia “Tuni” Bóveda.

¹⁵Otro sitios web consultados: <http://www.tatapiriri.wix.com/festival>

En un video publicado en el sitio web de “El Territorio”, el Martes 7 de junio de 2016 a las 09:10hs. , aparece Omar Holz y Cecilia Casariego junto a la titiritera mexicana Mayra Amezwa, publicitando la XVIII Edición del festival, dice Omar Holz¹⁶:

“Ya comienza a chisporrotear el Tatá Pirirí, que como sabrán Tatá Pirirí significa en guaraní el chisporroteo del fuego, que es un poco lo que queremos generar con estos días de fiesta titiritera en Eldorado y en el Alto Paraná, no, que es un poco, no sólo de cada titiritero que viene de diferentes lugares a formar parte del fueguito, sino de cada persona, cada niño, cada títere, que genere energía, no. Eh...que genere todo un chisporroteo de alegría, de “auténtica” alegría, decimos, este año.

Por lo general comenzamos, en algún momento, a encender el fueguito, a atizar las brasas y cada vez se hace más grande y bueno, de alguna forma, ya estamos a una semana y ya comienza el fuego a hacerse un poquito más grande y acercar calor.”

(Tomado del sitio: <http://www.eltterritorio.com.ar/>)

En otra publicación en un sitio de internet se podía también apreciar la siguiente reseña del festival:

“La Apertura del Festival, será hoy martes, a las 17:30 hs. en la Plaza Sarmiento de la Ciudad de Eldorado, en tanto que el miércoles a partir de las 18 Hs. Inicia la programación en la Sala del Círculo Médico “Alto Paraná”, ubicado en la calle Paraguay entre Kennedy y Congreso, Km 9 de Eldorado.

El 18° Tatá Pirirí, cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro, la Subsecretaría de Cultura de Misiones, el Programa Conozco Misiones de Gobernación, la Dirección de Cultura y Turismo de Eldorado, Direcciones de Cultura de Montecarlo y Puerto Esperanza, comercios y empresas de la zona. Todos con sus distintos aportes, hacen posible cada año esta hermosa e inmensa Fiesta.

En la apertura, se espera un recorrido de la Murga Titiritera, alas de Mariposa danzando; mariposas por doquier!, cabe destacar que este año el disparador del festival son las mariposas. Actuarán los titiriteros invitados con obras o escenas breves, y los grupos Capotó Tiaster, Clown presentando “Mojarrita Ragón”, y La Murga del Tomate¹⁷ con un espectáculo estrenado recientemente.

Las Funciones en La Sala del Círculo Médico, comenzarán el miércoles 8, a las 18 Hs., con la presentación de la mexicana Mayra Amezcu, y “En Un Lugar Muy Muy Cercano”, y continuarán hasta el día domingo con obras para todo público y para adultos.

¹⁶ La desgrabación del video es mía.

¹⁷ La “Murga del Tomate” acaba de presentar el 13 de Noviembre de 2016 en el Salón Cultural Eibl de Eldorado. un nuevo espectáculo titulado “*Guaú que soy limpito. Transmito*”. con la Dirección de obra de Yanko Thomas y la Dirección Musical de Álvaro Aguirre Escalada y letras de creación colectiva. Nacida hace quince años en Eldorado, como proyecto de concientización sobre diversos motivos como la salud del medio ambiente, esta vez, toca la problemática de la basura. En un barrio popular periférico desatendido por las autoridades municipales, personajes cotidianos en código grotesco abordan este importante tema que pone en riesgo no sólo la salud de la población, sino incluso el futuro del planeta. También toca el tema de la desocupación causada por la actual política económica y las condiciones del servicio urbano de pasajeros.

Esta murga acompaña al Tatá Pirirí “*desde sus inicios, allá por el siglo pasado*” dice en un video del año 2009 el títere gigante que es el presentador del Festival.

En Puerto Esperanza, las funciones se realizarán el viernes 10, sábado 11 y domingo 12, a las 18:30 Hs.

Una de las particularidades de este año, es la presentación de una obra de títeres en inglés, "A Story about princesses and héroes" en manos del Grupo Carbón con Patas, de Córdoba; será en el Salón Cultural Eibl, el miércoles 8 a las 15:40Hs."



Foto de Mayra Amezwa (mexicana). Fuente: <http://www.yamisiones.com/>

Las chispas incandescentes de la fiesta titiritera tienen subseces en las localidades de Montecarlo, Aristóbulo del Valle, San Vicente, Wanda y Puerto Esperanza.

El Festival Latinoamericano de Títeres fue declarado de Interés Provincial en el año 2010 por la Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones.





Fotografías tomadas del sitio: <http://www.tatapiriri.wix.com/festival>

Unos días antes del Festival Tatá Pirirí se sale a las calles de Eldorado con muñecos gigantes que se manipulan con al menos tres personas, mientras que las funciones en la Plaza Sarmiento de Eldorado se acompañan con la Murga del Tatá Pirirí, con bailarines disfrazados y con zancos.



Fotografías tomadas de la página de Facebook del Tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>

Además de funciones en Sala, en el marco del Festival Tatá Pirirí se realizan funciones en espacios no convencionales debido a que por distintos motivos, no todos concurren a la sala. Se realizan funciones en escuelas, quinchos barriales, plazas, etc., con entradas pagas o gratuitas, según el caso, las posibilidades del lugar, y la existencia de apoyo económico para financiarlas.

La sala principal del festival en Eldorado es la del Círculo Médico “ALTO PARANÁ”, como escenario es ideal para vivenciar estas experiencias artísticas por tratarse de una sala con una acústica especial que permite que las voces del público se escuchen sin micrófono hasta en el escenario, lo cual vuelve mucho más interactivos los espectáculos. A veces, esto puede llegar a ser difícil de manejar por los artistas pues las derivas del intercambio suelen salirse completamente de guión con el público infantil, que una vez que ganó terreno y probó sus fuerzas, se vuelve completamente imparabile, de hecho, en la edición 2010, podríamos decir que se trató de “teatro tomado” en más de una función.

Esa sala, con esas características sonoras que fue diseñada para conferencias médicas, durante el Tatá Pirirí vive una transformación total. En el lugar, al llegar, el público se encuentra con la instalación artística de la sala, donde cuadros, esculturas, muñecos, decoraciones y toda suerte de aportes provenientes de las artes plásticas e iluminación, ofrecen cada año un frondoso convite al goce visual.

La apropiación y el uso del espacio que hacen los artistas plásticos que decoran la fachada y el hall de entrada del Círculo Médico devenido Teatro sede, ambienta el espacio lúdico. Las posibilidades se completan con la presencia de la murga titiritera, donde tocan niños y adultos, algunos saben mucho, otros nada o poco, pero le está permitido participar a todo el mundo. El clima es alegre y divertido, convidando a la gente a participar y aprontándoles instrumentos.

Con los años los niños, encabezados por hijos y amigos de los artistas, parecieran ser los que prenden y mantienen la llama generadora del clima ameno, de risas y euforia de festival, logrando fácilmente y como *de suyo*, la ruptura del hielo, el abandono de las imposiciones de los roles habituales, de la separación generada por las diferencias, las distancias, las posiciones y oposiciones. Las posturas y actitudes, las expresiones de los rostros, van cambiando paulatinamente en los registros fílmicos; se empieza a percibir en las poses de los cuerpos y sus movimientos la comodidad, el juego, el baile, el canto, el ritmo.

La publicidad en internet dice de su Murga titiritera: *“Es ya un clásico del Tatá Pirirí, muy esperado por el público. Que en muchos casos deja de serlo para transformarse en actores de la fiesta. Aspiramos a que la Murga sea una vez más la contagiadora de fantasía.”*¹⁸

¹⁸Tomado de la página de Facebook del Tatá Pirirí: <https://www.facebook.com/TataPiriri/>

El canto, casi mántrico, del Tatá Pirirí puede apreciarse en un video publicitario del XVIII Festival Latinoamericano de títeres TATÁ PIRIRÍ en YOUTUBE.COM, donde se alude a la última edición del festival, realizada los días 07 al 12 de junio del 2016 en la ciudad de Eldorado, Misiones.

Como adelanté, la murga está compuesta por músicos, artistas y niños, mezclados, algunos de los cuales saben mucho, otros, poco o nada, pero todo el que quiere, puede tocar un instrumento, participar, bailar, cantar, aplaudir, payasear, hacer chistes, comentarios, sugerencias, o simplemente reír, a gusto. Cabe destacar la colaboración de Yanko Thomas en la dirección musical. Los niños, en especial, los relacionados de algún modo con el festival, se disfrazan, tocan, cantan, bailan eufóricos y hacen todo lo que pueden para ayudar y divertirse. Se convirtió en un ámbito donde los niños pueden tener una experiencia artística interactiva, explorando la delicada confluencia de energía que se pone en juego en la sensibilidad artística. Fomentar la participación y la creatividad de los niños ha sido un objetivo prioritario para la organización con respecto al tipo de interacción con el público y es uno de sus mayores logros.



Desfile de la Murga del Tatá Pirirí, con La Murga de la Escuela Especial de Eldorado, vecinos y titiriteros amigos, en la Costanera de Eldorado. Fotografía tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí: <https://www.facebook.com/TataPiriri/>



Collage fotográfico tomado de la página de Facebook del Tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/>

Las relaciones existentes entre personas involucradas en un proceso creativo produce *sinergia*¹⁹, el ejercicio de la libertad y la imaginación en un juego que realizan *juntos*, que genera un *común*, algo *comunal artístico*. Mucho de esto sucede durante el Tatá Pirirí, en las funciones para todo público distribuidas en la sede del Eldorado y las

¹⁹El término *sinergia* significa: asociación de varios órganos para realizar una función, proviene de la biología, se ha hecho extensivo a las artes para dar cuenta de un tipo de creación grupal donde la energía de los integrantes interactúa en el proceso creativo, generando una conjunción y retroalimentación que potencia la capacidad individual.

subsedes itinerantes, destinadas a alumnos de las escuelas permiten vivencias distintas de espectáculos teatrales a alumnos y maestros, posibilitando la integración.

La experiencia de realizar un festival autogestivamente es agotadora, pero permite una libertad de criterios, elecciones y acciones muy amplia. Se trabaja antes, durante y después. Mientras dura el festival, el ritmo es extenuante: deben organizar, diagramar, comunicar, llevar y traer, ocuparse de los detalles y del bienestar y la seguridad de todos y en todo momento. El de los titiriteros no es menos movido: realizan dos o tres funciones por día, llegan a Eldorado después de haber madrugado para ir a alguna escuela lejana en una localidad del interior, comen una rica comida reconfortante y grupal. En el lugar donde alojan a los artistas del Tatá Pirirí, el Hogar San Juan de Dios, descansan y se preparan para una o dos funciones en la sede principal u otro itinerario.

El ritual de cada año a la mitad del frío de junio, consiste en viajar a Eldorado para ser parte del Festival Tatá Pirirí congrega a muchos peregrinos del arte, tanto artistas, como colaboradores, familiares, amigos, vecinos, toda una compleja red social que actualmente abarca cada vez más involucrados entre quienes apoyan, colaboran, negocian y obtienen rédito y beneficios económicos con este festival: es fuente de trabajo y beneficios múltiples para muchas personas.

No todos reciben grandes remuneraciones económicas, si calcularan sus beneficios económicos y los parangonaran con los esfuerzos. Para algunos, implica trabajo y afectación total a la rutina, casi todo el año: ya que mucho antes comienza la organización, que continúa mucho más allá de la finalización y llega a convertirse en demasiadas responsabilidades, traslados, armado y desarmado de espectáculos, a grandes velocidades, imprevistos, actividades, convivencia, organización de las estadías, el abastecimiento de los recursos y la constante interacción y organización del funcionamiento grupal, etc., sobre todo durante los días de duración (entre 5 y 15, según la edición del festival), son actividades extenuantes.

Pero la experiencia artística, la pulsión vital que los mueve al encuentro, la *reunión*, es de otra índole. Para el público también.



Tomado del sitio: <http://www.tatapiriri.wix.com/festival>

Los Programas del festival, son importantes objetos de análisis semiótico, junto con los carteles. En la edición 2008 se conmemoraban los diez años del Festival y estos materiales constituyeron un aporte de arte visual e información especial para esta

investigación, gracias al trabajo de diseño e ilustración de Walter “Wincha” Marín. Otra artista plástica y titiritera que diseñó materiales para este festival es Cristina Solís. Contamos, además, con un frondoso material audiovisual, gentileza del realizador Claudio Lanús y de los artistas, del que se analizaron también los documentales realizados por el equipo ECOS producciones sobre el Tatá Pirirí 2008, y el que realizaron sobre el grupo SUDAKO (2005)²⁰.



Fotografía tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/>

Volviendo al nombre que nos convoca y que evoca la experiencia que intentamos aprehender, esta imagen no es la de cualquier fuego, podríamos analizar, siguiendo a Barthes, que el *studium* (BARTHES, 2009)²¹ de este montaje fotográfico ha querido

²⁰ Entre los materiales que forman parte del archivo de esta tesis también incluimos los videos de la presentación televisiva del “*Bananotas de Jamayko*” (2005), una serie de tres audiovisuales realizados con el grupo Kossa Nostra en defensa del agua, la selva y el ambiente sano, que puede apreciarse en el sitio web: <http://jamayko.blogspot.com.ar/>. Para contextualizar la situación de la selva paranaense, la deforestación, la contaminación y la problemática ecológica de la región, recomendamos el documental “*Tekohà, buscando una tierra sin males*” (2006), realizado también por el equipo de ECOS Producciones, bajo la dirección de Claudio Lanús en co-producción con el CEMEP-Adis²⁰ en el marco de la campaña “*Una mano a la selva*”, en cuya realización participé (en la investigación, el guión y las entrevistas). Puede verse en el sitio web: <http://cl-tekoha.blogspot.com.ar/> Si bien no todos estos materiales corresponden a grupos ligados al festival ayudan a contextualizar el campo en el que se desarrolla esta investigación.

²¹ El *studium* y el *punctum* son parte de las conceptualizaciones de Barthes en torno a la fotografía, del *studium* aclaraba: “*El studium está siempre codificado, mientras que el punctum, no lo está, “...por inmediato, por incisivo que fuese, el punctum podía conformarse con cierta latencia (pero jamás con examen alguno).” Lo importante, para él, es que “...el studium mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (punctum) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido (el*

captar ese singular cronotopo²²: el del corazón del salón comedor del Hogar San Juan de Dios en Eldorado, que da calor a ese gran salón comedor, esta vez, asando los alimentos para los artistas del Tatá Pirirí. Esta imagen identifica, simboliza e iconiza un singular plural. Muestra, entre la luz tenue, un asado a la estaca, se ven cueros y trozos de carne roja, recién puestos al fuego. Argentina toda se expresa en esta imagen, que es casi un cuadro de Molina Campos.

Ese fuego puede ser un emblema del festival, pero también de todos los fuegos que sostienen el trabajo del arte, como lo expresaron los organizadores en ocasión de la muerte del escritor Eduardo Galeano, en una publicación aparecida en la página de Facebook del Festival Latinoamericano de Títeres Tátá Pirirí, el 21/03/2014. Despedían a Eduardo Galeano con estas palabras acompañadas de imágenes de una presentación ilustrada de un fragmento de *El libro de los abrazos*²³:

Hasta Siempre Eduardo!!...inspirador del sentido con que nombramos a este Festival. Y de muchas, muchas más cosas."

Un mar de fueguitos...

Pequeño fragmento de *El libro de los abrazos*.

Eduardo Galeano

" Un hombre del pueblo de Neguá, en la costa de Colombia, pudo subir al cielo.

A la vuelta, contó.

Dijo que había contemplado, desde allá arriba, la vida humana.

Y dijo que somos un mar de fueguitos.- El mundo es eso - reveló-. un montón de gente, un mar de fueguitos.

Cada persona brilla con la luz propia entre todas las demás.

No hay dos fuegos iguales.

Hay gente de fuegos grandes y fuegos chicos y fuegos de todos los colores.

Hay gente de fuego sereno, que ni se entera del viento,

y gente de fuego loco, que llena el aire de chispas; algunos fuegos, fuegos bobos, no

alumbran ni queman, pero otros arden la vida con tantas ganas que no se puede mirarlos sin parpadear, y quien se acerca se enciende". (...)

más difundido del mundo) que podríamos llamar fotografía unaria." BARTHES (2009) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, p.76.

²²Cronotopo (del griego: kronos = tiempo y topos =espacio, lugar) es una categoría de análisis acuñada por Bajtín, en "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela" (1938), define al cronotopo como la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. El cronotopo es la unidad espacio-tiempo indisoluble y de carácter formal expresivo. Es un discurrir del tiempo -cuarta dimensión-, densificado en el espacio y de éste en aquel donde ambos se interceptan y vuelven visibles al espectador y apreciables desde el punto de vista estético. En un mismo relato pueden coexistir distintos cronotopos que se articulan y relacionan en la trama textual creando una atmósfera especial y un determinado efecto. Las nociones de espacio y tiempo son generadas por la materialidad del mundo, y hasta pueden ser objetivables para su análisis. Volveremos sobre este concepto más adelante.

²³ Este libro de Eduardo Galeano se compone de 191 relatos breves y diversas ilustraciones realizadas y/o seleccionadas por el autor. Dichos relatos abarcan diversos temas, tales como política, religión, cultura, sociedad, Literatura, etc. Fue escrito en 1989 y publicado por la Editorial Siglo XXI.

CHISPITAS

Los fuegos de la especie

Este festival está actualmente en expansión e interaccionando con instituciones y cambios políticos a toda escala.

Desde hace algunos años cuentan con una Carpa de los Títeres, que les permite armar espectáculos en cualquier lugar y al aire libre.



Fotografía tomada del sitio: <http://www.tatapiriri.wix.com/festival>

El ámbito de influencia del Festival Tatá Pirirí, está en pleno auge. Su irradiación se multiplica con su público y sus repercusiones. Tal es su crecimiento que las salas utilizadas durante quince años ya no daban abasto en las últimas ocho ediciones del festival.

Curiosamente, al preguntarle a Daniel Duarte, uno de los creadores del festival, sobre la posibilidad de cambiar la sede a una ciudad con teatros más grandes, la respuesta fue contundente: El Tatá Pirirí es y sería así, en esos lugares periféricos, yendo a las escuelas rurales y de paisanos mbyá, perdidas en el monte, en esa época del año –a mediados de Junio, con fríos intensos y fogones, cada detalle estaba energética y estratégicamente pensado, nada era casual. Me asombró mucho escucharlo razonar, sus respuestas fueron

el disparador de esta investigación. Me dijo: *“El Tatá Pirirí es así, aquí y ahora, prima, disfrutalo como es.”*²⁴

Los titiriteros, históricamente, se han desplazado recorriendo lugares diversos del orbe, llevando su arte. Los festivales vienen a funcionar como oasis para ellos, ya que son propuestas laborales y grupales concretas, con una materialidad que implica valiosos recursos tanto para relacionarse, intercambiar e interactuar con sus pares y gran diversidad de públicos, como así también para pulir su arte, aprender cosas fundamentales para sus espectáculos y la gestión de los mismos. Finalmente, pero no menos importante, les permite obtener una remuneración valiosa, en tanto continuidad laboral y condiciones de vida, sobre todo, sin dejar de lado otros aspectos importantes de las relaciones humanas y de oficio implicadas.

Los artistas itinerantes, son frecuentemente grandes desconocidos, la fama es quizás una tramposa y mediatizada categoría para juzgar el arte, cuando muchas veces, las experiencias que más “impresionaron” en nuestras memorias son las de espectáculos de artistas que circulan de manera marginal en plazas públicas o convocados por organizaciones comunales, centros cívicos y culturales de pueblos, etc.

Muchos de los artistas a quienes entrevisté en diversas ediciones del festival, provienen de sectores sociales que difícilmente tienen acceso a ciertos bienes materiales y culturales, que no pueden ir al cine o al teatro porque no pueden costear esos gastos o porque directamente no existen en esos lugares. En sus espectáculos, se entrelazan sus cronotopos históricos, aquellos de su lugar de origen, con los textuales: personajes salidos de las faldas de los campos, las playas, los desiertos, los montes, o las pequeñas ciudades.

Generalmente son considerados como una categoría de artistas menospreciada, por ignorancia, incapacidad o incompreensión, por parte del público y de los responsables de las políticas culturales, lo que conlleva a que en muchos lugares no sean suficientemente reconocidos y apreciados.

Algunos actores consideran que en la actualidad, los titiriteros son más afortunados que ellos, porque los que han conseguido formar parte de esas redes, van de festival en festival y ya tienen circuitos programados que les permiten tener cierta continuidad y organización, ingresos y la posibilidad de viajar por distintos lugares del mundo.

²⁴ Dani “Primo” Duarte tiene un poderoso sentido carnavalesco y festivo de la vida y un trato familiar de “primos” sin serlo, que genera una proxemia más natural, sin impostación, más cómoda, al relacionarse.

En un contexto en el que los consumos culturales y el acceso a los bienes simbólicos son limitados y desigualmente distribuidos la experiencia artística que intentó describir resulta relevante. Es que en el interior de Misiones no existen muchas posibilidades de ir al teatro, la mayoría de la población no tiene la costumbre ni los medios para asistir al cine, mucho menos al teatro. De hecho, en la mayoría de las ciudades y poblados no existen teatros ni cines. Los cines que había hace veinte años atrás dejaron de existir - fenómeno de retroceso que debería ser investigado y analizado, aunque en los últimos años ha habido apertura de salas mediante líneas de fomento del INCAA y otros organismos estatales. Actualmente la televisión, y en menor medida, la radio, consumen la mayoría de las energías y los tiempos *libres* de la población.²⁵

En este contexto, los espectáculos de títeres, por sus características y aceptabilidad, tienen generalmente mucho público, lo que les da a los artistas la posibilidad de trabajar y subsistir. Considero que el Tatá Pirirí tomó posición en la dimensión expansiva de un proceso histórico que incluyó nuevas políticas de fomento y apoyo de proyectos artísticos y culturales, que involucra al Instituto Nacional del Teatro, a las nacientes redes de escuelas y recientes conexiones con otros espacios de la cultura y posibilidades nuevas, como la producción de registros audiovisuales.

Este festival ha nacido del arte popular de la zona, y lo pone a interactuar. La historia de Misiones en tanto cuna de titiriteros con una brillante e interesantísima historia, es otra de las puertas abiertas que deja esta investigación. Pero podríamos decir aquí que el festival reúne a muchos de los titiriteros locales y recobra, de alguna manera, la conciencia y el relato del pasado local.

A pesar de ser un género considerado “menor”, se trata de un arte de larga tradición. Los grandes espectáculos de títeres han sido históricamente de los más asombrosos y populares. Los artistas suelen ser itinerantes, no se enriquecen con su arte, aunque sean excelentes. De ello da histórica cuenta la literatura que les da un aplauso al paso y los

²⁵Según Andreas Huyssen estamos insatisfechos ante una sobrecarga de información y percepción combinada con una aceleración cultural que ni nuestra psiquis ni nuestros cuerpos están preparados para soportar. Este autor considera que “...es la necesidad fundamental de las sociedades modernas: vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio, por más permeable que sea, desde el cual hablar y actuar...” (HUYSEN, 2007: 34). La transformación de la temporalidad actual tiene que ver con la compleja interacción de fenómenos tales como los cambios tecnológicos, los medios masivos de comunicación, los nuevos patrones de consumo y la movilidad global, el giro memorialista tiene para Huyssen una dimensión más benéfica y productiva, ya que por mucho que nuestra preocupación por la memoria sea un desplazamiento de nuestro miedo al futuro y sea difícil afirmar que podemos aprender de la historia “la cultura de la memoria cumple una importante función en las actuales transformaciones de la experiencia temporal que ocurren como consecuencia del impacto de los nuevos medios sobre la percepción y la sensibilidad humana.” (HUYSEN, 2007: 29).

nombrada como parte de las maravillas de los caminos de caballeros y personajes de cuentos.

Es un arte caracterizado por ser poco enseñado²⁶, sumamente polifacético, específico, que requiere mucha destreza, creatividad, improvisación, llegando a volverse muy difícil -en caso de ser factible- su transmisión.

Sería importante realizar una investigación para recoger la historia de los primeros titiriteros del siglo XX, los que crearon en dos generaciones maravillosos espectáculos²⁷ y una Biblioteca de Teatro y Títeres para niños, que en la época del proceso fue profanada, sacándose a los títeres y a los libros a la plaza y quemándolos públicamente.

El arte de los títeres tiene la particularidad de generar la adhesión instantánea, amistosa, la recepción le admite casi cualquier cosa y tiene una capacidad enorme, bufonesca, de poner y exponer lo monstruoso y horroroso, de mostrar en su muñequidad, la rítmica sutil y el color de cada voz, una imagen poética compleja y emotiva.

En cuanto al público, para comprender la diversidad que asiste al festival, cabe mencionar algunas consideraciones sobre la ciudad de Eldorado, cuya composición es multiétnica, entre otras singularidades de la región. En efecto, toda la provincia recibió la confluencia de inmigrantes europeos, y de gran variedad de lugares del mundo, en varias etapas, algunas programadas y sistemáticas de grandes grupos de personas y otras en menor escala, además de ser zona de triple frontera. Es un municipio cercano a Brasil y a Paraguay, lo que ha caracterizado la zona por la influencia, la circulación y el intercambio cultural, económico y social en general, entre estos países, cuyas lenguas y características son muy diferentes.

²⁶En la mayoría de los países de Latinoamérica, y quizás sea una característica más universal aún, la enseñanza del teatro no está institucionalizada, casi no existen instancias académicas de formación, actividad muy escasa y excepcional, realizada de forma no profesionalizada, por amateurs, de reciente e incipiente incorporación a la educación formal, con muchas complicaciones e impedimentos, producto de siglos de marginalidad, conflicto por las pujas y luchas por la legitimación de un espacio –valor social y su reconocimiento laboral (remunerativo y previsional)- dentro de la cultura, la educación y la industria (turística, del espectáculo y mediática), en sociedades sin conocimientos ni hábitos de interacción e intelección teatral, en la mayoría de los casos. (Esto ocurre, incluso en capitales como Asunción, Río de Janeiro, etc.). En la provincia de Misiones la primer carrera de Teatro se creó en el año 2008, La Tecnicatura Superior en Actuación, en la ciudad de Posadas, a nivel medio en localidades del interior de la provincia existen carreras de títeres. Lentamente se van planificando y gestionando otras opciones, a otros niveles, pero estas actividades están frenadas por la actual situación de crisis económica.

²⁷De los espectáculos de los primeros titiriteros y del paso de Javier Villafañe por Misiones casi no se han guardado registros fílmicos, y sólo podríamos reconstruir algo del paratexto, presente en las publicaciones de diarios, revistas, carteles y quizás algún material televisivo del canal 12.

Al analizar las características de Misiones, Ana María Camblong explica: “*La composición poblacional de este borde que nos ocupa se caracteriza por su heterogeneidad y compleja dinámica fragmentaria, movediza, generadora de contactos, mixturas y entrecruzamientos varios.*” (CAMBLONG, 2009: 128) Frontera internacional con presencia de población criolla desde la colonia, reforzada por constantes migraciones internas, “...este lugar se constituyó en un territorio tanto de borde como de pasajes de ejércitos en movimientos estratégicos, de maniobras extractivas y latifundistas de políticos y empresarios, de traficantes de armas, de drogas y de toda mercadería que las ventajas cambiarias determinarían.” (Ídem). “*Encuentros y desencuentros, amalgamas y diferencias, configuran una estancia cuya pluralidad desalienta, interfiere o deja suspendidas las exigencias propias de la identidad.*” (CAMBLONG, 2009: 129).²⁸

El establecimiento de colonos inmigrantes de diversas procedencias desde fines del siglo XIX hasta mediados del S XX, incrementó la presencia cotidiana de lo diferente y entrenó a la población en una biosemiótica de lo diverso, lo plural, la mezcla, la distinción y la transgresión. Las modalidades de integración fueron muy disímiles, según los distintos grupos, los entornos rurales o urbanos y asimétricas, en función de sus posibilidades económicas y culturales.

Resistiendo junto con la selva está la población mbyá guaraní, en sus aldeas, estigmatizados, manipulados, muchas veces sin documentación, invisibilizados, en diálogo asimétrico con los “blancos” invasores, siendo destinatarios de políticas, de cuyos fondos, con frecuencia, el mayor porcentaje se lo quedan intermediarios.

Dice Camblong: “...*la continuidad semiótica de la vida cotidiana en semiosferas de fronteras se caracteriza por: a) heterogeneidad exacerbada; b) dinámica de desbordes, c) inestabilidad en la interacción y en los correlatos, d) fricciones de modelos en contacto y en mixtura, e) fluctuaciones y turbulencias interpretantes, f) traducción semiótica perpetua; g) experiencia y experimentación en mundos paradójales.*”(CAMBLONG, 2009:130). La inestabilidad integral e intersticial del universo fronterizo afecta las correlaciones interpretantes siempre móviles, provocando contrastes y contradicciones también cambiantes, cuyos efectos resultan paradójicos. Para pensarlo Camblong incorpora la noción de “*umbral*” (CAMBLONG, 2009).

Eldorado tiene una tradición cultural muy rica que recibió el aporte de todas estas vertientes culturales. Cada sindicato europeo tenía un grupo de teatro propio. Esta ciudad

²⁸CAMBLONG, Ana María (2009) *Habitar la frontera*. En de SigniS 13, Buenos Aires, Argentina, Ed. La Crujia.

y la de Oberá, se destacaron por este aporte y por la temprana creación de grupos de teatro y de títeres.

Dos festivales surgen como parte del fuego titiritero misionero: El Kruvicas y el Tatá Verá en Iguazú que actualmente se encuentra en su décimo cuarta edición, organizado por Bibiana Feldmann²⁹ de Acción Cultural Independiente con el grupo local “Hasta las Manos Teatro & Títeres” y “El Paracultural de la Selva”.

En Posadas, la capital, la diversidad del público y sus características particulares son diferentes en varios aspectos, pero por supuesto también se destacaron grupos y artistas importantísimos para el teatro y los títeres, en particular.

Es el caso del Grupo de Teatro de muñecos “Kossa Nostra”, organizadores del Festival Internacional de Títeres “*Kruvikas*”, de Posadas.

Creado en 1993 está integrado actualmente por Marcelo Horacio Reynoso, Federico “Basko” Ugalde, y Silvia “Tuni” Bóveda.

²⁹ Bibiana Feldmann “*está en la ciudad de Iguazú desde 1998 aportando a la cultura de la Frontera.*” Cfr.artículo de Misiones Cuatro en: misionescuatro.com/espectaculos/se-acerca-una-nueva-edicion-del-tata-vera.

Dice la página del informativo Iguazú Noticias: “*Bibiana Feldmann está cargo del evento que contará con 38 funciones, y asistirán a escuelas de las aldeas, en las 2000 Has. escuelas especiales y más. Además esta edición contará con el apoyo del Municipio y el Iturem.*”Fuente: <http://iguazunoticias.com/noticias/festival-de-titeres-tata-vera-del-8-al-14-de-agosto-en-iguazu/>

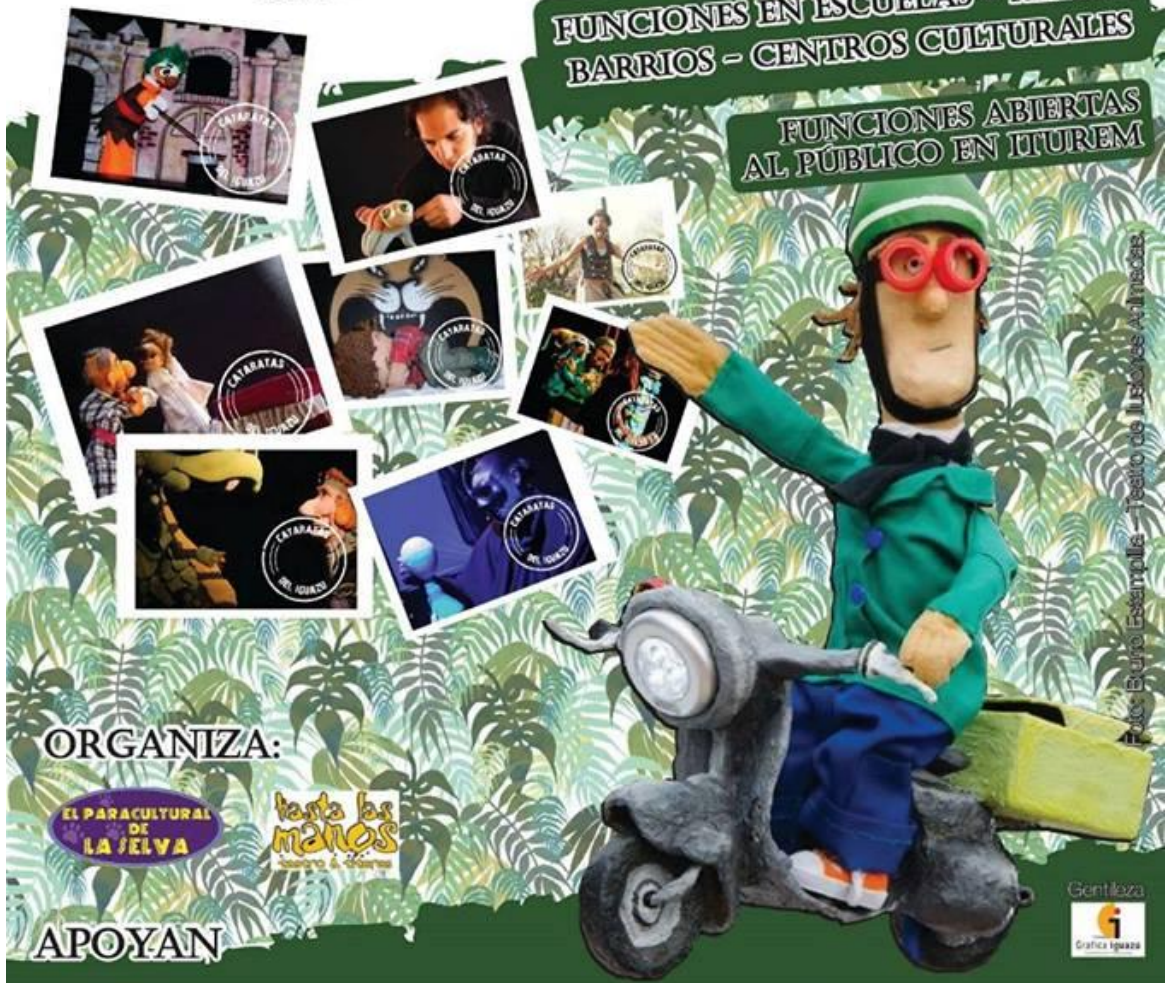
TATÁ VERÁ

13° ENCUENTRO INTERNACIONAL DE
TÍTERES Y TITIRITEROS
DEL 8 AL 14 DE AGOSTO DE 2016

PUERTO YGUAZÚ - MISIONES ARGENTINA Y LA REGION DE LAS 3 FRONTERAS

FUNCIONES EN ESCUELAS - ALDEAS
BARRIOS - CENTROS CULTURALES

FUNCIONES ABIERTAS
AL PÚBLICO EN ITUREM



ORGANIZA:

EL PARACULTURAL
DE
LA SELVA

tata las
manos
teatro & cultura

APOYAN

Gentileza

Grafica Iguazu





Tomado de su sitio en internet: <http://festivalkruvikas.blogspot.com.ar/>
 Otros sitios recomendados: <http://www.kossanostra.com.ar/kossaweb/>
<http://www.festivalkruvikas.blogspot.com>

Alexis Pedro Rasftopolo investigando la Murga de la Estación de Posadas, la sitúa en el contexto sociohistórico de surgimiento del teatro comunitario en Argentina en el periodo de postdictadura, según lo denominado por Jorge Dubatti, vinculado con el actual canon del teatro argentino, caracterizado por la diversidad de micropoéticas, la atomización y la multiplicidad (Cfr. DUBATTI, 2008)³⁰.

³⁰DUBATTI, Jorge (2008) “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. La revista del CCC [PDF]. Septiembre/Diciembre 2008, N° 4. Argentina. Confróntese también: DUBATTI, Jorge (2012) “Teatralidad

La perspectiva adoptada por Rasftopolo toma lo político, lo lúdico y lo comunicativo, en tanto dimensiones inherentes al modo de pensar/hacer teatro comunitario, intentando dar cuenta de la potencialidad del *convivio*, esto es, al encuentro de presencias in situ que posibilita las relaciones intersubjetivas cara a cara, situadas –histórica y territorialmente– que se desarrollan sin ningún tipo de mediación tecnológica. Esta noción acuñada por Jorge Dubatti (DUBATTI, 2003, en BIDEGAIN, 2007)³¹ es intrínseca al teatro, su matriz, la materia prima que lo hace posible, más potente aún en el teatro comunitario. Surgido en un contexto de crisis económico-social por el avance del neoliberalismo, sus modos de hacer permiten reflexionar sobre valores como la solidaridad, la sensibilidad social y la inclusión, producir conocimientos de una manera particular y desplegar potencialidades/posibilidades comúnmente adormecidas en las sociedades contemporáneas, espectacularizadas y consumistas.³²

Pero ¿estamos en otros tiempos? Hoy, la temporalidad multiestratificada de una historia de Latinoamérica pareciera mezclar reversiblemente pasados, presentes y futuros. Además de no ser compatible con lo “nuevo”, en un juego ecléctico de apropiaciones fragmentarias, donde el sistema de imposiciones y restricciones de la hegemonía (academia, museo, tradición) ha perdido normatividad. La lejanía y el trabajo “de hormiga” en las esferas del micro-poder, lejos del tamiz de la hegemonía, han generado espacios de libertad para crear nuevas formas de interacción y de arte.

En las zonas centrales de la semiosfera planetaria sobreexpuesta a intrincadas conexiones tecnológicas, la fusión arte/vida, deseada por las vanguardias del siglo XX, se consume hoy banalmente en la espectacularización de lo cotidiano que publicitan las sociedades de la imagen, sin ya esperar que la transgresión artística libere alguna fuerza de emancipación crítica. El arte de hoy casi sin reserva de negatividad contestataria ante la globalización hipercapitalista con-funde lo económico y lo cultural en un paisaje saturado de signos-mercancía.

y cultura actual: la política del convivio teatral”. Universidad de Buenos Aires (UBA) En Revista Digital “Dramateatro”. http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubatti_web.htm

³¹ DUBATTI, Jorge en BIDEGAIN, M. (2007) *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.

³² Cfr. RASFTOPOLO, A. P. (2014) *El teatro comunitario y sus posibilidades: La murga de la Estación* (Posadas, Misiones). En: Bidegain, M. y Poraño Gómez, L. (Editoras) *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. [En prensa].

A esto podríamos agregarle lo que Eugenio Barba ha dado en llamar “*la revolución de lo invisible*” del siglo XX, para dar cuenta de la importancia que cobraron las estructuras ocultas tanto en la física, en la sociología, en la psicología, como en el arte o en el mito. Para él, también en el teatro se comprobó una revolución similar “...*con la particularidad que en este caso las estructuras invisibles no eran algo a descubrir para comprender el funcionamiento de la realidad, sino algo a recrear en escena para dar a la ficción del teatro una calidad de vida eficaz.*” (BARBA, 1995:5) ³³

Actualmente, este es un ambiente artístico escaso de gestores que lo promuevan y difundan hacia el ámbito nacional e internacional, lo que, según Valeria I. Darnet “...*afecta directamente a los campos del arte y de la cultura en Misiones, dejándonos un abismo informativo, tanto de mediación entre obra y espectador, como de abandono de los propios productores de los mismos. (...) No encontramos registros sobre alguna base de datos (...) y la información colgada en las páginas Web y los blogs sociales de municipios o de algunos museos y centros culturales, están desactualizados o ya inhabilitados.*” (DARNET, 2012: 2) ³⁴

Darnet investigó sobre las artes visuales, pero la situación es de mayor abandono en el campo del teatro. Para ejemplificar el contexto en el que nos encontramos me referiré brevemente al único proyecto formal de formación en teatro que posee la provincia, donde cumpla la función de Coordinación pedagógica de la Tecnicatura Superior en Actuación (Te.S.eA.), surgida en el año 2008. Es la única carrera de TEATRO en la provincia de Misiones y la primera en la región del NEA (Noreste Argentino) en formar profesionales Técnicos Superiores en Actuación con orientación socio-comunitaria. Incluye en su perfil la formación actoral para cine, televisión y diferentes formatos audiovisuales.

Cabe destacar que en los países de la zona y en muchas partes del planeta, no sólo de América Latina y Central, son pocas las carreras que brindan títulos oficiales de teatro.

Compartimos la difícil tarea de conformar este nuevo ámbito laboral, acorde a las nuevas normativas vigentes y los cambios sociales, culturales e institucionales actuales.

³³BARBA, Eugenio (1995) “*Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor.*” En Revista TEATRO XXI, (pág. 5-8). Consideraciones y reflexiones provenientes del trabajo realizado durante la 9na. Sesión de la ISTA (Suecia, Mayo de 1995), cuyo tema fue “*Forma e información: el aprendizaje del actor en una dimensión multicultural.*”

³⁴ DARNET, Valeria Itatí (2014) *Sondeo y creación de una Base de Datos sobre las Instituciones relacionadas a la promoción de las Artes Visuales en la Provincia de Misiones.* PROVINCIA DE MISIONES, COMITÉ EJECUTIVO DE DESARROLLO E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA, CEDIT, INFORME GENERAL. Misiones, Argentina. p.4.

Esta carrera fue creada teniendo como principal objetivo responder a las necesidades de la población, viabilizando sus posibilidades de participación y comunicación, para avanzar en la senda de la democratización y revitalización de la cultura y el arte, acompañando los procesos sociales y compartiendo los modos de ser y de vivir.

De la mano de las nuevas políticas culturales inclusivas a nivel nacional que crearon el sistema de Televisión Digital Abierta y el Programa de Polos Audiovisuales, del cual nuestra provincia, Misiones, es sede en la Región NEA, esta carrera constituye un centro de procesos formativos y creativos colectivos valiosos de enorme importancia. Tal cual lo reconociera la Honorable Cámara de Representantes de la Provincia, mediante la declaración de interés de la TECNICATURA SUPERIOR EN ACTUACIÓN en el año 2015.

Por ello, es un desafío expandir las proyecciones laborales para los Técnicos Superiores en Actuación, respondiendo a la demanda de actores profesionales capacitados, para trabajar en el medio artístico y audiovisual, construyendo nuestra identidad regional, en una actividad artística que cumple funciones más que importantes en la socialización, concientización y educación de todas las personas, ante los cambios tecnológicos y la exposición a medios audiovisuales y multimediales: La actuación es un espejo donde los pueblos se miran y se reconocen, construyen y resignifican en forma colectiva.

La Te.S.eA ha sido concebida como el primer paso hacia la creación de la Escuela Superior de Teatro de la Provincia de Misiones, lo que permitirá la creación de nuevas carreras, especializaciones y post-títulos.

Surgió de la necesidad de profesionalizar la actuación y garantizar el derecho del pueblo misionero a formar a sus actores, porque como señalara Hugo Arana en el Programa Nacional de Capacitación en Actuación Audiovisual: *“nadie mejor que los misioneros para contar Misiones”*. La creación de la Te.S.eA. fue apoyada por todo el Movimiento de teatro independiente misionero. Este colectivo cultural pionero tan diverso que ha refulgido en los últimos treinta años, produciendo en forma independiente y diversa: el teatro comunitario, el teatro de títeres, el humor político, la danza teatro, la performance, el teatro de memoria, el teatro vinculado a la educación ciudadana, etc. Con grupos pioneros que llevan más de medio siglo creando y brindando espectáculos teatrales, generando espacios, estudiando, enseñando y viajando, dando a conocer su arte.

Para responder a la demanda social, ante la necesidad impostergable de garantizar la formación profesional en actuación se conformó un plantel docente cuidadosamente seleccionado entre profesionales capacitados, resultante de tres años consecutivos de concursos de oposición y antecedentes, con jurados externos especializados en Teatro que participaron generosamente, como parte de acuerdos con el IUNA (INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DE ARTE), la Universidad Nacional de Tucumán y el Instituto Nacional del Teatro. Cabe destacar que los docentes de la especificidad, en general, son productores de sus propias obras, por las que han recibido premios y menciones, y son convocados como jurados y artistas a un sinnúmero de actividades por ser profesionales reconocidos en el medio. Pese a los enormes esfuerzos y logros de la Te.S.eA., los principales desafíos que enfrentamos tienen que ver con la gestión, regulación y organización, no sólo de las necesidades de infraestructura y equipamiento de la carrera, sino de todo el sector social afectado por los cambios en las políticas audiovisuales, la cultura, la educación y la implementación de la educación artística en todos los ámbitos y niveles de la educación, y en especial, de la actuación, reglamentada por las nuevas leyes vigentes, entre otras, la ley Federal de Educación, la Ley Nacional de Teatro y la ley Provincial de Cultura.

Para ello, se elaboraron diferentes estrategias, se solicitaron materiales, apoyo, colaboración, cooperación, el uso de teatros, etc., La mayoría de las gestiones, realizadas por la Escuela y por los integrantes de la carrera, en cuanto a equipamiento, infraestructura, etc., mejoraron las condiciones, pero de forma insuficiente, necesitando ser apoyadas por políticas coyunturales e inter-institucionales que permitan optimizarlas. Por todo ello, la tarea que realizamos es sumamente compleja y pionera.

Si esto sucede en el ámbito institucional del estado provincial, es posible imaginar la envergadura de las dificultades a las que se enfrentan los proyectos autogestivos como los que analizo en esta investigación.

Por último y para cerrar este capítulo quiero destacar la idea de que este Festival debe ser conocido, y recordado, en una esfera que trascienda lo vivencial del público, es decir, esa energía, ese *chisporroteo de auténtica alegría*, de cada titiritero que viene a formar parte del fueguito, cada persona, cada niño, cada títere, que genera energía, en esta sinergia grupal del convivio teatral. En tanto rito, apunta a modificar el contexto, a hacer surgir de él acontecimientos, su existencia acarrea consecuencias, que no son quizás

objetivos conscientes ni declarados del rito, sino que modifican su contexto de manera sensible.

Silvia Bóveda al analizar “*Misiones Tierra prometida*” de la Murga de la Estación de Posadas, habla de una elección identitaria: “...*Decimos identidad elegida no en el sentido de libre albedrío, sino en función del recorte que las personas y los grupos establecen para construirla...Una identidad vinculada a procesos simbólicos y afectivos que en tiempo de repliegues de los grandes ideales colectivos, permite la elaboración de lazos y sentimientos de pertenencia singulares...*” (BÓVEDA, 2002:87).³⁵ Para ella el arte se vuelve imprescindible en la construcción de sentido cuando no lo logran ni las instituciones, ni los medios de comunicación -sobre todo, a causa de la corrupción y la falta de credibilidad.

Por eso considero que la experiencia del Tata Pirirí es de vital importancia para avivar la sensibilidad artística de los misioneros, especialmente de los niños, pues propone un espacio de encuentro y creatividad allí donde la escasez es de toda índole. Quienes vamos felices a ver las obras del festival, creemos que allí encontramos una posibilidad de ser, como dice la cita:

“Ser quiere decir comunicarse. La muerte absoluta (el no ser es permanencia sin ser escuchado, sin ser reconocido, sin ser recordado (...)). Ser significa ser para otro y a través del otro, para sí mismo. El hombre no posee un territorio soberano interno, sino que siempre y por completo se encuentra en la frontera; al mirar en su interior, mira a los ojos del otro, o bien a través de los ojos del otro.” (BAJTÍN, 2000: 163)

³⁵BÓVEDA, Silvia (2002) *Misiones Tierra prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal*. Posadas, Misiones, Argentina. FHCS- UNaM. Tesis de Licenciatura en Antropología Social.

Capítulo II

En el mundo de los títeres todo es posible

“La esencia del teatro de títeres radica en esa facultad de ser lo que es y al mismo tiempo algo distinto que trasciende los límites de lo inmediato”

(Freddy Artiles)³⁶

El Arte ha sido uno de los campos más manipulados, sometidos a valoración y clasificación, conversión a valor *moneda*, y asimilación a *moda* con su correspondiente pulido de asperezas y des-semiotización de sus aristas punzantes, reactivas o *subversivas*, perpetuando un orden anquilosado, rigurosamente custodiado, impasible a la movilidad social y cultural, que guarda rigor de patrimonio exclusivo, selecto, con un aura de intangibilidad y don de genio, con pocos dueños pero, supuestamente, patrimonio de la humanidad.

Los artistas son valorados como tales sólo si son consumados, eximios, famosos, destacados, reconocidos públicamente. Esto implica la modelización performativa del artista en los ámbitos específicos de circulación del arte y la intervención de los medios masivos de comunicación con su concerniente re-construcción de la realidad, que la mayoría de las veces, es deformante, distorsionadora y subsidiaria de una ideología hegemónica.

Por otra parte, el etnologocentrismo que ha regido las políticas, en especial las culturales y educativas en las que estamos circunscriptos, ha generado que la educación se centre en la reproducción y repetición de unos conocimientos y patrones, técnicas y textos legitimados.

En este contexto, al teatro de títeres se lo considera un género de menor relevancia por las políticas culturales hegemónicas. Se lo valora más como entretenimiento que como arte, la función social de los titiriteros se estima poco, las instituciones culturales y los medios masivos de comunicación no fomentan, apoyan, ni difunden su labor como la de

³⁶ Citado en; CONVERSO, Carlos (2000) *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, A.C., pág. 149.

otras artes, siendo la mayoría de las veces, artistas itinerantes, trabajando en las calles, en carpas y en teatros de poca relevancia y capacidad.

Esto implica para los artistas titiriteros limitaciones en la calidad de vida y de medios para desarrollar su arte, por un lado, y por otro, un mayor grado de libertad en muchos aspectos. La libertad con respecto a las ideas propias y ajenas es producto de la visualización y confrontación que posibilitan los viajes, que son frecuentes para estos artistas que tienen bastante de nómades.

Dentro del campo ideológico del arte, hay que ahondar en la relevancia del rol de los artistas del Tatá Pirirí en tanto actores sociales, en función de la visualización, circulación y producción de arte, lo que conlleva visiones de mundo, mensajes y sobre todo, la movilización de toda la maquinaria sensible, cognitiva y vivencial de la experiencia.

Considero que como actores sociales, los artistas como los que han participado del Tatá Pirirí son importantísimos para la transformación de la cultura, participan de la generación y difusión de nuevas visiones y plasmaciones, creaciones que implican enfrentamientos, provocando quiebres y fisuras en los órdenes habituales naturalizados e internalizados por los sujetos. El arte de los títeres del Tatá Pirirí – como suele ser característico del género- vuelve audibles voces de sustratos culturales *invisibilizados* en los medios masivos de comunicación, el de las comunidades rurales, los descendientes de los pueblos originarios, y las pequeñas poblaciones locales en general.

Como ya mencioné, el Festival se realiza en la ciudad de Eldorado, próxima a las Cataratas del Iguazú (triple frontera y atractivo turístico) caracterizada por una alta circulación de personas, la diversidad cultural y lingüística. También atrae a los artistas y al público, junto a los medios de comunicación y las redes virtuales que a muchos interesados.

A su vez, uno de los elementos a tener en cuenta en un análisis de la recepción de estos espectáculos es la presencia de poblaciones herederas de una situación de marginalidad de los centros de poder, con cosmovisiones, culturas y lenguas diversas, con muchas carencias, derechos negados y casi siempre, receptores pasivos de los discursos

etnologicéntricos ya cristalizados en las prácticas y las acciones políticas y educativas hegemónicas.³⁷

Debido a la localización de la sede del festival en una ciudad periférica como lo es Eldorado, y a que sus actividades se irradian hacia otras localidades próximas como Wanda, Esperanza y otras más pequeñas, por medio de actuaciones en escuelas y pequeños centros culturales, los públicos están conformados por poblaciones locales cuya diversidad cultural y lingüística es muy grande.

Al entrevistar a los artistas sobre sus espectáculos asombraba la conciencia sobre la problemática social de los sectores más marginados y alterizados de Latinoamérica, así como una clara intención de transmitir sus percepciones y visiones sobre la desigualdad, el racismo, el amor, la amistad y la alegría de vivir entre otros valores culturales. Los relatos de las vivencias en grandes centros urbanos y en los pequeños poblados, las comparaciones y las elecciones de qué cosas representar y dónde, no eran azarosas, las respuestas eran claras: preferían los pueblos, plasmar en su arte preferentemente a seres simples, sin poder ni gloria. Aunque ello implicara pasar incomodidades, no ganar tanto dinero, no estar en las carteleras con luces de neón ni formar parte del primer mundo.

³⁷Tomé el concepto de *hegemonía* de Angenot: "...entendido como la resultante sinérgica de un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y la homogeneización de las retóricas, de las tópicas y de las doxai. Estos mecanismos otorgan a lo que se dice y se escribe dosis de aceptabilidad, estratifican grados de legitimidad. La hegemonía se compone de las reglas canónicas de los géneros y de los discursos (incluyendo el margen de las variaciones y desviaciones aceptables), de las reglas de precedencia y de los estatutos de los diferentes discursos, de las normas del buen lenguaje (incluso nuevamente los grados de distribución de los lenguajes, desde el alto estilo literario hasta el vale todo de la escritura periodística <popular>), de las formas aceptables de la narración, de la argumentación y más generalmente de la cognición discursiva; de un repertorio de temas que se imponen a todas las mentes, de tal manera que su tratamiento abre el campo de debates y disensos normados a su vez por reglas y convenciones de forma y contenido. <In eo movemur et sumus>, dice San Pablo; en él evolucionamos y somos. EL discurso social es el medium obligado de la comunicación y de la racionalidad histórica, de la misma manera que su dominio es el instrumento del prestigio social para algunos en la misma medida que la fortuna y el poder." (ANGENOT, Marc (2003) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Argentina, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, pág. 30).

El teatro de títeres como sistema comunicativo

Lotman considera que a diferencia de los sistemas comunicativos no artísticos, en los que la estructura del lenguaje está rigurosamente dada de antemano y sólo el mensaje es informativo -no el lenguaje-, los sistemas artísticos pueden encerrar información también sobre el lenguaje mismo.

Dice que: *“El grado en que están condicionados los signos icónicos y los convencionales de un determinado sistema codificante es diferente. Mientras en lo que respecta a los signos icónicos intervienen en calidad de código las impresiones visuales, auditivas, etc., directas, los hábitos de la vida y de la cotidianidad y no se tiene conciencia de su convencionalidad dentro de una colectividad dada, los signos convencionales con sus planos de contenido y expresión claramente separados suponen que se tiene una manifiesta conciencia de la convencionalidad de sus códigos.”* (LOTMAN, 1998:243)³⁸

Es característica del arte la tendencia a la semantización de los elementos formales de los sistemas sgnicos. El títere en tanto imagen plástica tiene sus características, leyes y posibilidades de acción propias. Según Carlos Converso nunca hay que imponerse al títere, sino saber buscar con él la vida que contiene. Escénicamente sus maneras expresivas son muy distintas a las de un actor encontrando, muchas veces, en sus limitaciones, su mayor riqueza.

Al respecto de los títeres, Lotman, analizando los muñecos en el sistema de la cultura, habla de la relación del muñeco con el juego, y al compararlo con la estatua dice que esta última es un mediador que nos transmite una creación ajena, que exige seriedad y el muñeco, *juego*. Dice al respecto de esto que *“Esta particularidad del muñeco está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario, de cualquier civilización «adulta» moderna.”*(LOTMAN, 1978: 99)

Un ejemplo tanto de la madurez cultural, cuanto de muñecos con carga folclórica, mitológica y lúdica es la obra “Jingulber” de “PARALAMANO” de Sucre, Bolivia, de Juan Rodríguez y Hernán Viaggio, que ganó en 2015 el premio “Plurinacional Eduardo Abaroa” con esta obra.

³⁸ LOTMAN, Iuri (1998) M., *LA SEMIÓSFERA, II, SEMIÓTICA DE LA CULTURA, DEL TEXTO, DE LA CONDUCTA Y DEL ESPACIO*, España, Ed. Cátedra, “La convencionalidad del arte” con B. A. Uspenski, pág. 243.



Fotografías y datos tomados de la página de Facebook del tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>





Fotografía tomada de la página de Facebook del artista Juan Rodríguez de PARALAMANO.

Presenció una puesta de este espectáculo en el Festival Tatá Pirirí del año 2015. Juan Rodríguez me explicó que la obra se llamaba “gingulber”, pero que decidieron cambiarlo a “jingulber” porque muchos se confundían y le decían gulliver.

“Jingulber” tiene afinidad tipográfica y sonora con la frase inglesa “jingle bells”... “pues la idea nació de eso, del uso del lenguaje y la adaptación según su sonoridad y la cacofonía. La obra, en resumidas cuentas, habla de los personajes de la calle y el campo. Los personajes humildes y olvidados durante la noche buena. En esa noche buena, un niño migrante lustra zapatos y toma pegamento en las calles, mientras su padre, un campesino, lucha por sobrevivir y huir de la migra³⁹”.

Sobre esta obra dice en el blog de “PARALAMANO:⁴⁰

“GINGULBER es una palabra, una palabra que no existe... Gingulber es Jingle Bells. Jingle Bells es la navidad, y la navidad no es nuestra. Y mientras ella se acerca, la gente duerme en las calles, la pobreza hace chozas y ranchos de bolsa y cartón, los jornaleros trabajan quince horas por pocos centavos y los gigantes hacen fortuna vendiéndonos veneno.

³⁹ Policía migratoria.

⁴⁰ <http://titeresparalamano.blogspot.com.ar/>. Publicado el 15 de Noviembre 2013.

Gingulber trata de hablar sobre esa navidad, trata de decir todo aquello que nos duele y nos conmueve. La obra muestra personajes urbanos y campesinos en sus realidades diarias, reivindica sus luchas y acusa los atropellos que sufren.

Gingulber es un homenaje a esas personas que cada día deben luchar para sobrevivir en un mundo que los mastica.

Texto: Juan Rodríguez. Dirección: Juan Rodríguez. Dirección musical: Francisco Barrios (sobre canciones de Matilde Casazola, Atahualpa Yupanqui, Cuchi Leguizamón y recopilaciones Populares. Realización de muñecos: Cía. Paralamano. Titiriteros: Francisco Barrios, Juan Rodríguez. Público: adulto. Duración: 50 Minutos. Tiempo de Montaje: 4 horas Tiempo de desmontaje: 2 horas.”

El grupo Paralamano fue inaugurado en Diciembre de 1998 bajo la dirección de Juan Rodríguez con el espectáculo “*Criaturas del aire*” (sobre textos del español Fernando Sabater) Junto a Hernán Viaggio en la ciudad de Salta. En el año 2002 la compañía se radicó en la ciudad de Sucre (Bolivia) trabajando en proyectos educativos, festivales, e independientemente con presentaciones en salas de la ciudad. Ha representando a Sucre y a Salta en diversos festivales nacionales e internacionales.

De una interesante nota publicada el 15 de Noviembre 2013, en el blog de Títeres PARALAMANO: [http://titeresparalamano.blogspot.com.ar/.](http://titeresparalamano.blogspot.com.ar/), tomé fragmentos, por considerarlos muy pertinentes, en todos los sentidos, en función de las reflexiones más profundas de esta tesis, Juan Rodriguez se refiere en ella a lo que significa producir teatro de títeres desde Latinoamérica, en especial, desde Bolivia.

“Escribir para títeres desde aquí”

“...implica abarcar lo propio para hacerlo universal. Tomar los rasgos lingüísticos, los modos, las formas, apropiar lo cultural y plasmarlo en una construcción ficcional que abarque además la realidad social y política para hacer comprensible nuestro entorno cualquiera sea el espacio en que aquel texto se represente. Escribir para títeres desde aquí implica no abandonar la reflexión y el compromiso. (...) ¿desde cuándo los títeres necesitan abordar lo político?, desde que el títere es lo que es, le respondo. El contexto social, cultural y político, es lo que nos proporciona la posibilidad de hablar desde nuestro caleidoscopio, y otorga al espectador señales para entender desde qué posición y desde qué lado está hablando el pequeño personaje.

Parece extraño y hasta resulta problemático, pues por lo general se escribe teatro de títeres para público infantil, y ahí está lo paradójico; es necesario contextualizar desde la realidad que el niño vive para poder ofrecer una producción honesta y adulta. Lo otro que resulta paradójico es que mientras más honesta sea la propuesta, más heterogénea será su recepción y el texto estará más lejos de encasillarse estrictamente para un destinatario infantil.

Particularmente Bolivia posee una huella cultural muy amplia, que abarca leyendas orales y producciones literarias (entre otras manifestaciones) que muestran, en enorme medida, lo que nos hace y nos constituye como bolivianos. Por ello, es muy fácil caer en la trampa de la adaptación mal entendida, el tener una paleta tan amplia en colores otorga el privilegio de tomar y moldear, hasta incluso alterar sin haber tocado un ápice de lo que en profundidad dicen y manifiestan los productos culturales elegidos. Es que aquello que parece un

instrumento para decir desde aquí a veces se transforma en un torbellino de ideas donde la toponimia parece ser lo único que resalta en la producción, dejando en segundo plano las realidades inmediatas y relegando al texto a un mero viaje paisajístico cargado de pintoresquismo. Tengamos en consideración que cuando se llega a un exceso de modismos, folklorismos y paisajismos, la mirada popular se trasvierte en una enumeración de peculiaridades intrascendentes y sin rostro auténtico, se transforma en chauvinismo o artesanía hecha para turistas y que terminan por no decir nada.(...) una dramaturgia para títeres nacional no sólo se constituye con recopilación y adaptación, sino que también se establece con la construcción de ficción mediada por lo que nos rodea, por una realidad circundante, por un contexto que no está únicamente en mitos y tradiciones, sino que se hace también por circunstancias y condiciones contextuales inmediatas.

Verdaderamente las leyendas y los mitos construyen un imaginario que nos caracteriza y nos representa, pero es verdad también que la cotidianidad de nuestras ciudades nos proporciona espacios para reflexionar y hacer ficción. Muchos de los teatros de títeres en Bolivia desarrollamos nuestros trabajos (también) en aéreas citadinas donde los estados de convulsión, la intolerancia, la falta de ideales, el apego a lo que los medios nos manifiestan como verdades únicas, la iglesia, la política, la pobreza, el hambre, forman parte de una realidad urbana que nos afecta y nos conmueve.

En esta realidad híbrida se abre paso nuestro trabajo, revitalizar ámbitos de ficción que heredamos de nuestra cultura por cierto que es un ejercicio enriquecedor, pero aquello no debe justificar la desidia ante realidades de nuestro contexto próximo, de nuestro entorno. Aquí en el asfalto también necesitamos mirarnos con una realidad que se construya en ficción, que se manifieste en ritual y mito; desde esta perspectiva es a mi entender donde se abre una posibilidad más honesta de afrontar un texto. Hablar de cosas que nos movilizan, nos lastiman o nos emocionan de nuestras ciudades es también hablar de Bolivia, tanto así como rescatar espacios mitológicos que nos constituyen, pero debemos ser cautelosos, existe una delgada línea entre lo que es toponímico con respeto y cuidado, lo toponímico que resulta panfletario y lo que es toponímico que termina en pintoresco...”

Es notable cómo la profundidad reflexiva de estos artistas se manifiesta en sus obras con mucha coherencia, en particular en “*Jingulber*”, y volvemos a la idea bajtiniana de que la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de los cronotopos (Cfr. BAJTÍN, 1989: 408). Y la de que además del mundo representado, debe tenerse en cuenta el tiempo-espacio reales de la relación teatral, se desprende de estas reflexiones y de los espectáculos de PARALAMANO.

En el teatro, el actor -y el títere- dialogan en dos planos diferentes: un trato manifiesto lo vincula con los demás participantes dentro de la acción escénica, y un diálogo, generalmente, silencioso y no manifiesto, con el público, que en ambos casos interviene como un participante activo de la comunicación, por principio, bisémica. Dice Lotman al respecto: “...*con igual fundamento puede ser leída como realidad inmediata y como realidad convertida en signo de sí misma. La constante oscilación entre estos dos extremos le comunica vitalidad al espectáculo y, al ser receptor pasivo del mensaje, el*

espectador se convierte en participante de ese acto colectivo de conciencia que se consume en el teatro” (LOTMAN, 1978: 69)⁴¹.

Para él, todo texto genuinamente artístico es una “*máquina educadora*” sui generis, que a la vez que encierra dentro de sí un nuevo lenguaje artístico, contiene un manual autodidáctico de este lenguaje, “*entonces el proceso de conversión del texto único en lenguaje artístico común, de la excepción en norma y de la creación del genio en patrimonio cultural de toda una nación, deja de asombrarnos*”. (LOTMAN, 1978: 78) A nivel emocional podemos decir que las emociones están determinadas, en gran parte, cognitivamente, es decir: es la cognición la que decide si cierto estado de excitación fisiológica se etiquetará como “*rabia*”, “*miedo*”, “*alegría*”, etc.⁴²

Podemos nombrar como procesos y subprocesos receptivos interactuantes y entrecruzados entre sí, siguiendo a Marcos De Marinis (DE MARINIS, 1997: 201)⁴³ interpretación, evaluación y emoción, percepción y memorización. Siendo las emociones una cualidad de los procesos receptivos, todas las interpretaciones y las evaluaciones están, en cierto modo, marcadas afectivamente.

La interpretación es primordial en el proceso de performance teatral y sus resultados determinan en considerable medida, la evaluación y la emoción.

Y efectivamente, el espectáculo aumenta la memoria del auditorio, como dice Lotman. Las voces silenciadas aparecen de algún modo en las representaciones artísticas de los espectáculos del Tatá Pirirí, por ejemplo, las de los aborígenes latinoamericanos, negros, mestizos y toda una serie de nuevas identidades surgidas como consecuencia de la dependencia histórico-estructural forjadora de un espacio común de identidad y sentido.

No me resulta sencillo especificar cómo es un cronotopo determinado en los títeres analizados. Bajtín señala que funcionan no sólo en el centro organizador de los acontecimientos sino además como “*el campo principal para la representación de las*

⁴¹ LOTMAN, Iuri, M. (1978), *LA SEMIÓSFERA III: SEMIÓTICA DE LAS ARTES Y LA CULTURA*, El espacio de la escena. Tomado de Desiderio Navarro, Language, Arts & Disciplines, 2000, (publicación parcial en Internet). pág. 69

⁴² Según la teoría cognitiva de las emociones hay tres aspectos fundamentales en el fenómeno emotivo: 1. activación, consistente en el principio de homeostasis y de la rapidez fisiológica del organismo; 2. interpretación cognitiva, que es una señal para la organización mental concerniente a la atención, la vigilancia y la exploración del ambiente; 3. conciencia, esta función se refiere a la interpretación y al análisis del ambiente por medio de diversos sistemas sensoriales y cognitivos. (Cfr. DE MARINIS, Marcos (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Bs. As., Ed. Galerna. p. 200-201)

⁴³ DE MARINIS (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Ed. Galerna.

imágenes” (BAJTÍN, 1989: 401) de esos acontecimientos e incluso de los elementos abstractos -todo lo ideológico y valorativo-, adquieren *cuerpo* y *vida* por mediación del cronotopo. (Cfr. ARÁN, 2006: 70-71)⁴⁴

En la mayoría de los espectáculos analizados los personajes eran cotidianos en código grotesco. En algunos otros casos, arquetípicos. Todos, altamente simbólicos. Además de los indicios y menciones directas o insinuadas a las características espaciotemporales específicas de los cronotopos representados en cada texto espectacular, los elementos que consideré más importantes tienen que ver con las voces, los efectos sonoros y la musicalización de los espectáculos.

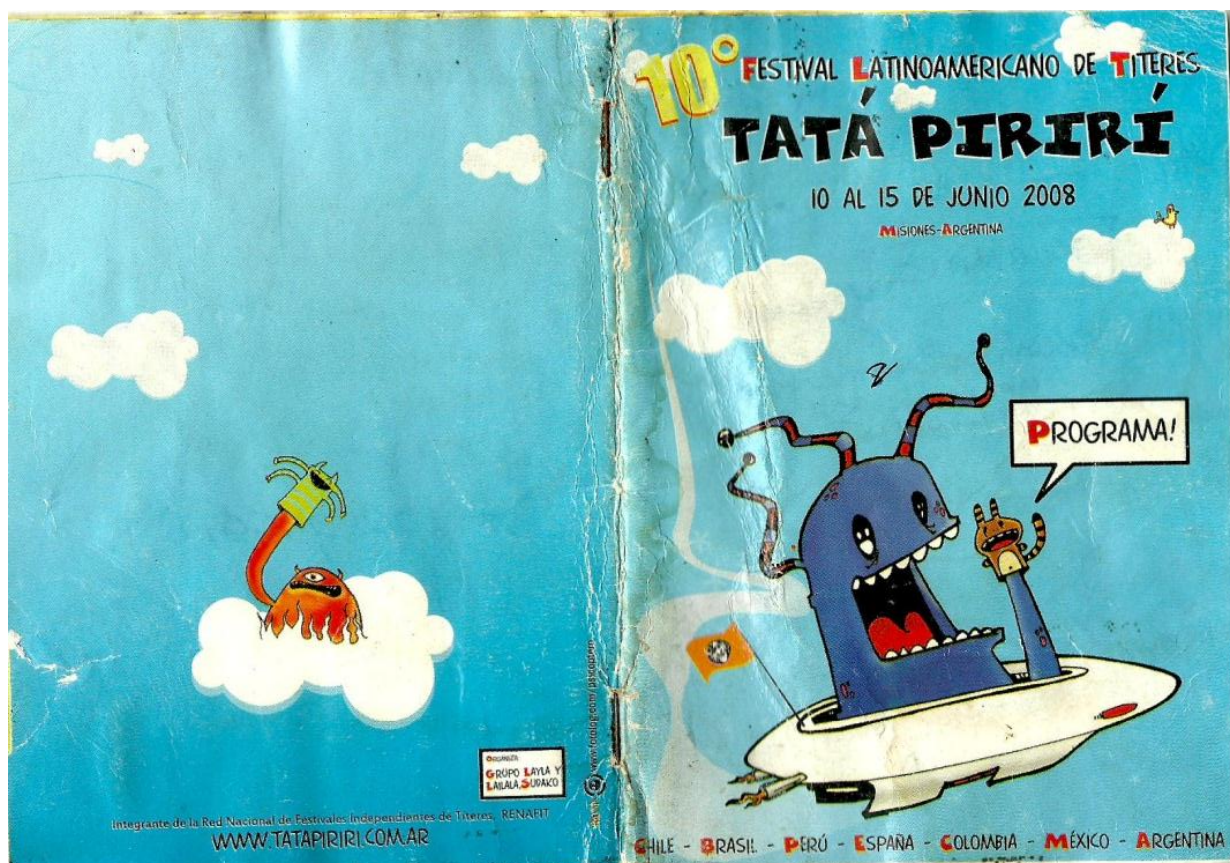
El lenguaje, las tonadas, los tics, los modismos, las ocurrencias y recurrencias regionales y “locales”, es decir, localizables claramente por el auditorio como propias de su identidad grupal local y/o las de los otros, en tanto imaginarios colectivos, en gran medida, estereotipados, generalizados o caracterizados en tanto singularidad identitaria.

Lo cronotópico en la mayoría de los espectáculos de títeres analizados se daba en gran medida en la dimensión incluida en la caracterización el hombre (ente, ser, antropomorfismo) representado por el personaje-títere, pantomima, objeto animado. En caso de haber argumentos, éstos, claramente, dan más elementos. En el caso de algunos de los espectáculos analizados no he planteado el argumento de las obras, por no exponer a mis lectores a la tentación del reduccionismo de la lógica argumental tan cara a la crítica letrada, centrada en la tradición lingüística. Hay videos de YUOTUBE.com de varios de los espectáculos, pero son versiones acotadas, traller, y diferentes, claro, a las de los espectáculos presenciados.

Transcribo las sinopsis y los datos que los propios artistas ofrecían de sus espectáculos en los Programas de los respectivos Festivales de los que participaron y en sus sitios web, en algunos casos. Para apreciar en detalle qué tipo de imágenes y cronotopos aparecen en los espectáculos del Tatá Pirirí tomaré el Programa de la décima edición del festival, al cual pertenecen la gran mayoría de los espectáculos analizados. El diseño publicitario y las ilustraciones fueron realizadas por Walter “Wincha” Marín, con un estilo que combina elementos y técnicas de la animación y el graffiti, con marcadas

⁴⁴ Resumen de la definición de cronotopo de Candelaria de Olmos en la edición dirigida y coordinada por Pampa Olga Arán: ARÁN, Pampa Olga (2006) Nuevo Diccionario de la Teoría de Mijail Bajtín, Córdoba, Argentina, Ferreyra Editor.

influencias de la manga japonesa y el animé en una especie de monstruos, niños disfrazados titiriteando y extraterrestres.⁴⁵



El programa del décimo Festival Tatá Pirirí del año 2008 se destacaba por la variedad y los cambios de colores en sus páginas, los textos intercalados con las fotos y las caricaturas del “Wincha”, Walter Marín, algunas de las cuales son niños disfrazados de animalito, uno rosa a lunares verdes sonriente de oreja a oreja, enguanta un títere de zorro, El que se volvió logotípico de esta edición del Festival es un extraterrestre azul con tres cuernos, como antenas, a rayas azules y rojas, con una gran boca sonriente con dientes y lengua, el dibujo, aññado, simpático está sentado en su nave espacial de la que

⁴⁵ La portada del Programa del décimo festival fue escaneada por mí del original que me entregaron en el año 2008, desgraciadamente no pude conseguir un ejemplar en mejor estado, éste pasó –y se salvó– por una inundación en Florianópolis en el año 2010 y por un incendio en el 2012.

sobresale su cabeza y brazo que tiene un títere de una especie de coatí o lémur, que, en el caso del programa, dice: en una viñeta del tipo de las de las que se utilizan en las historietas para indicar lo que se dice (una nube si es lo que se piensa, etc.), titiriteando para comunicarse, entre nubes, la contracara del programa continúa la escena con un diablo rojizo con un solo ojo y cuernos, tras unas llamas en una nube, que enguanta un títere de un monstruito rayado verde y turquesa, con cuatro brazos, dos colmillos y cuernos. Las ilustraciones de este artista tiene siempre detalles muy bien logrados técnicamente, graciosos, inesperados, surrealistas, psicodélicos, siempre muy significativos. Invitan a la reflexión y aportan elementos casi inefables de otro modo, portadores de cosmovisiones e intertextualidades muy profundas. La imagen del mural de su autoría al final de esta tesis da cuenta en gran medida de esto. El Programa tenía una sola falencia: era muy pequeño y las letras por su tamaño, tipografía y, en algunos casos, el color blanco, dificultaban la lectura. Esto me refirieron varios entrevistados.

En el Tatá Pirirí del año 2008 se presentaron las obras, según información tomada del programa del año 2008:

El grupo **“CHUCHO TEATRO”** de Santiago de Chile.

Obra: **“Cuentos de la Luna”- Pánico en el cementerio.**

“Esta historia se desarrolla en un cementerio donde el protagonista llega de noche a profanar tumbas y sacar artículos de valor. Pero su asistente le jugará una serie de bromas con tal de asustarlo y quedarse con el botín. Sin embargo, en este cementerio hay dos fantasmas que resguardan el lugar durante la noche y le harán pasar un gran susto al gordo asistente. Pantomima con muchas situaciones jocosas, situaciones de misterio y música de suspenso.

Otra parte del cuento se desarrolla en las afueras del cementerio del pueblo, donde un indio mapuche es víctima de un cazador que destruye su choza y le mata a sus inseparables animales. Pero este indio junto a su fiel caballo acusan el golpe y de inmediato elaboran un plan para deshacerse del vil depredador y lavar la afrenta.

Nuestro personaje llega a su casa rápidamente con el saco donde trae todo el botín que ha conseguido profanando las tumbas del cementerio del pueblo. Después de ver televisión se acuesta a dormir y en ese instante comienza con una serie de pesadillas que lo torturan toda la noche y donde su conciencia le dice una y otra vez, que debe regresar las cosas que tomó del as tumbas. Sin embargo, haciendo caso omiso de lo que las pesadillas le están queriendo decir, en un momento despierta y se encuentra en el cementerio donde los fantasmas con un gran susto le harán cambiar de actitud y regresar todo a donde lo encontró. Pantomima con muchas situaciones divertidas y variados elementos escenográficos.”

Titiriteros: Roberto Uyarzún y Basilio Caamaño. Dirección: Roberto Uyarzún. Duración: 50 minutos.

“Granito cafecito” de Victor Vesga de Bogotá, Colombia, en la actuación, el manejo de los muñecos y su elaboración, trajo el espectáculo infantil: **“Los tres chanchitos”**, de esta obra cuenta el programa del año 2008:

“Es ésta una versión ecológica y no violenta del cuento tradicional. Aquí los chanchitos le proponen al lobo que si deja de perseguirlos lo invitan a ver títeres. El lobo, aunque no le interesan los títeres acepta la propuesta, pues los tendrá reunidos y se los podrá comer de un solo mordisco. Cuando asiste al teatro lo que ve sin sombras a color. Se asombra de tal manera que manifiesta que alguien que lo invite a un programa tan lindo tiene que ser amigo de él. Termina esta versión posibilitando la amistad entre sus personajes que al final juegan a las escondidas. Luego se presenta un segmento didáctico que consiste en mostrar diferentes técnicas de títeres y su manipulación.

Conversatorio: Es una parte no escenificada que es el espacio del público para realizar preguntas, salir de dudas y también el momento en el cual el actor propone profundizar o charlar animadamente sobre el tema sugerido por el mismo público, empresa, entidad, o institución educativa a cuyo pedido se realiza el programa.”
www.TITERESGRANITOCAFECITO.COM

El grupo “**Tanit Teatro**” (España), del músico y titiritero: Sergio Massy, de sus obras decía la sinopsis del PROGRAMA DEL AÑO 2008:

Obra “**Ay Don Cristóbal**”

“De cómo Don Cristóbal, habiendo recorrido durante siglos montes, aldeas, cortijos, mercados, plazas, y ferias provocando a la gente armado de su cachiporra y su cara dura, se despierta después de haber dormido durante un siglo en un ataúd, Don Cristóbal, un músico que toca en directo y un tropel de títeres son los protagonistas de este insólito espectáculo de títeres de guante.”

Duración: 50 minutos. Adultos y jóvenes a partir de 15 años. Músico y titiritero: Sergio Massy, realización de títeres: Mariana Pacciarelli y Sergio Massy, sonido, iluminación, dirección e idea original: Eleonore Herman.

Obra “**Érase una vez**”

“Érase una vez...unos títeres aficionados al teatro que inventaron al público a un ensayo general. El director, los actores y el técnico eran títeres que todo lo habían preparado los decorados, la música, el guión, pero no contaban con la intromisión del demonio, que llevaba siglos rondando en los teatrillos, esperando la ocasión para sembrar el pánico y el desorden y lo que tan bien había empezado, con la intervención de pulgarcito, continuó de la manera menos esperada con la caperucita roja y la madrastra de Blanca Nieves.

Felizmente, los títeres supieron utilizar su talento para improvisar y de este modo pudieron cosechar lo que el demonio había conseguido sembrar. Y fueron tantos los aplausos que los títeres decidieron representarlo...otra vez.”

Titiritero solista: Sergio Massy. Realización de títeres: Mariana Pacciarelli y Sergio Massy, sonido, iluminación: Eleonore Herman. Dirección e idea original: Eleonore Herman.

Duración: 50 minutos. Apta para todo público.

○ “**Tato Criacao Cénica**” (Curitiba, Brasil)

Obra “**El tropeço**” (Adultos)

“El tropeço parte de dar vida a lo simple. Sobre una mesa, con baúles y algunos pequeños objetos, se crea un mundo donde dos actores manipuladores dan vida con sus manos a dos personajes: dos viejitas que viven juntas, partiendo de la tradicional visión que tenemos de la vejez, la soledad y las pequeñas acciones rutinarias, se puede crear un universo de sutileza y extravagancia, poesía y comicidad en manos que andan, danzan, beben, respiran, lloran... mas tropezó es un lapso, es un desvío de una trayectoria.”

Lenguaje: teatro de animación Duração: 30 minutos.

Obra **“E sé”** (Todo público)

“La obra discute con buen humor y fantasía, los diversos caminos que la vida ofrece y las consecuencias de las acciones que fueron tomadas, pero ese pensamiento está inmerso en un escenario que juega con lo lúdico y lo real, yendo de un contrapunto a otro.

Niño de la calle, agricultor, policía, una simpática bella niña, son algunos de los personajes que se mueven por los escenarios del campo y la ciudad, cada cual en su propio universo. Los encuentros y desencuentros circunstanciales de esas gentes, son la sustancia del espectáculo. Lenguaje abstracto, poesía y juego.”

- **“SOTAVENTO”** (Ganadero Baigorria, Santa Fé, Argentina)

Obra **“EL MOLINETE”** Sugerida para niños de 3 a 10 años.

“La titiritera fabrica con los niños un títere “zoquete”, éste con vida propia, se independiza, fabrica un molinete y se lo pone a su casa y parte volando en busca de aventuras. Así va a conocer a un perro, se va a enfrentar con “el ñandutero” que le quiere robar el molinete, y se va a enamorar de Susana Caletín, con quien emprenderá un hermoso viaje, dejándole un regalo a la titiritera, para que la historia vuelva a empezar.”

Duración: 60 min. Actividad sugerida: hacer molinetes o títeres con medias.

Obra **“Burbujas”** Sugerida para niños de 2 a 6 años.

“Un títere puede ser cualquier objeto, es así que una hermosa paleta de colores se transforma en una gallina moderna y mandona que ha perdido sus huevitos. Cantando la titiritera los encontrará en los bolsillos de los niños, o en la cabeza de una mamá y de cada huevito nacerá un pollito, que esta mamá gallina educará con mucho desparpajo.

Además nos acompañará el Capitán Beto, capitán de una nave espacial, que se enamora de una flor, y de tanto amor, sin querer, no la deja crecer. Por último, éste viajero del espacio repartirá entre los niños burbujas cósmicas de mil colores, para jugar y soñar.”

Duración: 50 min. Actividad sugerida: Preparar material para hacer burbujas.

- **“GENTE TEATRO DE TÍTERES Y ACTORES”** (México)

Obra **“ANENKÉ”**

“Ser mujer, titiritera y extranjera son los tres estigmas de nuestra protagonista, las vicisitudes de su vida integran la historia. Situada en medio de la nada, huyendo de los horrores de la guerra, ella viaja a través de su destino, sus necesidades, sus amores, su alegría y su dolor. Nos conduce, con movimientos precisos, hacia las emociones, los sentimientos, las imágenes íntimas, en un inesperado viaje donde los títeres devienen ilimitados y la poesía se transforma en algo vivo sobre el escenario.”

Música original: Patricia Larguía. Actriz/titiritera: Cecilia Andrés. Dirección: Hugo Aristimuño. Duración: 75 minutos. Público al que se dirige: Mayores de 16 años.

Obra: **“ANDARANDANDO”**

“Una golondrina regresa a trabajar al norte, igual que todos los años, y es derribada antes de cruzar la frontera herida, es rescatada por un gato. Imposibilitada de alzar el vuelo aceptará la propuesta del gato y cruzará la frontera junto con él. Los problemas actuales que enfrenta el planeta como resultado de las migraciones son tratados aquí de forma que los niños puedan tener otra visión del mundo que habitan junto a nosotros.”⁴⁶ Autor: H. R. Luna.

⁴⁶ Custodiando la frontera se encuentran un general y un soldado subordinado. Con partes maquínicas -de aparatos, el títere del general es biónico, como resultado de haber estado en la guerra. Estos dos personajes secundarios son geniales, grotescos y cómicos, los títeres de esta obra son de una confección y

Duración: 60 minutos. Público al que se dirige: mayores de 8 años. Música: Enrique Ulloa/Javier Nandayapa, Vakhna, Radaid, Totó la Momposina, Lila Downs, Pierre Copte. Técnicas usadas: Títeres de mesa con varilla, bocones, animación de objetos. Animadores: H. R. Luna y Cecilia Andrés. Dirección: Cecilia Andrés.

Obra **“Voces en la noche”**

Sinopsis: “En un bar, el alter ego de Charles Bukowski habla de su vida y su relación con el alcohol y las mujeres, contrapunteado por los textos de Milena Rodríguez, ambos van exponiendo las difíciles relaciones amorosas, la soledad, los equívocos. El erotismo acompaña cada paso, cada texto y se mezcla con las voces de Lhasa, Silvina, Tom, Isabel, Liliana y Chavela, para ofrecernos una noche cálida, sonora, cargada de ironía y guiños cómplices.”

Autor: H. R. Luna. Público al que va dirigido: mayores de 18 años. Técnicas utilizadas: títeres de mesa, objetos, manos, marrote, animación a la vista. Música: Cuarteto Cedrón, Lhasa, Silvina Tabbush, Tom Waits, Mitotejazz, Liliana Vitale, Chavela Vargas, y YO YO MA interpretando a Astor Piazzola. Producción: Eny Broardo, Grupo Gente: integrantes: H. R. Luna y Cecilia Andrés. Dirección: Cecilia Andrés. Duración 50 minutos.

- **“LOS CUATRO VIENTOS”** (Caleta Olivia, Santa Cruz, Argentina).

Obra: **“Historias que salieron viajando”**

“Diferentes números con muñecos de diversas técnicas “los esqueletos”: trabajo mímico inspirado en “El propietario” de Roberto Espina con muñecos de manipulación directa sobre mesa. “El payaso, el niño y el diablo”: Número de guante en el teatrillo. “Tango”: Número musical de títeres de hilo. “Danza del murguista”: número final de títeres de hilo para jugar con el público.”

Duración: 50 minutos.

Obra: **“Las vidas de la muerte”**

“Diferentes cuadros de diferentes autores, adaptados o creados a vivencias y estilo de “LOS CUATRO VIENTOS”. Este trabajo está inspirado en cómo han visto la muerte otros titiriteros, como Camilo Ruiz (Colombia), Horacio Peralta y el escritor mexicano Posada. En ese andar, en el hilo de la vida y de la muerte, un lado poético del fin y el comienzo, darle vida a los muñecos. Los esqueletos, el equilibrista, la rubia sin cabeza, los vientos, la llorona.”

Titiriteros: Sergio Steve Ferreyra y Liber Ferreyra.

- Grupo anfitrión: **“SUDAKO”** Teatro de Muñecos (Misiones, Argentina)

Obra: **“TRANS-FORMA”**

Espectáculo de títeres para adolescentes y adultos, no prohibida para menores.

“TRANS-FORMA incluye ocho historias, largas y cortas, tratadas todas en código de pantomima. Pasean a los espectadores, grandes y pequeños, por variados aspectos de la vida. El humor ante todo. Sentimientos, miedo, amor, humor. Mucho sincretismo.” Autores y titiriteros: Daniel Duarte y Omar Holz. Música original: Osvaldo De La Fuente.

- **“EL RETABLO”** (Buenos Aires, Argentina)

Obra: **“LAGARTÓPOLIS”**

posibilidades de movimientos y efectos admirables. La metáfora claramente alude a la frontera entre México y Estados Unidos, temática que actualmente, Noviembre de 2016, con Donald Trump asumiendo como presidente norteamericano, y los problemas con los refugiados y las inmigraciones masivas en Europa y todo el mundo, es cada vez es más candente y problemática.

“Este espectáculo cuenta la historia de un grupo de lagartos que buscan un lugar para vivir sin ser perseguidos por sus pieles y fundan su propia ciudad, allí llevan una vida tranquila sin que nadie los moleste, o mejor dicho, molestándose entre ellos, hasta que un ser totalmente diferente invade accidentalmente su ciudad provocando un gran desconcierto y temor entre los lagartos. Aunque no todos lo toman así... El humor es la base de esta historia de amor entre una lagartita y un peludo. Del amor entre dos seres diferentes puede nacer algo nuevo, algo que nos enseñe a convivir con tolerancia.”

Autor y titiritero: Guillermo Bernasconi. Dirigido a niños a partir de 5 años. Duración 55 minutos.

○ **“BIGOTES DE MONIGOTE”** (Buenos Aires, Argentina).

Obra: *“Al agua morsa”*

“Yaco, un indiecito inquieto y muy querido por sus padres, se siente desplazado ante la llegada de su hermanito, celoso y caprichoso ansía tener un animalito dentro de la choza, sus padres no se lo permiten, se siente solo y triste, hasta que llega flotando desde Alaska una morsa perdida que habla inglés.

Juntos comenzarán a vivir una hermosa amistad, pero son descubiertos por su padre, quien echa a la morsa Carolina confundiéndola con un monstruo marino. Yaco decide escaparse en busca de su amiga internándose en el mar, su padre descubre que se ha escapado y emprende su búsqueda.

Mar adentro se encuentran, pero son atrapados por un pulpo, la morsa los libera, el padre comprende el malentendido y es el momento en el cual Carolina tiene que decidir, si quedarse o volver con su familia. Espectáculo de retablo, técnica títeres de guante y bocón con varilla. Apta para todo público. Duración 50 minutos. Titiriteros: Laura Morales, Fernando Suárez y Blanca Vega. Música original: Arien Leyra y Facundo López Burgos. Realización de títeres y escenografías: Blanca Vega, Laura Morales y Noemí “Pety” De Jesús. Co-Dirección: BIGOTE DE MONIGOTE. Dirección General: Mariel Lewitan. Autores: BIGOTE DE MONIGOTE, Gustavo Glusman y Mariel Lewitan. Puesta en escena: Mariel Lewitan y Los Bigotes.

○ **“TEATRO TARBOL”** (LIMA PERÚ)

Obra: *“Zorro sin cola”*

“Una ratita descubre que no tiene cola, avergonzada ante las burlas de los demás espera constantemente a un zorro que se la coma, pero éste satisfecho de n enorme banquete se niega y por el contrario decide ayudarla en la búsqueda de una solución a su problema.

En la estructura del espectáculo hay una presentación a cargo de María Laura y un títere presentador, “que permite establecer una dinámica de relación entre el público y el grupo de modo que produce la participación activa. Pero bajo ciertas reglas, para una mejor asimilación de la obra”⁴⁷

⁴⁷Aquí mi ejemplar se volvió ilegible y no encontré en Internet datos del grupo.



En este festival han cobrado existencia escénica títeres que personificaban y reflejaban diversos sustratos culturales silenciados, negados y desconocidos, en mayor o menor grado, para el auditorio. Los artistas eran de los más diversos orígenes, habían viajado mucho, y, la mayoría, había desarrollado en su arte un carácter de comunicabilidad universal asombroso.

Partimos de la base de que un espectáculo es un fenómeno irrepetible, que cuenta con una naturaleza y codificación propia, y que es solo parcialmente replicable. Diferente del texto espectacular, que es un modelo teórico del espectáculo en tanto fenómeno observable, se trata del aspecto textual del objeto de estudio espectáculo. Es decir, captado, tamizado, mediado, textualizado, por alguien –o algo, o varios, especialistas, o no, tecnología mediante, etc. Para Patrice Pavis (PAVIS, 2008), el texto espectacular es la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena.⁴⁸

El espectáculo teatral es un conjunto no-ordenado (pero completo y coherente) de unidades textuales (expresiones), de varias dimensiones, que remiten a códigos distintos, heterogéneos entre sí y no todos específicos (o, por lo menos, no necesariamente) y a través de los cuales se realizan las estrategias comunicativas, dependientes también del contexto productivo-receptivo. Así definido por Marco DE MARINIS (1982), en tanto

⁴⁸Cfr. PAVIS, Patrice (2008) *DICCIONARIO DEL TEATRO, Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

unidad de discurso –verbal, no verbal o mixto- resulta de la coexistencia de más códigos y posee cierta completitud y coherencia.

Sobre la relación representación-texto, se debe tener en cuenta que el paso del sistema de signos-texto al sistema de signos-representación no sólo cambia la materia de expresión, como son muy diferentes, implica una pérdida y una ganancia, los signos visuales, auditivos, musicales, creados por el director, el decorador, los músicos y los actores, tienen pluralidad de sentidos.

El texto dramático, de existirlo -al menos a modo de partitura dramática- está en la *foné* de la representación, la precede y la acompaña, puede ser leído también como no-teatro. (UBERSFELD, 1993).

En tanto texto, como artefacto, como artificio de la cultura, su composición adquiere mayor complejidad con la polifonía, que le es propia al texto dramático. El texto propone en su estrategia textual una intertextualidad que enfrenta al receptor-espectador-lector a otro/s texto/s (que pueden pertenecer a diversas codificaciones y/o procesos semióticos).

La presencia de la cita exige al lector un dominio del texto que es llamado a participar de la intelección del mensaje total y a su sentido. Si el lector omite esta bifurcación producida por la afluencia de dos o más textos que convergen en uno que los nombra o cita, pierde parte del sentido del texto.

La voz del títere, paradójicamente a su rudimentario ser de trapo y papel maché, es sentida como verdadera e íntima, correspondería a lo que en psicología es la personalidad, con su mente, sensibilidad y sentimientos.⁴⁹

En el público, esa sensibilidad en proceso de transformación, en interacción con las experiencias de la vida, llega a captar esas primeridades peirceanas, esas cualidades de sensación, y de intelección, porque el cognoscente sintetiza la experiencia, la vuelve nocional, le extrae nociones, dimensiones y especula.

Para esta investigación, el ámbito del festival hizo tangible para los niños participantes, una experiencia artística grupal especial donde crear y experimentar con la

⁴⁹ Para algunos, esta no sería la verdadera voz del ser, sino la voz de la personalidad, la cual debería silenciarse, para que fluyese otra, la del alma-esta palabra que ha formado parte del universo discursivo hegemónico religioso, principal generador de tabúes en occidente, ha pasado a ser, como por efecto pendular histórico, una palabra *tabú* para muchos “científicos” de los siglos XX y XXI.

“sinergia”⁵⁰ del grupo, algo elemental para que la experiencia artística se desarrolle y sea gozosa, prolífera, modificadora, liberadora, un registro psicomotriz, y en tanto tal, un inefable enriquecimiento y canal expresivo abierto, por eso esperan ansiosos el próximo Tatá Pirirí.

El *asombro* es lo que caracteriza y diferencia al ser humano, según Warburg, le permite un corte, una detención de la rutina, encontrar respuestas nuevas y preguntas nuevas, pero sobre todo, el reconocimiento de una carencia. Esta fue la más frecuente de las expresiones del público, según los datos recogidos en esta investigación: después de cada festival la gente queda esperando el siguiente, y por supuesto, en pleno proceso de “digestión” de las experiencias: se conversa, se piensa, se medita, se experimenta, se juega, se recuerda, se explica, sigue, sigue, sigue andando, de resonancia a repercusión y al siguiente espiral del que extraemos sentidos, preceptos, afectos y conceptos, la leña de nuestro tatá interno: nuestras memorias. Después de que termina el festival, se escucha con frecuencia, comentarios sobre cómo cambia la ciudad de Eldorado durante el festival, una ciudad en la que “no pasa nada”, es aburrida, “no hay nada para ir a ver”, etc., según expresiones de los niños.



Abrigaditos aparecen los títeres en Eldorado a mediados de Junio. Fotografía tomada de la página de Facebook de Tanit Teatro: <https://www.facebook.com/tanit.teatro/photos/>

⁵⁰ El término *sinergia* significa: asociación de varios órganos para realizar una función, ha sido tomado de la biología por varias corrientes de pensamiento, sobre todo por las artes, para dar cuenta de un tipo de creación grupal, donde la energía de los integrantes interactúa en el proceso creativo, generando una conjunción y retroalimentación que potencia la capacidad individual.



Escalada 35-Km2, (3380) Eldorado
Tel: 03751-430724
Cel: 03751-15668811 (Omar)
fiestatapiriri@yahoo.com
www.tatapiriri.com.ar



Sede del **FESTIVAL**
LATINOAMERICANO DE **TITERES**
TATA PIRIRI

volver

Capítulo III

Cronotopías

En este apartado voy a abordar el análisis de una de las experiencias artísticas del Festival Internacional de Títeres: Tatá Pirirí, desde el punto de vista de los lugares y las personas que las vivencian, recurriendo a algunas categorías y reflexiones relacionadas con los estudios de la dimensión semiótico–discursiva sobre las sociedades y las culturas urbanas, en este caso, de pequeños centros urbanos.

Utilizo el concepto de cronotopía discursiva, para analizar *“emplazamientos públicos que se reconfiguran simbólicamente como lugares sociales por la intervención de grupos identitarios. En tal condición vehiculizan modos de la doxa, pasiones e imaginarios políticos, sociales y éticos que ingresan como experiencia en la memoria colectiva. Es decir son lugares simbólicos de enunciación, generadores de relatos incesantes”*. (ARAN, 2006: 4).⁵¹ Ésta es una categoría descriptiva condensadora aplicable a ciertos fenómenos sociales espacio-temporalizados que se interpretan como relatos situados y se leen como textos. Explica Olga Pampa Aran: *“Los lugares cronotopizados albergan diferentes lenguajes y numerosas formas de evaluación social, desde las estéticas a las afectivas y de allí su eficacia para promover formas pragmáticas de cognición de la vida social y añadiríamos, de una dimensión antropológica de las formas históricamente representativas de ocupación y uso del espacio de la polis.”*(ARAN, 2006: 6).

La potencia de la conceptualización de esta autora permite describir el proceso que observamos a lo largo de los distintos festivales y que podría enunciarse como la configuración del *Tata Pirirí* en una cronotopía, es decir un lugar simbólico de enunciación para los niños en el que como partícipes de los espectáculos pueden interactuar con los artistas en el desarrollo de las obras, activando personajes e historias narradas en ese mismo espacio.

⁵¹ ARAN, Pampa Olga, Publicación de su ponencia en el “VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Titulada: *“Producción cultural de cronotopías. Apuntes para desarrollar una categoría de investigación sociosemiótica.”*

Entre las indagaciones que guían esta investigación se destaca la pregunta sobre cómo, luego de dieciocho festivales, se han ido sucediendo reconfiguraciones en torno a los lugares y la manera de vivenciarlos, problematizando las relaciones entre la sociedad, la cultura y la historia.

En el abordaje de las representaciones sociales son importantes *las interacciones y las relaciones entre lo que se dice y lo que se hace*, parafraseando a Foucault. En los cronotopos de las representaciones escenificadas (poblados marinos, chacras, desiertos) tuvieron, en su mayoría como personajes principales a representantes de los sectores de nivel socioeconómico más bajo, siendo muchas veces: marineros, campesinos, mendigos, artesanos, viejos, niños, inmigrantes, indígenas, etc. Otras, el personaje principal, animal o humano era verosímilmente percibido con facilidad, por la mayoría de los entrevistados, aun siendo de otros países de Latinoamérica, como de la “vida cotidiana”.



En esta fotografía se pueden ver los niños rodeando al dragón, tocándolos fascinados, al fondo, un *punctum*⁵² importante para comprender la relación entre las artes, como

⁵² Del punctum explicaba Barthes: “El detalle que me interesa es inintencional, aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito. La lectura del punctum es corta y activa, su química “de herida”, de repetición sin transformación, de insistencia, es “lo indesarrollable”. Habla de una inmovilidad viviente ligada al detalle que funciona como detonador: “una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto: ni el Haikú ni la Foto hacen «soñar»” (BARTHES:2009:87-88)

*ambientan*⁵³, reenvían y apoyan unas en las otras, se ven partes de un mural realizado con la técnica del esgrafiado. Indicialmente muestra cómo el público es convidado a participar en cada espectáculo y con todos los elementos paratextuales (publicidades, apariciones mediáticas, folletos), es invitado por títeres gigantes (dragón, presentador, etc.) que anuncian la proximidad del festival y lo publicitan a viva voz por las calles del Eldorado durante los días previos. Las propias estrategias de los acercamientos y los espectáculos están caracterizadas por la constante apelación a la participación del público, sobre todo infantil – lo que es propio del teatro de títeres como género, por elección de los artistas y por acontecimiento, que escapa a toda previsibilidad, porque el público de este festival es particularmente participativo, según los datos recabados en las entrevistas a los artistas invitados.

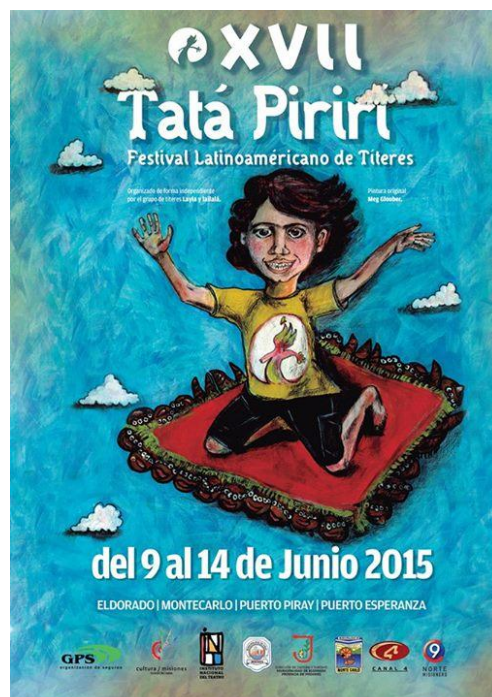


Los cambios y la proyección del Festival pueden apreciarse, por ejemplo, en la producción de remeras del Festival.

⁵³ Considero que las artes se apoyan y reenvían unas a otras, generando climas, ambientes que propician la creatividad y la aparición, fusión y retroalimentación de todas, sinérgicamente. En este ensamble fotográfico se percibe la filiación al arte chino, al movimiento de muralistas actual, y claro, estos niños en tanto parte constitutiva de este cronotopo, con sus particulares gestus, vestimentas, peinados, maneras, etc.



La venta de títeres, la diversidad de opciones de comidas frías y calientes (tortas, pizzas, etc. caseras), bebidas y propuestas, cosas que siempre existieron y caracterizaron la organización del festival, acompañando a la murga y a la instalación realizada por la artista plástica Meg Glouber en el hall de entrada.



Las publicidades gráficas y los programas en la décimo séptima edición, fueron realizados por esta artista, quien participó el año anterior y en otras ocasiones, de las actividades artísticas del Festival, que ofrece capacitaciones y experiencias creativas grupales en varios lenguajes artísticos: música, danzas y artes plásticas. Además de funcionar como una clínica para los artistas participantes y un oasis o encuentro de *hobbits*⁵⁴.

Estas imágenes corresponden al año 2014, a la XVI Edición del Festival:



Artista plástica: Meg Glouber

Esta fotografía de una pintura realizada en vivo durante el festival, junto con otros artistas, fueron luego rifadas, de forma individual (cada persona compraba un número, por \$ 20 de la pintura que le gustaba), deja ver el estallido de colores y la frescura de los trazos de su pincel. Esa paleta vibrante y energética pintaba ante el público una valija de titiritero, con seres mágicos, alegres y risueños, entre los que se

destaca una flor sonriente con un solo ojo en la frente, su boca carnosa intensamente roja es prácticamente un beso vegetal, el trabajo con los destellos de luz blanca, con la vibración de colores fuertes y sus encuentros entre opuestos dan a esta pintura una belleza alegre, la expresión tranquila y bondadosa de los títeres humanos que están con un tercio de su cuerpo aún en la maleta y la vivacidad de los que ya han salido, generaban juntas, una grata y feliz cualidad de sensación. De algún modo, en muchas de las obras de esta artista, se siente el monte de Iguazú, donde vive.



Pintura de Meg Glouber

⁵⁴Me refiero a los personajes de Tolkien, de su trilogía “*El señor de los anillos*”.

Re-con-figurarnos el mundo a partir de imágenes, nuestros recuerdos se forjan con fotografías, somos parte de una generación cuyas herramientas cognitivas se forjaron alrededor de una nueva modalidad cognitiva llamada videológica por Alicia Entel. Contrasta lo que pasa en las experiencias en vivo en el Tatá Pirirí, con lo que podríamos generalizar de la realidad vivencial de muchísimas personas, sobre todo en las grandes urbes, en función de las relaciones actuales con las nuevas tecnologías, particularmente, internet y TV.

Esta excursión que proponen las pinturas de la artista y la experiencia completa del Tatá Piriri, en el sentido que le daba Barthes, en tanto método para enseñar semiótica y discurso con digresiones, fragmentos, aventura semiótica, es un viaje y un descubrimiento, para el público local, sin viajar. En efecto, poder relacionarse con gente de tantas latitudes distintas, percibir sus cosmovisiones por medio de los cronotopos dramáticos de los espectáculos, es sin dudas una odisea sensorial.

Hay algo del arte que no puede sumisamente consumirse y resumirse a términos economicistas. Los aspectos económicos son imposibles de separar de todos los demás. Es una ilusión, ya que no respondemos a un cálculo racional cuyo único objeto sería el de maximizar las ganancias y minimizar las pérdidas. Claude Lévi-Strauss hablaba de sociedades –y en menor medida, de lo que nos sucede a nosotros- en las que el trabajo no sirve únicamente para generar un beneficio, sino sobre todo-para adquirir prestigio al contribuir al bien de la comunidad, a los actos que traducen preocupaciones técnicas, culturales, sociales y religiosas a la vez.

En la siguiente fotografía se puede ver la atención total del público. Para muchos de nosotros, vivir en Misiones nos ha vuelto parte del paisaje profunda e indisolublemente, es parte de nuestro *sensible* interno, en esta foto, el *studium* apuntaba a mostrar la copiosa cantidad de público, su estado de atención, las expresiones de sus caras y cuerpos, los gestos, nadie está claramente posando, casi sin excepción, nadie parece haber notado al fotógrafo, pero el *punctum* que más me moviliza es la presencia colosal de los añejos árboles y su relación amorosa, casi fundiéndose en la luz clara, última y blanca del día. Ocupan casi el cincuenta por ciento de la foto, no obstante -o sobre todo. La propuesta de muchas de las experiencias generadas en el marco del Tatá Pirirí es jugar con diferentes lenguajes artísticos, es una actividad libre, voluntaria, que proporciona exploraciones diversas de sí, grupales y de participar de la sinergia. Eso es posible en un espacio que se

abre al público y se abraza con la naturaleza circundante, semiotizando el lugar y creando una cronotopía propia, abriendo un universo imaginario para el público que le permite interactuar desde esas referencias imaginarias salidas de los pequeños retablos de títeres.



Fotografía tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí.

En tanto universo cerrado, reservado y protegido, estas experiencias artísticas están separadas del resto de las de la vida corriente. Estos viajes –sin viajar, para el público local, que se renuevan con cada espectáculo, en cada edición del Festival Tatá Pirirí, son singulares. Viajes, entendidos como formas de mediación de la experiencia, estéticas que producen una transformación, relacionada con el juego y con la fiesta, con la diversidad de los cronotopos (Bajtín) de sus espectáculos, en tanto configuraciones espacio-temporales que funcionan como claves de sentido.

El Tatá Pirirí es un símbolo que recursivamente reactualiza todo el pasado cada vez, con cada murga, y conforma el imaginario colectivo.

Las fotografías, en tanto índices de esa realidad tienen un valor testimonial, en tanto construcciones remiten indicialmente a esas vivencias, las iconizan, dando cuenta del gestus, de allí la fuerza de estas imágenes.

En el marco del festival, además, se brindan talleres destinados a docentes y público en general y una Exposición de Muñecos y Títeres, realizados por alumnos de escuelas de Eldorado. También el trabajo colectivo pintando murales.



Fotografías tomadas de la página de Facebook del Tatá Piriri:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>



Lo más importante es *“la recuperación de la mística y el encanto que ha producido desde siempre el arribo del arte trashumante a los pueblos”* como lo caracterizara la publicidad que realizó el Festival de cine “Oberá en cortos 2010” sobre la carpa de los títeres del Tatá Pirirí que ese año los acompañó, y continúa diciendo *“...la carpa es símbolo fundacional de un ritual que aún nos convoca como grupo social: el de reunirnos bajo su techo, alrededor de una pista, esperando la magia, el ensueño, la sorpresa, la imaginación...es decir, esperando el milagro del arte provocando el encuentro sensible del ser humano con otros y consigo mismo...Soñando una vez más, recolectando fuerzas y entusiasmos, el tatá se mantiene encendido, y prepara divertido un nuevo estallido de chispas.”*

Esta cita da cuenta de lo que mencionamos como cronotopía del Festival Tata Pirirí, aludiendo a cómo los lugares simbólicos son construidos a partir de la valoración social asignada por distintos grupos. Tanto los artistas como el público enuncian determinadas experiencias que permiten postular al festival como una cronotopía, espacio tiempo liberador de sensibilidades artísticas.

En los sitios de Internet del Tatá Pirirí apareció la siguiente carta de un titiritero visitante que da cuenta de la importancia del lugar y del evento:

Viernes 13 de junio de 2008

Desde El Dorado Argentina

Y ya estamos en El Dorado Misiones Argentina en el Festival Tatá Pirirí, nos encontramos con varias sorpresas, primero estamos en plena selva con parajes bellísimos, segundo el festival es un gran festival en su décima edición es uno de los más importantes de Argentina, muy bien organizado y posicionado en su ciudad y alrededores, la estamos pasando de maravilla, con funciones repletas de público en El Dorado y ciudades aledañas, mucho que contar y mostrar pero aun nos es complicado por el escaso tiempo (pues hay bastante trabajo que hacer) y por lo difícil que es acceder a internet, con horarios complicados (cierran muy temprano) y un servicio lentissiiiiimmooooo, ya en Lima retomaremos como se debe. Si quieren saber más sobre el Festival pueden entrar a <http://www.tatapiriri.com.ar> La Carpa de los Títeres (Layla y Lailalá - Paracultural de la Selva).



Foto de un arroyo de Eldorado, gentileza de Chinito Aranda.

“Este paisaje nos mira”

En la edición del Festival en el año 2009, la concurrencia del público superaba notoriamente la capacidad de las salas. Aunque estaba quedando gente sin poder entrar, si era tal la calidad de los espectáculos y las dimensiones del festival, no querían trasladarlo a una ciudad más grande, buscar más auspiciantes y darle una gran publicidad, la respuesta fue que no sería lo mismo en otro lugar geográfico, de mayor escala, en un ámbito normado y con modos y velocidades ciudadinas, con todo el movimiento del aparato burocrático, político, mediático y público, de seguridad, prevención y organización, los costos y los participantes.

El Hogar San Juan de Dios, donde alojan a los artistas del Tatá Pirirí en Eldorado, es un lugar lleno de árboles, con un comedor enorme, tiene además un escenario, allí el clima del festival es mágico, es donde intercambian enriquecedoras experiencias los titiriteros y los demás participantes, donde se baila, se canta, se cuentan cuentos, y se mechan las cenas con actuaciones fortuitas de cosas diferentes a las que presentan en sus espectáculos, u otros títeres, pero siendo personajes diferentes, insólitos, a veces, mechando la realidad de las vivencias colectivas, todo el anecdotario de cosas graciosas, de presencias destacadas, de características locales.

Los artistas itinerantes conservan esa capacidad inaudita de improvisar con estas cosas de lo cotidiano, generando un metalenguaje de enorme proximidad grupal, insólito, de risa a carcajadas hasta el dolor y las lágrimas, *“de agarrarse la panza y no poder parar de reir”*, como dijo una niña de trece años al ver que un títere, el investigatopo, que quería enamorar a una gallina, al peinarse en el espejo dice que se va a acomodar el flequillo un poco *“floguer”* adelante con un toque paradito atrás *“como me enseñó Julián hoy a la mañana”*, haciendo alusión a uno de los hijos de los organizadores, que últimamente hasta de iluminador anda oficiando, y muy bien.

La anécdota trae a escena el modo en que la percepción del mundo real ingresa en la obra mediante los cronotopos, el mundo representado en ella, se incorporan al mundo real y lo enriquece; y el mundo real se incorpora al mundo representado en la obra, durante el proceso de creación, cambiando en cada puesta, en una interacción clave para el teatro, con el auditorio y con la realidad socio-histórica y contextual directa, y en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa del público.

El mundo representado y el mundo creador están entrelazados, hay una interacción entre la obra (mundo representado) y la discursividad social (mundo creador). Podría aventurar que en esa semanas de junio en Eldorado y en las subseces en las que a veces se traslada el festival, las personas que asisten a los espectáculos entran en un mundo en el que los títeres y la realidad se van mezclados.

Para Bajtín, sin la interacción texto-mundo, el arte no tendría razón de ser. ¿Pero existe hoy la posibilidad de disponer de categorías heurísticas explicativas para trabajar a modo de bisagra, distancias inconmensurables entre el mundo semiótico y eso que podríamos llamar “realidad”, vida cotidiana, que nos acontece, nos marca e impacta sobre los cuerpos? ¿Podemos separar los “mundos”? En mi opinión es imposible, y el paradigma de la complejidad propuesto por Edgard Morín, ineludible.

Nos interesa ahondar en la vida cotidiana, su espacialidad y temporalidad, pues como plantea Arán *“...las relaciones del espacio-tiempo son también modos de construir identidades subjetivas. El estar dentro/fuera de esos núcleos condensadores provee modos de identidad/diferenciación al tiempo que particulariza los sujetos en sus modos de reconocimiento de sí y de otros”*. (ARAN, 2006: 6)

Partiendo del material relevado aquí y en otros trabajos, se intenta dar cuenta en algunos de los espectáculos de una de las cuestiones más relevantes para el análisis de los

discursos, que tiene que ver con las representaciones especiales de voces, de vivencias, de sustratos culturales, en tensión, en una dialéctica con otros elementos y discursos, luchando por su supervivencia y la legitimación de modos de ser y de estar en el mundo.

En la actualidad, la realidad que tienen en común los países de procedencia de los artistas que confluyen año a año en el *Festival Latinoamericano de títeres Tatá Pirirí*, son las consecuencias históricas de la aplicación de políticas basadas en modelos economicistas extractivistas y de explotación, agotamiento y destrucción de los bienes naturales como el agua, los montes, los suelos agrícolas y mineros y en consecuencia, los modelos culturales que sustentaron por siglos la vida y permanencia de las comunidades locales (campesinas, de los pueblos originarios y la población en general), hoy sometidas a la amenaza de su propia destrucción hasta de sus genomas, ya no solo la propia vida.

Por dar un ejemplo, como invitados al 14° Festival Latinoamericano de Títeres “Tatá Pirirí” en el año 2012, concurren los grupos: Saltimbanqui, de Buenos Aires; Los Juglares, de Mendoza; Valeria Fidel, de Río Negro; Pizzicatto, elenco argentino residente en Madrid; Teatrino Ker’é, de Italia; Kunu ú, de Areguá, República del Paraguay; Granito Cafecito, de Manizales, Colombia, Tato Creación Cênica, de Curitiba, Brasil, Gente de Teatro de Títeres y Actores, de Cuernavaca, México y Kossa Nostra, de Posadas, además de la participación del elenco Jaguá Pirú, de Eldorado y Layla y Lailalá como anfitrión.

Los artistas que llegan al festival se encuentran con un pulmón verde, pues el que está en el monte misionero vive una experiencia singular, sin embargo este entorno también está amenazado por la destrucción. Queda, menos del 0.8 % de la selva paranaense originaria. No es un dato menor: es abismante. En medio de esta panorámica están entrelazadas las cronotopías del Tatá Pirirí junto a sus vivientes y sus devenires.

Llaman la atención en la mayoría de los espectáculos del festival, las elecciones cronotópicas y argumentales. Esos imponentes cronotopos de montes, bosques, mares, playas, desiertos. La mayoría de las veces, de sitios de Latinoamérica, con frecuencia de pequeños, despoblados, salvajes y perdidos lugares, a donde no existe la aceleración como en ciertas formas de vivirla actualmente, que llaman tanto la atención a los estudios sobre la postmodernidad, olvidando que la mayoría de sus contemporáneos no tiene acceso ni a medios de comunicación, ni a la luz eléctrica, etc., y la soledad, la pobreza, la

falta de recursos económicos, de medios de subsistencia, de insumos es la realidad de la enorme mayoría.

La coexistencia de estas otras manifestaciones artísticas da cuenta y lleva a pensar en esas otredades, lejos del mundanal ruido, donde las fuerzas de la naturaleza, los adversarios y los impedimentos, son, con frecuencia, excesivos, desesperantes, gigantescos.

Esto se siente en la música, en las cadencias de las voces de los personajes y en el relato de sus dramas. El conflicto y la dificultad parecen ser un motivo que se repite. En casi todos los casos funciona tematizando, planteando –esto es: dando voz a alguien o algo sin voz, negado o silenciado, poniendo en cuestión, tal vez hasta derrumbando una cognición o una conducta, movilizándolo un cambio: conminando a la solidaridad y evidenciando la falta de perspectiva y de escala de la conducta humana.

El tratamiento de la colaboración es casi siempre llevado al plano relacional de los personajes: la solidaridad planteada en términos de colaboración grupal, de intercambio integral, de lo comunitario

Ejemplos de ello son las obras “*La niña del Cerro*” Grupo “FLORECITA DE CARDÓN” Jujuy, Argentina, y “*En burrito a la escuela*” de “ULULARIA TEATRO” de Córdoba, Argentina.



“La niña del Cerro” Grupo “FLORECITA DE CARDÓN” Jujuy, Argentina. Fotografías tomadas de la página de Facebook del Tatá Pirirí: <https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>



“En burrito a la escuela” de “ULULARIA TEATRO” de Córdoba, Argentina.



En una historia no siempre pasa lo que quiere que pase, el que cuenta la historia.

A esto lo saben muy bien las dos maestras rurales que relatan este cuento de un pastorcito, Luis, que vive con su abuelo en la montaña.

Todos los días montado en su burro va a la escuela, donde lo esperan su maestra, sus compañeros y sobre todo, Loli, una amiga, que lo tiene atontado a más no poder.

Las sierras albergan bellezas y peligros, sobre todo uno, un puma al que le encantan las ovejas...

Luis cree que enfrentar a ese puma es la mayor hazaña, pero pronto comprenderá que en la vida hay desafíos más grandes, más difíciles...

Publicidad con la sinopsis del espectáculo, tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>



Fotografía tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí:
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>

Filosóficamente connotan también, en tanto mensajes, que el interpretante puede actualizar como asociación libre, sin imposición o moraleja, el cuestionamiento a los pares sobre el abandono de los demás miembros de la especie, la eterna asimetría eternizada, siempre presente, del conflicto de la tenencia de la mayoría de la tierra y los medios en unas pocas manos –que no la necesitan ni la trabajan, las más de las veces- y el destino del producto colectivo –llámese P.B.I., ganancia, riqueza, lingotes de oro, bienes, dinero: la desigualdad histórica de la acumulación de la mitad de las riquezas del mundo en el 1% de los humanos (generalizando los datos de variadas fuentes, que circulan en los medios de comunicación).

De los espectáculos analizados, el cronotopo del desierto, por ejemplo, afloró en muchos de ellos con un rol protagónico. Es el caso de un espectáculo de la Edición 2011 del XIII Festival Tatá Pirirí, con una técnica de proyección de lo que se dibuja en vivo, con un polvo (bicarbonato de sodio) con música y efectos (sonoros, sopladors, iluminación, etc.), llamado “*Cineamano*”, se trata de un espectáculo de arte vivo que une cine, pintura y teatro del grupo teatral “El OJO” trabajando con animación casera y pintura en acción, en especies de películas en proceso de dibujo transformándose, dejándose llevar por el viento desértico, con música, o unidades estéticas que, en diálogo con la música, proponen diferentes cuadros que cuentan historias. Tomando elementos de

la pintura, el cine y el teatro para crear imágenes, el “Cinemano” se realiza en vivo y a la vista del público utilizando un retroproyector de luz y una pantalla donde se proyectan las imágenes dibujadas con los dedos y dejando caer bicarbonato (a veces usan tinta china con pincel y agua para crear efectos).



Imagen tomada de: <https://www.youtube.com/user/CINEAMANO/about>

Con música de Francisco “Pako” Barrios el “Mastuerzo”, “Rola Prohibido”, un gran músico mexicano.

“El Mastuerzo” comienza diciendo:

“Para el Comité de Madres de los Desaparecidos Políticos de Chihuahua y de todo el mundo, y para los homosexuales, para las lesbianas, para las supuestas grandes minorías generalmente apachurradas por las supuestamente grandes mayorías.”

Y se pone a cantar:⁵⁵

Aquí estoy, detrás de mi nariz,
bohemio, relajado, sin destino
disidente, como un equívoco, un error
un loco un transgresor, un malparido.
Con los puños apretados,
con la cara endurecida
y ese amargo en la saliva.
Aquí estoy en esta nube gris
con tanta necedad, echando chispas,
exiliado en el descaro de vivir
como un tumor maligno en tu sonrisa.
Verás que no estoy solo,
Somos muchos los proscritos,
Los bastardos, los malditos.
Y estoy aquí,
oculto en el rincón de lo prohibido,

⁵⁵ La desgravación es mía.

pensando en ti,
tratando de ser otro, pero el mismo,
Insurrecto, perseguido,
Ilegal y fugitivo
Tengo un sueño clandestino
Para ti.
Que estés cerca de mí...
Si ya no más me queda este camino,
siempre huyendo en el silencio
Con esta soledad y mis canciones.
Este mundo pies de plomo,
Aburrido y fanfarrón
Perfumado y socarrón.
Y estoy aquí,
oculto en el rincón de lo prohibido,
pensando en ti,
tratando de ser otro, pero el mismo.
Insurrecto, perseguido,
Ilegal y fugitivo
tengo un sueño clandestino
Para ti.

Este espectáculo me llevó de nuevo a México, lo sentí con nitidez, estaba en ese espectáculo, a mí me parecía un fractal mágico de aquello...tan sabroso, desértico, detenido, seco, pobre, puro, indígena, como un aleph. Creí que sólo lo veía yo, pero cuando encendieron las luces y se encontraron mis ojos llorosos con los de tantos, de pie, aplaudiendo, me di cuenta que no sólo a mí me trajo algo así como un tequila con limón y sal, tacos y unos nopalitos.

Curiosamente al hablar con la artista, ella me dijo que era argentina, pero que había vivido mucho tiempo en México y lo recordamos juntas.

Videos del grupo "EL OJO" Colectivo Titiritero pueden apreciarse en:
<https://www.youtube.com/user/CINEAMANO/about>



Foto tomada del sitio web:
<https://www.google.com.ar/search?q=El+ojo,+cine+a+mano&espv=2&biw=147>



Fotografía tomada del sitio de Facebook del Tatá Pirirí en ocasión de la Edición 2011 del Festival: <https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>



Fotografía tomada del sitio web:

<https://www.google.com.ar/search?q=El+ojo,+cine+a+mano&espv=2&biw=147>





Imágenes tomadas del sitio web:

<https://www.google.com.ar/search?q=El+ojo,+cine+a+mano&espv=2&biw=147>

La figura del paisaje es de suma importancia en algunos de los espectáculos analizados, aunque casi sugerido solamente en la precariedad escenográfica va volviéndose coprotagonista en la construcción de signos escénicos de los espectáculos, en su importancia, efectos e interacción con los protagonistas.

Reiteramos, lo singular, en muchos de los espectáculos analizados, es el protagonismo que tienen en ellos los paisajes. Es como que el paisaje, al ser asimilado de tal manera a la percepción contemporánea, por el avance tecnológico y mediático tanto del cine como de la televisión y los nuevos formatos, por la importancia de lo audiovisual como parte constitutiva de nuestras cogniciones, hubiera tomado características cinematográficas, respondiendo a las lógicas del montaje y de la estructura dramática, y esto se plasma en las artes espectaculares, en este caso, en el “cineamano”.

Además, de la estrategia textual de cada texto espectacular y de la capacidad de los artistas en la interacción con el público durante el desarrollo de la semiosis del espectáculo, lo más importante está dado por su capacidad de transmitir, en tanto *traductores bilingües* entre semiosferas culturales y sociales diferentes (Lotman),

lenguas, ideaciones del mundo, relaciones, interpretaciones. Es crucial la marcada acentuación de la importancia allí del rol traductor de su arte.

A una función, muy recomendada, me hicieron entrar sin saber de qué se trataba, lo que fue una estrategia para sorprenderme más que asistiendo con un conocimiento previo – ya sea por medio de un afiche, programa, publicidad, etc.- prefirieron mantenerme en ascuas. Al momento de la ovación final, cuando se encontraron nuestras miradas lacrimosas de euforia en comunión, entendí que era mejor ir a verla sin preconceptos.

Mi amiga de infancia, Cecilia Casariego, hoy devenida titiritera, siempre artista, excelente bailarina y actriz, es parte del equipo del Festival Tatá Pirirí desde sus inicios. “*Al festival lo llevamos en el corazón*” explica. Ella y toda su familia, ya que es íntegra e integralmente parte constitutiva y constituyente de sus existencias: tanto sus vidas, como la existencia del festival, aunque sean una pequeña parte, cada uno es importante, al momento de ponerle sabor, gracia y onda a la fiesta, todos los que danzan y ríen, hasta el mozo y los cocineros del lugar donde se hospedan, todos son importantes cuando de sinergia grupal se trata.

Cuando esto ocurre y estamos dentro, somos parte de este especial acontecimiento. Para ello es esencial “estar ahí” cuando irrumpe el evento.

En el aquí y ahora de la relación teatral, en cada evento en especial: los que estuvimos allí compartimos algo inefable. Eso que ocurrió tiene un efecto en los participantes. No se puede fabricar lo sublime, se puede fabricar lo bello. Lo sublime acontece.

El cine crea movimiento y duración como efecto. El teatro, de títeres en este caso, afecta directamente, provoca risas, llantos, coparticipación, moviliza, resuena y repercute o es fugaz: dura lo que dura cada puesta. Sin embargo, en todos los casos, se tiene que estar en el evento, para que acontezca la relación teatral y se manifieste la fuerza. El poder mirarlo, el haber sido parte del acontecimiento, es vital para percibir esos efectos: hay que estar allí. No es lo mismo que por medio de una filmación, algún tipo de registro o mediación uno pueda alcanzar a percibir algo de lo que fue la relación teatral, nunca será lo mismo que participar en esa puesta, esa vez.

Si ponemos en relación al cine y al teatro de títeres es porque actualmente nuestra percepción es cinemática, el cine está incorporado: el cine está en nuestra manera de ver, en nuestros ojos. En nuestros registros, encuadres, en nuestro montaje de núcleos de

fuerza, en la proyección y en la construcción visual, en la puesta en escena, estableciendo relaciones entre los objetos, las acciones, los decorados y el mundo. Esto se percibe también en las estrategias textuales de los espectáculos analizados.

En estas artes se trata de agencializar un estado de la naturaleza, semiotizándolo en un lenguaje artístico, construyendo relaciones, entre las que se forma parte de esa naturaleza. Se deviene esa naturaleza –va a decir Deleuze, se deviene arroyo, monte, helecho, “*ungido*” por una fuerza de la naturaleza, una luz, una potencia, un medio.

Algo así como el grado “*noemático*” de verdad en una imagen, del que hablaba Barthes. Ser transformado por el medio, o la fabulación en la construcción deliberada para producir una cosa: la actualidad y la virtualidad son dos caras de lo real, del acontecimiento.

En ambos casos, el espectador de cine y el público en el teatro, son interpelados. Las fuerzas de la naturaleza, que provocan reacciones, miedo, desesperación, etc., en una relación más cercana con el acontecimiento, con las cosas, los lugares, cuando por medio del arte sentimos que “*la cosa nos mira*” (*Didi Huberman*), se vuelve monstruosa -en el sentido que tenía para la ideación medieval esta palabra, el de cosa mixta hecha de lo conocido antropomórficamente y lo desconocido. No puede haber una mirada en la que se dé el encuentro con esa cosa monstruosa, si esa verdad no está allí. La del monte, el desierto, la cascada. El encuentro prodigioso del acontecimiento de estar en ese lugar.

Chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo.

El Tatá Pirirí constituye un *agenciamiento* –prefiero, igualmente, la palabra *apropiación*- de formas de expresión propias de la cultura popular. Elementos del carnaval de plaza pública, con su abolición provisoria de las diferencias y jerarquías, eliminación de reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creando un tipo especial de comunicación *a la vez ideal y real* entre la gente, imposible de sostener en la vida cotidiana, en un contacto familiar y sin tantas restricciones, tal como lo explica Bajtín, es deliberadamente traído a la interacción, en variadas formas y niveles. Está presente en las búsquedas intencionales de los ideólogos del Festival, en varias instancias y en las estrategias textuales de muchos de los espectáculos analizados.

La conciencia de ello incluye elementos esenciales como el clima de fiesta, y lo utópico, la concepción profunda del mundo y lo universal, que son constantemente conceptualizados y tematizados. A modo de huellas e indicios, podemos nombrar el uso de un lenguaje familiar, con sus momentos de juegos, equívocos, groserías, obscenidades, creando una atmósfera de libertad dentro de la vida secundaria del festival. Éstas son para Bajtín “...las chispas de la llama única del carnaval, llamada a renovar el mundo.” (BAJTÍN, 1988: 22).⁵⁶

La degradación en tanto transferencia al plano material y corporal de lo elevado, ideal, espiritual y abstracto es una constante del tipo de humor propio de los espectáculos de títeres analizados. Degradaciones de las jerarquías, las ideologías, las ceremonias, tendientes a materializar, relativizar, corporizar y vulgarizar.

Notables ejemplos de juegos de degradación, de mostración de temas tabúes, lo escatológico, lo silenciado, la mezcla de lo elevado y lo bajo en alegre revoltijo, etc., considero que pueden encontrarse en muchas de las obras del Grupo de Teatro de Muñecos Kossa Nostra de Posadas, Misiones, quienes acompañan al Tatá Pirirí desde sus comienzos.

Uno de los sketches más geniales que pude apreciar, es el del borracho, con las tripas chorreándole, que no acaba de volver a acomodárselas, que ya le está dando otro trago a la botella, después que intentó hasta atarse para dejar de beber.

Sobre la degradación Bajtín analiza: “En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo <alto> y lo <bajo> poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo <alto> es el cielo; lo <bajo> es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba, y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz corporal, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. Rebajar consiste en aproximar la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como principio de absorción y *al mismo tiempo* de

⁵⁶ Cfr. BAJTÍN, Mijail (1988) “*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*”, España, Alianza Universidad. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.

nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo <inferior> para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*.” (BAJTÍN, 1988: 23).

Esta cita completa es importante aquí: cada detalle interpretativo es relevante a la hora de echar a andar las redes semióticas implicadas en estas intelecciones en las que se confrontan modos de ser y de vivir, cosmovisiones que están implícitas en los textos espectaculares y funcionando en la lucha por su visibilidad, comprensión, reconocimiento, libertad y existencia misma.

La “carnavalización” de la cultura eldoradense tomando las calles y afectando a su gente, puede observarse en estas fotos:





Fotografías tomadas del sitio de internet www.TATAPIRIRI.COM.AR

Podemos encontrar asombrosos paralelismos entre estas cosmovisiones y otras, sumamente distantes cronotópicamente. Lo que también pone de relieve la multiplicidad de componentes traídos a la intelección en las relaciones teatrales analizadas: desde públicos integrados por mbyá guaraníes, entre otros, a las internalizaciones de estas cosmovisiones, presentes en las estrategias de los espectáculos (como la adaptación de leyendas guaraníes, etc.). La semiosis se completa en la intelección dependiendo de las herramientas interpretativas del público (es el caso, por ejemplo, de los conocedores de ciertas cosmovisiones).

En este capítulo postulé que el Festival se constituye en una cronotopía, en un lugar social simbólico para la enunciación que permite el cruce de lo imaginario y lo real. Esa carnadura espacio temporal que hace posible la liberación de diversas sensibilidades artísticas (entre los artistas y el público) libera semiosis, habilita voces y activa memorias de diversa índole. Continuaré estos planteos en el siguiente capítulo.

Capítulo IV

Voces

*La voz del títere,
paradójicamente a su rudimentario ser de trapo y madera,
es sentida como verdadera, íntima.
Carlos Converso.⁵⁷*

Voz de títere

Antes de caracterizar el tipo de representación artística propio de los espectáculos de títeres y las particularidades de su voz, siguiendo a Bajtín, partimos de la base de que no existe coincidencia entre la experiencia vivencial y la “totalidad artística” por ende, no hay identidad posible entre autor y personaje. El relato retrospectivo será indecible en términos de su verdad referencial, hay, entonces, un “extrañamiento” del enunciador respecto de su propia historia, ya que ordena la vivencia y la narración, pudiendo ser la forma de comprensión, visión y expresión de la propia vida.

La vivencia es entresacada de la continuidad de la vida a la vez que se refiere al todo de ésta: la vivencia estética, por su impacto peculiar en esa totalidad, “representa la forma esencial de la vivencia en general” (DE CERTEAU, 1995: 36).⁵⁸

Según Eugenio Barba una persona en situación de representación pública al atraer la atención sobre sí, más allá de los contenidos de su acción, debe buscar un balance energético de lujo, que consiste en un gasto de energía organizado y no entrópico, más allá de la pura funcionalidad física de sus acciones. (Cfr. BARBA, 1983).⁵⁹

Lotman separa un eje paradigmático y uno sintagmático en los siguientes términos: el eje del paradigma actúa agrupando por asociación semántica, mientras que el eje sintagmático será la resultante de la elección combinatoria en cada ocasión. Así, cada puesta va a ser única e irrepetible en tanto experiencia estética y comunicativa de interacción directa.

⁵⁷ CONVERSO, Carlos (2000) Entrenamiento del titiritero, México, Escenología, A.C., pág. 149.

⁵⁸Cfr. DE CERTEAU, Michel (1995) La toma de la palabra y otros escritos políticos, México, Historia y grafía. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Véase El espacio biográfico, el autor sigue y cita a Gadamer en estas reflexiones. (Véase: Dilemas de la subjetividad contemporánea, pág. 36).

⁵⁹Cfr. BARBA, Eugenio (1983) Anatomía dell' attore. Florencia, Ushert.

El títere en tanto imagen plástica tiene sus características, leyes y posibilidades de acción propias. Escénicamente sus maneras expresivas son muy distintas a las de un actor encontrando, muchas veces, en sus limitaciones su mayor riqueza.

A diferencia del actor, el títere es un objeto material que se anima escénicamente, diferente en su naturaleza de la del personaje que encarna y emparentado con los ídolos, la curiosidad y el asombro propios de los ritos mágicos, las máscaras, y con el juguete, un muñeco que nos convence de estar vivo, despertando expectación, misterio, encantamiento y simpatía.(CONVERSO, 2000).

Por ello, podemos concluir que esa conjunción de componentes imaginarios y materiales, simbólicos e indiciales, vuelven al teatro de títeres un terreno privilegiado para un estudio del espesor y la densidad de los signos y los procesos de semiotización masiva de objetos que interactúan siendo productos determinados por la cultura y a la vez determinando a la cultura que los produce (de forma temporo-espacial, sociocultural, histórica, etc.) cuya existencia se caracteriza por aquí y ahora. Es un ámbito de investigación de las costumbres y las conductas sociales que puede decir mucho de su época.

Siguiendo a Converso (2000) consideramos que el lenguaje de los títeres es especial dadas su particular forma metafórica y sus posibilidades de jugar con lo grotesco y lo absurdo. Es fundamental para la animación del títere y determinante de la veracidad del personaje en escena la sincronización de la voz con el movimiento. El titiritero se desdobra, no se confunde con el personaje del títere, a la vez que lo hace vivir escénicamente, éste es extraño a él, de otra naturaleza y se manifiesta como una acción dramática unitaria, integrada.

La voz humana tiene la ventaja de su expresividad de transmisión directa y precisa del significado conceptual y los contenidos emocionales de la acción dramática, su empleo está limitado por factores artísticos y técnicos.

Veamos las características de este arte, partiendo de un análisis del tipo de comunicaciones que implican los títeres, esencialmente activas, autorreferidas y recursivas:

- presenciales: el teatro en general requiere la presencia física de emisor y público.
- autorreferenciales (autoexposición).
- ejercen una acción sobre los interlocutores (divertir, entretener, reflexionar, participar).
- se dirigen genéricamente a una audiencia posible y no a un único interlocutor.

-estructuradas sobre un eje paradigmático y otro sintagmático.

-el títere es de carácter alegórico: no es una imitación, sino una generalización (con contenidos de enorme variedad pero generalmente conectados con los usos y las categorías sociales).

-seductoras; especie de caricatura nuestra, *“atrapa nuestra atención por su gracia lúdica y humor cándido hasta las facetas más inquietantes y siniestras de lo grotesco y el humor negro.”* (CONVERSO, 2000: 149).

“El títere, en tanto objeto, aparece irremediablemente “distanciado” como personaje para el espectador, y sin embargo, es capaz de seducirlo y ganarlo por su extraordinario poder alegórico”. (CONVERSO, 2000: 23).

Su naturaleza e imagen son un remedo absurdo y grotesco de lo humano, primero, su imagen plástica y luego, su desempeño dramático, son, según Converso, *“un excelente espejo que refleja de forma magnificada los vicios y virtudes humanas”*(CONVERSO, 2000: 149). Estas características y posibilidades de comportamiento de los muñecos, dan cuenta de su potencial de convertirse en una metáfora o en un símbolo.

Es posible apreciar esto en las presentaciones del grupo *Sudako*, formado por los titiriteros Daniel Duarte y Omar Holz, se caracteriza por una variedad y versatilidad enorme de estilos y técnicas, propias de una capacidad imaginativa frondosa y la fluidez de su creatividad. Con desenfado y cuestionadoramente, muchas veces con un humor negro que no se limita a pensarse sólo para adultos, rompe moldes al respecto, exponiendo al público incluso a situaciones incómodas, conflictivas e inexploradas, desopilantes, frecuentemente, interesantes y complejas, enfrentándolo a tabúes.

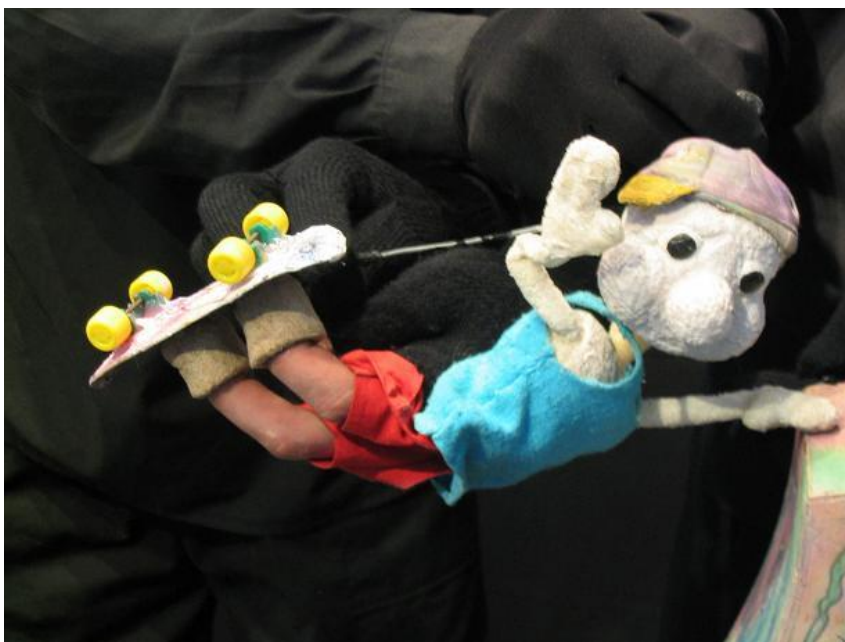
En la función que presencié en el año de creación del Festival Tatá Pirirí (1997) se encontraban en lo que consideré una época de auge de su producción artística, manejando con maestría y sensibilidad los códigos y efectos, logrando animar hasta un simple mantel, pudiendo ser considerados de los más grandes artistas de Misiones, en cuanto ilusionistas, demiurgos, animadores, generadores de conciencia, transmisores de energía, estados anímicos, movilización, inspiración, interacción, admiración, y, lamentablemente, en algunos casos, envidia.⁶⁰

La sensibilidad requerida al habitar ese cuerpo de trapo y lograr que el personaje tenga una autonomía del titiritero para que interprete y no ilustre, que logra el titiritero cuando representa con el muñeco la acción dramática logrando una verdadera metáfora

⁶⁰ Esa misma noche, les robaron la valija con los títeres.

en movimiento de la acción real, es una maravillosa síntesis formal con escasos trazos y datos, respondiendo a lo que dice de él Bernard Shaw: “No conozco arte más dramático que el de los títeres. Pues es su máscara impasible, lo elemental de sus movimientos, una cierta pobreza irremediable por así decirlo, donde se esconde el tesoro de su expresión”.⁶¹ Bodoque, el personaje creado por el grupo Sudako, tiene piernas de dedos y el resto del títere se maneja con varillas de a dos titiriteros, visibles, de negro y con gorra, pero fundidos con el fondo.

Esta pantomima⁶² desarrolla en sketch cortos, diferentes actividades propias de los jóvenes, con una habilidad inaudita, es “re-cancho”, “capísimo” (decían de él los niños entrevistados), llevando al extremo acciones imposibles para un humano, pero no para un títere, claro.



“Bodoque” de Sudako⁶³.

El títere es un factor provocador que encamina al auditorio a una activa improvisación creadora. “El juego es uno de los mecanismos para la producción de una conciencia creadora que no sigue un programa dado de antemano”, dice Lotman. (LOTMAN, 1978: 62).

⁶¹ Bernard Shaw citado en: CONVERSO, Carlos (2000) *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, A.C. pág. 22-23

⁶² Pantomima es un subgénero que no utiliza la palabra, sólo gestos, y en algunos casos, sonidos. Es decir, éstas obras no tienen argumento ni guión, sino una partitura de acción.

⁶³ El video de una puesta de uno de los espectáculos con este títere puede apreciarse en el sitio web de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=xev-hdTFvzk>

Título: sudako trasforma bodoke skateboarder

Otros videos recomendados de este sitio y grupo son: sudako trasforma la pantera rosa y sudako trasforma bodoke dj

A modo de otro ejemplo del tipo de representaciones y de variedades culturales implicados en el corpus, de los personajes, cronotopos y argumentos, a continuación se puede apreciar la sinopsis publicada (vía Internet y folletería) de unos de los artistas más asombrosos del festival 2008. Estos titiriteros, sólo con sonidos, tonos, énfasis, tarareando y tocando en vivo, pero sin palabras, con un dominio técnico de una precisión y gracia exquisita, con sus manos funcionando como títeres sólo por medio de accesorios, siendo sumamente expresivos, con un ilusionismo en el que realmente se sienten vivos, atraparon a la audiencia en que cada una de sus presentaciones. Este grupo ha participado en varias ediciones del Tatá Pirirí y yo, como tantos, asistí a todas las presentaciones que pude.



Imagen y datos tomados de su sitio web: <http://www.tatocriacaocenica.com.br/noticias>

Tato criação Cênica (Curitiba, Brasil)

Concepción, dirección, dramaturgia y manipulación: Dico Ferreira y Katiane Negrão

Lenguaje: teatro de animación

Duração: 30 minutos

“E se...”(Todo público)

En esta nueva producción de Tato Criação Cênica, con su particular y bellissimo estilo de animar lo simple, sitúan la historia en las calles ciudadanas. La ternura y la delicadeza, presentes una vez más en una obra pensada para las Crianças.

La obra discute con buen humor y fantasía, los diversos caminos que la vida ofrece y las

consecuencias de las acciones que fueron tomadas. Pero ese pensamiento está inmerso en un escenario que juega con lo lúdico y lo real, yendo de un contrapunto a otro. A peça discute com bom-humor e fantasia os diversos caminhos que a vida oferece e as conseqüências decorrentes das ações que forem tomadas. Mas esse pensamento está embutido numa encenação que trabalha com o lúdico e o real, sendo um o contraponto do outro.

Menino de rua, palhaço, gari, agricultor, uma simpática velhinha são alguns dos personagens que se movimentam nos cenários do campo e da cidade, cada qual com seu próprio universo. Os encontros e desencontros no cotidiano dessa gente é que dá sustentação ao espetáculo.

O diálogo entre eles se dá numa linguagem, por assim dizer, abstrata. São sons vocais, facilmente traduzidos pela platéia. Este é um dos jogos de Katiane e Dico: o uso do lúdico numa grande brincadeira.

Em uma sociedade cada vez mais tecnológica e mecanizada, falta espaço para a criança exercitar a fantasia e a criatividade, na opinião dos dois artistas. “Queremos possibilitar às crianças essa experiência, à medida que elas vêm que as mãos podem se transformar em outras coisas. Nosso desejo é despertar no espectador mirim o gosto de brincar com a simplicidade, com o faz-de-conta”, explica Katiane.

O título da peça – “E se...” – é um convite para a abertura de portas a muitas outras coisas, dependendo unicamente de levar adiante a frase. “E se você desligar a televisão e começar a brincar com as mãos, inventando outras histórias?”, incentiva a atriz.

Tomado de su sitio web: <http://www.tatocriacaocenica.com.br/noticias>.⁶⁴

Lo dialógico aquí no es lingüístico, o lo es tan sólo palimpsécticamente, en algunos casos, “son sonidos vocales fácilmente traducidos por la platea”, dice su sinopsis. Queda un vestigio fantasmagórico de diálogo, más bien actitudinal, en los encuentros.

⁶⁴Dice actualmente (Noviembre 2016) de estos artistas su sitio web:

<http://www.tatocriacaocenica.com.br/noticias>

“Falemos de um encontro: de dois artistas, de duas formas de pensar e expressar a vida. O cenário: a histórica Ouro Preto, em Minas Gerais. Foi em 2004 que Katiane Negrão e Dico Ferreira se esbarraram. Ela, licenciada em Artes Cênicas (UFOP) e com uma vasta experiência na dança, expressão corporal e vocal. Ele, diretor teatral formado na FAP (PR), com uma boa bagagem na mímica, no clown e no teatro de bonecos. Encontro de linguagens e de corpos. As mãos, então unidas, ganharam o centro do palco.

Entre a mímica, a dança e o teatro de animação, o essencial está no corpo. É dele que verte a linguagem pesquisada e produzida pela TATO Criação Cênica. Primeiro as mãos ganham personalidade, delas fazem um corpo, uma pessoa. Assim as histórias ganham sentidos e sentimentos. Desta dramaturgia corporal, embebida na materialidade dos movimentos, foram criados dois espetáculos: “Tropeço” e “E Se...”..

Em 2006 a Companhia se estabelece em Curitiba, seguindo antigas trajetórias e perfazendo novos caminhos. A TATO soma então mais uma cabeça à suas idéias de criação colaborativa em 2007 e ganha as mãos de Luciana Falcon, produtora e estilista.

De lá para cá, numa linha temporal e de amadurecimento profissional, ultrapassaram as trezentas apresentações. Juntos, percorreram onze estados brasileiros, além de países como a Argentina, Portugal, França e Espanha, em mais de vinte festivais.

As sutilezas da TATO, são então mais uma vez agraciadas, quando a Companhia recebe o Troféu Gralha Azul, na categoria melhor espetáculo 2008. À premiação juntamos a comemoração dos cinco anos de estrada do “Tropeço”, e deste encontro que promoveu o surgimento da Tato Criação Cênica.”

Los personajes esbozados con las manos y accesorios para crear la ilusión, son un músico callejero, un pordiosero, un niño de la calle, un payaso, una viejita, un agricultor, un barrendero.



Fotografía tomada de la página de Facebook: Tatá Pirirí Festival Latinoamericano de Títeres.

Sobre la plasmación cronotópica teatral encontré que algunos espectáculos me resultaban particularmente interesantes, de otros, como éstos, advertía con facilidad un grado de dificultad mayor, una *indecibilidad cronotópica*.

Los casos colosales fueron las puestas en escena que presencié de estos dos espectáculos, presentados en el año 2008, en la 10ª Edición del Festival Tatá Pirirí.⁶⁵ De la puesta del espectáculo “E, SE”, para todo público, me asombraba el poder simbólico de unos pocos objetos, que cobraban un papel cronotópico muy relevante, en un espectáculo caracterizado por una técnica en la cual casi no hay escenografía o fondo: ni paisajes

⁶⁵ Sobre esta obra, recordemos, decía el Programa del X Festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí (de la Edición 2008): “La obra discute con buen humor y fantasía, los diversos caminos que la vida ofrece y las consecuencias de las acciones que fueron tomadas. Pero ese pensamiento está inmerso en un escenario que juega con lo lúdico y lo real, yendo de un contrapunto a otro. Niño de la calle, agricultor, policía una simpática bella niña, son algunos de los personajes que se mueven por los escenarios del campo y la ciudad, cada cual en su propio universo. Los encuentros y desencuentros circunstanciales de esas gentes, son la sustancia del espectáculo.lenguaje abstracto. Poesía y juego.”

pintados, sólo, pocas veces y con austeridad, sugeridos. Esto daba por resultado que la imaginación del público trabajase activamente.

Con gran destreza, dominio técnico y fluidez creativa, sobre todo musical, gracia y genialidad cobran vida los integrantes de estas imágenes poéticas que nacen *de sus manos*, entre ellos, el campesino y su vaca “*Mimu*”.

“*Mimu*” es una de las pocas palabras que se oyen en el espectáculo, sin desmenuzarse rizomáticamente, jugando con un lenguaje universal, de la más elemental entonación natural de las expresiones, manteniendo la figura tonal, modificando o zapando con la sonoridad de algunas letras, sobre todo vocales, de a ratos, palinpsécticamente⁶⁶, de a ratos, de forma rizomática. La excepción es la aparición de una palabra, para esta estrategia comunicativa, comprendida y aceptada por el público rápidamente, tanto que asombra captar una palabra distinguible –en portugués u otra lengua.

En efecto, la técnica realiza las entonaciones naturales manteniendo algunos de sus rasgos sonoros, emotivos, cronotópicos.

Esto es vital y es de la materia que respiran las adorablemente mágicas criaturas que cobran vida con este ilusionismo, apoyado en la música de un inexistente violín creado con la boca, la voz, y algún invento, en manos del personaje de un linyera, con un virtuosismo admirable, y algunos objetos que se transforman en instrumentos improvisados, como el tacho de basura del niño de la calle.

En “*El tropeço*”, el otro espectáculo presentado por este mismo grupo y con la misma técnica de animación con las manos, casi los únicos indicios que tenemos para la figuración contextual de los personajes de las dos ancianas son escasos objetos, un baúl, telas, una vela, un retrato fotográfico, unos jarritos, una botella. Fue el tratamiento dado a estos elementos lo que va modificando su estatuto semiótico en el discurrir del espectáculo que duró treinta minutos.

⁶⁶ “La intertextualidad palinpséptica, es tal vez, una de las formas recurrentes de la escritura y re-contextualización del pasado en un nuevo contexto (...) aquí los intertextos son fragmentos del texto original y el nuevo texto poco tiene que ver con aquél.” (DE TORO, 1994:8).

Fernando De Toro, siguiendo a Paolo Portoghesi (1983:35) habla de un procedimiento al que podríamos denominar “...*reapropiación de la memoria*, por el cual entendemos la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto, y empleados paradójicamente en una doble codificación (Jencks, 1989: 10/14) articulada en pasado/presente. Este procedimiento que se manifiesta en tantas puestas y textos, lo llamaremos intertextualidad y la dividiremos en: intertexto, palimpsesto y rizoma.” DE TORO, Fernando (1994) “*La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) Simulación, deconstrucción y escritura rizomática*” El “Repertorio” Revista de Teatro N° 29, Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro. p.6.

En esta obra, es en las voces, sus cadencias, sus entonaciones y silencios, sus ritmos, allí, es donde se plasmó, donde se asimiló, esa dimensión cronotópica de la obra, en la asimilación humanizada, en unos modos de estar, ser y vivir, su parsimonioso desplazarse por el mundo, sus movimientos y modismos, es allí donde se hacen presentes estas vivencias de estas criaturas animadas, en sus modos de suspirar, reír, cantar, tocar, en su vela tranquila y campestre. Se trata de un cronotopo que es un campo tranquilo, donde la vida transcurre entre labores hogareñas, un *locus amenus* añorado, perdido en el tiempo y en el espacio, en que dos viejitas conviven, ellas, como *otros* de *nosotros*, como en las chacras del interior de Brasil –y de Argentina o Paraguay-, sentadas charlando con su carpetita y su baúl, a la luz de una vela.

Las exclamaciones sonoras musicalizan, estilizan la lengua, hasta deformarla y convertirla en meros sonidos entre guturales, rítmicos y elocuentes, de estados anímicos, el universo representado pasa por unas voces, las de unas entrañables ancianitas, que en las cadencias sonoras se perciben como del sur brasileiro, y se encarnan en sus manos.



Imagen de la obra *"EL TROPEZO"*, en ella aparecen las dos viejitas que protagonizan la obra.
(Fotografía tomada de la página de Facebook del Tatá Pirirí (en el año 2008).
<https://www.facebook.com/TataPiriri/>

Los fondos son negros generando un nítido contraste con la animación realizada con una precisión y exquisitez minimalista, dando vida directamente a las manos, por medio de un dominio sonoro, musical y rítmico de virtuosismo inaudito, unas telas y dos o tres objetos.

Encarnado en las labores manuales de una anciana aparece el cronotopo de la costura a mano en el hogar, con el primoroso tratamiento de prenda amada proferido a un trocito de género, aparece en ese estar siendo confeccionada cariñosa y entusiastamente, para su compañera, y dedicarse a visualizársela puesta, medir, imaginar, crear, e ir bordando.

Mientras con los sonidos realizan figuras tonales que remiten remotamente a conversaciones cotidianas, ritmos de conversaciones, en los que aflora la relación cotidiana que tienen las dos ancianas, evocando sólo con sonidos, sin menciones claras ni directas, anécdotas, recuerdos, reflexiones sobre las cosas de la vida.

Jaques-Dalcroze (en 1919) fue el primero en hablar del *sentido rítmico muscular*, al que extiende a todo el organismo humano, y ya no lo limita a los centros cerebrales, siendo el cuerpo el instrumento donde se desarrolla y transforma el ritmo, donde los fenómenos del tiempo se convierten en fenómenos del espacio.⁶⁷

El ritmo, para Meschonnic, es la organización de lo que está en movimiento, es el sentido de lo imprevisible, la realización de eso que retroactivamente será denominado “necesidad interior” según la cual el artista crea. *“El ritmo es la inscripción de un sujeto en su historia. Es entonces a la vez un irreversible y eso a lo que no se deja volver. No unitario, no totalizable, su única unidad posible no es más la suya: es el discurso como sistema.”* (MESCHONNIC, 2007: 94)

Tomado en un discurso el ritmo sentido y sujeto hace una semántica generalizada, función del conjunto de significantes, que es la *significancia*.⁶⁸ “El ritmo en el sentido, en el sujeto, y el sujeto, el sentido, en el ritmo hacen del ritmo una configuración de la enunciación tanto como del enunciado. Es por eso que el ritmo es el significante mayor. Engloba, con el enunciado, lo infranocional, lo infra-lingüístico. *El ritmo no es un signo. Muestra que el discurso no está hecho únicamente de signos; Que la teoría del lenguaje desborda tanto más la teoría de la comunicación. “Porque el lenguaje incluye la*

⁶⁷ En el segundo apartado del libro de Jaques-Dalcroze, *TEATRO UNIVERSAL*, subtítulo ¿QUÉ ES LA RÍTMICA? dice Ernest Ansermet *“Debemos destruir los antagonismos de nuestros músculos; destrabar nuestros gestos para que sean los servidores perfectos y espontáneos de nuestro pensamiento, para que el gesto obedezca de inmediato las órdenes del cerebro. Recién entonces alcanzaremos la calma, la seguridad y el dominio, y nuestro sentido rítmico podrá abandonarse libremente a sus impresiones y veleidades creadoras.*

Habiendo liberado de su lastre al sentido rítmico muscular y dado conciencia de esta facultad, la gimnasia rítmica trata seguidamente de organizar su empleo. Establece la economía del gesto. Así como en un trozo de música bien realizado cada nota es necesaria, nuestros gestos no deben ser indiferentes, sino precisos, exactos en su naturaleza y en su alcance. Y aquí es, precisamente, donde la gimnasia rítmica recurre a la música, que le proporciona un modelo concreto y perfecto de la utilización del ritmo.” En DALCROZE, Jaques (1919) *TEATRO UNIVERSAL*, Buenos Aires, Ed. Quetzal., p.8-9.

⁶⁸ Este autor toma el concepto de significancia, esto es, la *“propiedad de significar”*, de Benveniste.

comunicación, los signos, pero también las acciones, las creaciones, las relaciones entre los cuerpos, lo mostrado-escondido del inconsciente, todo lo que no llega al signo y que hace que vayamos de esbozo en esbozo.”

“Si el ritmo vuelve a ser, o más bien se reconoce (empíricamente, nunca dejó de serlo) la organización del continuo en el lenguaje, lo binario del signo ya no tiene ninguna pertinencia en los límites del discurso. Ya no hay más sonido y sentido, ya no hay la doble articulación del lenguaje, no hay más que significantes. Y el término signifiante cambia de sentido, puesto que ya no opone a un significado. El discurso se lleva a cabo a través de una semántica rítmica y prosódica. Una física del lenguaje. Sin olvidar la continuidad con la voz y el cuerpo en lo hablado. Esta semántica no se hace según las unidades discontinuas del sentido. Ella determina un modo nuevo de análisis.”
(MESCHONNIC, 2007: 188)

El ritmo como sentido del sujeto es a la vez subjetivo y social, sentido e historia. Para este autor: *“El placer es la organización de la significancia por la integración del cuerpo y de la historia en el discurso.”* (MESCHONNIC, 2007: 85-86).

Re-vivimos con estas ancianas momentos felices, evocamos festivos instantes distendidos, compartiendo un vino, la risa, el baile, los recuerdos, donde lo más íntimo recibe un tratamiento artístico que lo vuelve lo más universal. Y no dijeron nada, y lo vivimos todo, y devinimos viejitas, y añoramos a los que ya no están y la muerte y el amor se precipitaron a motivar el sentido de las pequeñas y cotidianas vidas de todos, donde cada gesto de contención, de generosidad y amor *crean mundo*, el entrañable locus del hogar.⁶⁹

Una experiencia artística entrañable, este espectáculo fue ovacionado de pié y aplaudido por un tiempo prolongado lleno de exclamaciones de admiración y gratitud en la mirada. La creatividad de estos artistas del Tatá Pirirí ha dejado una huella indeleble en las memorias del público entrevistado, referida con admiración, incluso muchos años más tarde.

⁶⁹ Recordemos que sobre esta obra decía el Programa del X Festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí (Edición 2008): *“El tropeço” (adultos) “el tropezo propone dar vida a lo simple. Sobre una mesa, con baúles y algunos pequeños objetos, se crea un mundo donde dos actores-manipuladores dan vida con sus manos a dos personajes: dos viejitas que viven juntas. Partiendo de la tradicional visión que tenemos de la vejez, la soledad y las pequeñas acciones rutinarias, se puede crear un universo de sutileza y extravagancia, poesía y comicidad en manos que andan, danzan, beben, respiran, rien, lloran...mas tropezo es un lapso. Es un desvío de una trayectoria. Lenguaje: teatro de animación.”*





Fotografías de Sergio Vieira tomadas del sitio web del Teatro La Máscara de la ciudad de Buenos Aires: <http://www.la-mascara-teatro.blogspot.com/> del Festival internacional de títeres al sur: festivalalsur.com.ar



Voces de niños
en el
Tatá Pirirí



Voces de niños en el Tatá Pirirí

El trabajo realizado se constituyó, en parte, en una búsqueda de las bases teórico-metodológicas para abordar el estudio del Festival Latinoamericano de Títeres *Tatá Pirirí* en términos de experiencia artística, sus características, huellas, detalles y los aspectos claves de algunos de los espectáculos en relación con su condición representativa de vivencias de sustratos culturales y voces silenciadas, o simplemente inaudibles, ignoradas por los grandes centros urbanos y los medios masivos de comunicación.

En esa búsqueda, nos detenemos en una de las puestas en escena del espectáculo “Érase una y otra vez” del grupo Tanit Teatro, en el marco del Festival Latinoamericano de Títeres, Tatá Pirirí (edición 2008) en la sede de Eldorado⁷⁰.

La panorámica de relaciones observables al aplicar las categorías más operativas halladas, ha llevado a este abordaje a interesarse en saber cómo las representaciones artísticas puestas en escena impactan en las prácticas y en los discursos y los entran en lo que Lotman llama *memoria colectiva*. Se intenta reparar en las problemáticas de *frontera* y de *alteridad*, en los intersticios, en cómo los sujetos alterizados por la hegemonía tienen capacidad de tomar la palabra y cuáles son las posibilidades de decirse, de representarse, de auto-representarse, imaginarse, figurarse e identificarse, por medio de materialidades del tipo de los espectáculos de títeres.

Lo central aquí es intentar captar y dar cuenta de cómo el Tatá Pirirí ha producido *un incremento en la memoria del auditorio*, en cómo estas representaciones impactan en el público, en la memoria colectiva, produciendo un cambio que tiene que ver con la toma de la palabra, en este caso: la de los niños.

En el espectáculo referido Sergio Massy integrante del grupo Tanit Teatro de España, trabaja aquí como titiritero solista, animando varios títeres durante cincuenta minutos. Del argumento, el programa del Tatá Pirirí 2008, destacaba:

Tanit Teatro (España)

Obra: “Érase una y otra vez” Sugerida para: Nivel Inicial, EGB 1

Duración: 50 minutos

(<http://www.tanit-teatro.com/>)

⁷⁰ Eldorado es un municipio de la provincia de Misiones, cercano a Brasil y a Paraguay, lo que ha caracterizado la zona por la influencia, la circulación y el intercambio cultural, económico y social en general, entre estos países, cuyas lenguas y características son muy diferentes.

Érase una vez

Unos títeres aficionados al teatro que invitaron al público a un ensayo general.

El director, los actores y el técnico eran títeres y todo lo habían preparado: los decorados, la música, el guión...



Pero no contaban, con la intromisión del demonio.

Éste llevaba siglos rondando en los teatrillos esperando la ocasión para sembrar el pánico y el desorden.

Y lo que tan bien había empezado, con la intervención de Pulgarcito, continuó de la manera menos esperada con Caperucita Roja y la Madrastra de Blancanieves.

Felizmente, los títeres supieron utilizar su talento para improvisar y de este modo pudieron cosechar lo que el demonio había conseguido sembrar.

Y fueron tantos los aplausos, que los títeres decidieron representarlo...

Otra vez



Aquí nos detendremos en el carácter *deconstructivo* de este espectáculo, por tratarse de una obra de títeres donde aparece el *teatro en el teatro*, forma lúdica por excelencia, donde la representación es consciente de sí misma y se auto-representa por gusto de la ironía o de búsqueda de una ilusión acrecentada. Es decir, se adscribe a un tipo de obra que tiene por tema la representación de una obra, implicando una reflexión y una manipulación de la ilusión. “Al mostrar en el escenario a unos actores que interpretan una comedia, el dramaturgo implica al espectador <externo> en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadera situación: la de estar en el teatro y asistir únicamente a una ficción. Gracias a esta reduplicación de la teatralidad, el nivel externo adquiere estatuto de realidad acrecentada: la ilusión de la ilusión se hace realidad”. (PAVIS, 2008: 452).⁷¹

De esta manera se propone al público una participación activa, interpe­lándolo constantemente. En el caso de esta función, realizada en la Sala del Círculo Médico “Alto

⁷¹ PAVIS, Patrice (2008) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

Paraná” de Eldorado, el Jueves 12 de Junio de 2008 a las 18:00 Hs.⁷², pasó algo particular: las respuestas de los chicos superaron ampliamente el horizonte de expectativas previsto.

Efectivamente, el espectador niño *implícito, modelo*, que preveía la estrategia de este texto espectacular, no se ajustaba a los destinatarios reales. Esto se hizo evidente en el espectáculo y en los comentarios posteriores del titiritero, quien en la entrevista que le realizamos, estaba sencillamente muy asombrado. Decía no haber conocido jamás un público infantil así de participativo, elocuente y ocurrente, en treinta años de trabajo, habiendo viajado por las latitudes más diversas.

Lo que ocurrió fue que en el momento en que el títere de pulgarcito le pregunta al auditorio qué podría hacer para engañar al diablo y liberar a su hermanito de sus garras, lo cual interpelaba a los niños esperando que recordaran algo recientemente leído por el títere en escena, los chicos dijeron cosas insospechadas.

Esta estrategia textual no esperaba la respuesta que los niños dieron: en vez de la deixis anafórica intradiscursiva requerida, los niños respondieron con toda una serie de ideas tomadas de la memoria de anteriores funciones de títeres que vieron en otros espectáculos, sobre todo, los del Tatá Pirirí, que luego de once festivales ya formaba parte de su acervo cultural indudablemente. Esta era una de las hipótesis que manejábamos y que sobraron las confirmaciones para sostener. Es que las apariciones de “diablos” en las que se traman maneras de engañarlo con la ayuda del público son ya un clásico del teatro de títeres en cuanto a género teatral.

A la intertextualidad con esos otros espectáculos se sumaba también la inventiva infantil con respuestas imaginadas e improvisadas. Fueron tantas, la superposición de voces y ocurrencias que los adultos y los titiriteros presentes no salían de su asombro y no podían más que reír.

Pero cosas así son frecuentes en el Tatá Pirirí, por las características de este festival en particular, lo que fue desopilante en esta ocasión fue que una de las respuestas fue la de un títere animado por una niña desde su butaca.

Esto sorprende, en mi opinión, porque en nuestra sociedad la voz de los niños difícilmente es atendida, ellos son objeto de discurso, sobretodo, objeto de consumo, lo que suele ser su único protagonismo, pero casi nunca son sujetos de discurso.⁷³ En este

⁷² Hubo otra función del mismo espectáculo a las 21:00 Hs.

⁷³ En la mayoría de los ámbitos donde se mueve la infancia su comportamiento está pautado, regularizado, digitado, todo está regido por códigos de conducta donde si se espera la palabra del niño, es de manera muy

caso, podríamos decir que esta toma de la palabra por parte de los niños, está contenida y promovida por el entorno y es especialmente *fomentada* en el tipo de intercambio propuesto por el Tatá Pirirí en términos de experiencia artística, lo cual es uno de los objetivos y mayores logros, a mi parecer, del festival. *La palabra* es tomada creativamente por los niños, que entran en el ilusionismo, imaginando, co-creando el espectáculo, haciendo un uso visible del código: titiriteando.

Hay una *frontera*⁷⁴ entre el universo infantil y el de los adultos, a la cual se acercan, en la que interactúan, intentando funcionar como traductores bilingües o amplificadores, canales de comunicación. Al interactuar con los niños aprendimos mucho de cómo son, piensan y sienten. También se fue paulatinamente evidenciando el grado de silenciamiento social de la voz de los niños y el distanciamiento con el que *los vemos de arriba*, solapado y justificado bajo una mirada paternal y minimizante de sus posibilidades experienciales, reflexivas y prácticas en tanto interlocutores. No es extraño que esto haya devenido realidad con los títeres.

Como mencioné anteriormente, Lotman, analizando los muñecos en el sistema de la cultura, habla de la relación del muñeco con el juego, y al compararlo con la estatua dice que esta última es un mediador que nos transmite una creación ajena, que exige seriedad y el muñeco: *juego*. Dice al respecto de esto que “Esta particularidad del muñeco está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdico. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario, de cualquier civilización «adulta» moderna” (LOTMAN, 1978: 99).

Este festival ha sido importante en todos los ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia social cotidiana y de la ideación de mundo posible, de la

acotada, breve, casi siempre “carente de tiempo”, “escucha atenta” y “permiso para crear, zappar, inventar”, a los cuentos: se los lee, literalmente, no se los inventa, casi nunca, por lo general la creatividad no es fomentada ni ejercida en la cotidianeidad, casi con la sola excepción de los momentos en que están solos o con otros niños *jugando* y no frente a máquinas (televisión, computadoras), ya que por falta de supervisión, tiempo y espacio, no son muy frecuentes las actividades al aire libre, sobre todo en las grandes ciudades. Así, el discurso hegemónico se evidencia en imperativos del tipo: “*a la escuela se va a estudiar*”, como dictamen base al que se subordina toda la experiencia de intercambio, silenciando, invisibilizando muchos aspectos vitales de las necesidades de los niños. Inconscientemente, casi siempre, o de forma parcialmente asumida y justificada, se reproduce en las instituciones que “*educan*” esta ideología y el tipo de acciones que la caracterizan. Este no es un problema local solamente.

⁷⁴El concepto de frontera es entendido aquí en los términos de Lotman, con las observaciones de aspectos antropológicos y funcionales específicos aportadas por la antropología, tomadas de Alejandro Grimson y Miguel Bartolomé. Constituye una de las categorías de análisis más productivas y operativas encontradas. Para pensar las fronteras étnicas o estatales hay que tener en cuenta la noción de discontinuidad, de un ‘adentro’ y un ‘afuera’, y la consiguiente dinámica de inclusión y exclusión que generan. A través de narrativas y descripciones, en el mundo de fronteras se concretan divisiones y continuidades entre lugares, personas, cosas, actos, etc.

creatividad y la interacción social, siendo un motor generador de interés, conocimiento y movilización en la construcción de un imaginario colectivo y una realidad vivencial de la experiencia artística grupal.

Los títeres dialogan en un trato manifiesto con los demás participantes dentro de la acción escénica, y un diálogo con el público que interviene como un participante activo de la comunicación, por principio bisémica. Para Lotman: “...*con igual fundamento puede ser leída como realidad inmediata y como realidad convertida en signo de sí misma. La constante oscilación entre estos dos extremos le comunica vitalidad al espectáculo y, de receptor pasivo del mensaje, el espectador se convierte en participante de ese acto colectivo de conciencia que se consume en el teatro.*” (LOTMAN, 1978: 69).

Consideramos, entonces, que en tanto experiencia artística, el valor del Festival Tatá Pirirí es enorme y que luego de todos esos años se ha dado una transformación de la sensibilidad del público.⁷⁵

⁷⁵ A nivel emocional podemos decir que las emociones están determinadas, en gran parte, cognitivamente, es decir: es la cognición la que decide si cierto estado de excitación fisiológica se etiquetará como “rabia”, “miedo”, “alegría”, etc.

Podemos nombrar como procesos y subprocesos receptivos interactuantes y entrecruzados entre sí, siguiendo a Marcos De Marinis: interpretación, evaluación y emoción, percepción y memorización. Siendo las emociones una cualidad de los procesos receptivos, todas las interpretaciones y las evaluaciones están, en cierto modo, marcadas afectivamente.

La interpretación es primordial en el proceso de performance teatral y sus resultados determinan en considerable medida, la evaluación y la emoción. (Cfr. DE MARINIS, Marco (1997) *COMPRENDER EL TEATRO. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Ed. Galerna.

Cerrando el telón

Este festival brinda a los niños la posibilidad de tomar la palabra, su voz puede expresarse y formar parte de las obras dinamizándolas, porque es un espacio en el que no se circunscribe *lo que se puede decir y cómo*, constituyendo una vía para expresarse e identificarse.

Los niños manejan el código, lo que manifiesta que hay una memoria común trabajando, cosa que no está pautada ni controlada por el propio género en todo su espectro, sino que forma parte de la experiencia, la apropiación, por parte de la recepción.

Por las características del festival y de la obra, se abrió una instancia exploratoria y libre: la propia obra muestra su hechura y el público responde en otro grado, poniendo a dialogar otras obras, entonces no se pone en escena sólo la hechura del propio espectáculo tematizando la puesta en escena de la obra: el público pone en escena *la hechura del propio festival*, dando una vuelta de tuerca al mismo juego intertextual con la memoria.

El Tatá Pirirí es un ámbito donde se abre una brecha por la que pueden pasar cosas diferentes, nuevas, constituyendo un quiebre del espacio de interlocución establecido socialmente, convenido, estando fuera de los límites de la aceptabilidad habitual, traspasando una *frontera* naturalizada. Esta apertura es un logro consciente y deliberado de quienes forman parte del festival contando con la coparticipación feliz de los niños y su complicidad de guiño sonriente, su voz, baile, percusión y juego.

Capítulo V

ARTE PERIFÉRICO

“...Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible si no son anticipadas por su sentido y no anticipan sus efectos.” (RANCIÈRE, 2010: 104)

El reparto de lo sensible respecto de la emancipación posible

Este apartado se basa en un espectáculo presenciado en el año 2009 en el marco del Festival Internacional de Títeres Tatá Pirirí, en su sede del Círculo Médico de Eldorado. Cuenta una experiencia que es un referente de una historicidad grupal, a pequeña escala, partiendo de lo más próximo, pero no obstante, como todas, mediada por la experiencia comprensiva de la humanidad.

De forma fragmentaria y accidental, la fecundidad de algunos pensamientos depende de la densidad de la intrincación de su entramado y su actualidad puede ser la de lo anacrónico, o bien, no estar sujeta a nuestra comprensión habitual del tiempo. La vivencia es entresacada de la continuidad de la vida, a la vez que se refiere al todo de ésta: la vivencia estética, por su impacto peculiar en esa totalidad, “*representa la forma esencial de la vivencia en general.*” (DE CERTEAU, 1995: 36)⁷⁶

Haciendo honor al poder de la anécdota⁷⁷, voy a narrar esta experiencia de forma anecdótica. El Tatá Pirirí estaba funcionando a pleno hacía días. Mi amiga Cecilia Casariego era parte de todo lo que tenía que ver con la organización, en especial, de ambientar y realizar la instalación de la sala, del quiosco, del hospedaje de partes de los elencos y del mío, de innumerables cenas, meriendas y actividades, ayudada por sus hijos mayores, su marido, yo y otros. Veíamos todas las funciones y estábamos casi todo el tiempo, en todas las actividades, o nos turnábamos.

⁷⁶ DE CERTEAU, Michel (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos, Historia y grafía*, México, Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (*El espacio biográfico*. El autor sigue y cita a Gadamer en estas reflexiones. (Véase: *Dilemas de la subjetividad contemporánea*, pág. 36).

⁷⁷ El Dr. Leopoldo Bartolomé, quien fuera fundador y director hasta su muerte del Programa de Postgrado en Antropología Social de la UNaM, hacía un gran uso de las anécdotas, de las cuales era prácticamente un cultor. De esta forma relataba con genialidad, un tono que se sentía como un “abrazo de oso” -como le decían sus hijas- y una experticia admirables, mensajes cuyas oblicuidades -borgianas- no podrían captarse de mejor manera, dada su capacidad como pensador y orador. El cuento zen, otro de sus recursos, desconcertaba a la mayoría de la audiencia y deleitaba a los restantes, pero dejaba a todos pensando. Las mechaba -eran como zapadas, muy divertidas-, en medio de las explicaciones y por supuesto con una clarísima mostración, un develamiento de lo que los temas, los libros, las biografías, los contextos y las teorías científicas, en el fondo, en la encarnadura de la existencia, estaban significando.

Con su beba de siete u ocho meses y sus demás hijos entramos a ver una función que era para adultos, en la que no pasaba nada violento, ni malvado, ni procaz. No todos los adultos solemos coincidir sobre estos aspectos, creo que son de las cosas en las que menos acuerdo hay, en las que se revela *que el sentido común es el menos común de los sentidos*, como decía Leopoldo Bartolomé. En todo caso, hay criterios variables y circunstancias en las que los niños se ven expuestos a cosas que no fueron pensadas, ni dichas, ni hechas, contemplando su presencia. Los adultos solemos salir si nos parece que el grado de aceptabilidad de un espectáculo, o el estado del niño, nos alertan sobre la posibilidad de una inadecuación alarmante, capaz de perjudicar o complicar el entendimiento del niño.⁷⁸

Vimos una función de la obra *“Ay! Don Cristóbal”* del grupo “Tanit Teatro”.⁷⁹ Estos muñecos en su propia hechura muestran una combinación de preciosismo y deconstrucción, sensible en la mostración de los cabitos de calabaza estructurales, sus imágenes dan cuenta de lo procesual. Estos entrañables títeres de guante manejados por el titiritero solista Sergio Massy, fueron realizados por Mariana Pacciarelli y Sergio Massy. La idea original y la dirección, el sonido y la iluminación, por Eleonore Herman.

Sergio Massy es francés en realidad y vivió mucho tiempo en España, se casó con una peruana y viven actualmente en “La casa de los titiriteros” en medio de la naturaleza, a dos horas de Lima, en Perú.

Con un dominio amplio de toda una tradición francesa y europea en el arte de los títeres, muchos de los personajes de Tanit Teatro son esos personajes arquetípicos, de

⁷⁸ En las generaciones de los jóvenes y adultos contemporáneos, esta especie de instinto de protección parece tener criterios muy diferentes y un temor casi nulo de algún trauma o conflicto cognitivo por parte de sus hijos. Como si no sospecharan daño posible en la exposición a ciertos espectáculos, películas en el cine o programas de televisión, página o imagen de la computadora, los teléfonos celulares y tablets. No solamente por la violencia y la perversión explícitas o connotadas en ellos, sino porque las luces de las pantallas estimulan nervios del cerebro provocando la liberación de adrenalina y cortisona, generando stress e inapetencia. Para colmo, los tiempos de exposición, sobre todo a la televisión y la computadora suelen ser muy prolongados y en horarios clave como los de las ingestas. Además, la contaminación sonora y los daños del contacto y la irradiación de todos estos artefactos y las demás máquinas, afectan las cuerdas vocales que vibran ante los ruidos, modifican el sueño y alteran, no sólo a los usuarios. Nuevos tipos de adicción relacionados a los abusos y usos de la tecnologización extrema de algunos sectores sociales están alarmando a médicos y psicólogos, afectando la percepción de la realidad, la construcción de la personalidad y la vivencia de la privacidad, entre otros.

⁷⁹ Sobre esta obra del grupo “TANIT TEATRO” (España), del músico y titiritero: Sergio Massy, decía la sinopsis del PROGRAMA del Festival Tatá Pirirí del año 2008: Obra *“Ay Don Cristóbal”*: “De cómo Don Cristóbal, habiendo recorrido durante siglos montes, aldeas, cortijos, mercados, plazas, y ferias provocando a la gente armado de su cachiporra y su cara dura, se despierta después de haber dormido durante un siglo en un ataúd, Don Cristóbal, un músico que toca en directo y un tropel de títeres son los protagonistas de este insólito espectáculo de títeres de guante. Duración: 50 minutos. Adultos y jóvenes a partir de 15 años. Músico y titiritero: Sergio Massy, realización de títeres: Mariana Pacciarelli y Sergio Massy, sonido, iluminación, dirección e idea original: Eleonore Herman.”

cuentos populares históricos, como Pulgarcito o el diablo, pero cuyas apariciones ocurren en medio de historias completamente distintas, nuevas, inesperadas, de forma palimpsésica, haciendo un manejo formidable de recursos de teatro en el teatro, deconstrucción e improvisación, en espectáculos que se vuelven muy dinámicos e interactuando fluidamente con el público, al cual sabe llegar con mucha simpatía, expresividad y una mirada bondadosa y alegre.





Fotografías tomadas de su página de Facebook:https://www.facebook.com/pg/tanit.teatro/about/?ref=page_internal⁸⁰

Claramente, este espectáculo toma elementos de la famosa obra de Federico García Lorca *“El retablillo de Don Cristóbal”*, que es una farsa para guiñol, en un acto, escrita en 1930. El título completo de la pieza es: *“Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita. Farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia.”*

De ella, de forma palimpséstica, *“Ay! Don Cristóbal”* toma los personajes de Don Cristóbal y Rosita, y su conflicto dramático. El enamoramiento de él, confrontado a quién es, qué hace y quiere Rosita.

Estos elementos están tomados a modo de hito referencial, el propio García Lorca reconoce la antigua data del género guiñol, sus características y las de la historia, en los parlamentos que hace decir directamente al autor convertido en personaje, en el prólogo y al final de la obra, y lo arcaico de los personajes.

En el caso de *“Ay! Don Cristóbal”* se trata de un argumento completamente nuevo, de una obra totalmente diferente, que termina magistralmente en una gran representación de amor mutuo, correspondido y disfrutado.

⁸⁰ Un trailer de una versión de este espectáculo puede apreciarse en: https://www.youtube.com/results?search_query=Tanit+teatro+Ay+don+cris%C3%B3bal

Reparemos brevemente en algunos detalles del texto huésped tomado en este texto nuevo: el de Federico García Lorca en “El retablillo de Don Cristóbal”, quien, como decíamos, pone a hablar, como personajes al autor y al director. Los otros personajes, todos muñecos son: el poeta, don Cristóbal, el enfermo, la madre de Rosita, Rosita y Currito.

Mediante el recurso del Prólogo hablado García Lorca salta grados de ficcionalidad y hace un giro metadiscursivo sobre el propio quehacer teatral y su intelección, con el objeto de suavizar e introducir al público en las características del género, lo cual evidencia, a mi entender, que algunas cosas de la obra podrían resultar violentas y brutales. De hecho, he visto varias puestas, de diferentes compañías de teatro de títeres, de esta obra, y recuerdo que en una ocasión, me llamó la atención que mucha gente se retiraba del teatro en medio de los golpes, en especial, embarazadas y niños.

“EL AUTOR: Señoras y señores: El poeta, que ha interpretado y recogido de labios populares esta farsa de guiñol tiene la evidencia de que el público culto de esta tarde sabrá recoger, con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos. Todo el guiñol popular tiene este ritmo, esta fantasía y esta encantadora libertad que el poeta ha conservado en el diálogo. El guiñol es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su inocencia. Así, pues, el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.

(Sale el Poeta.)”⁸¹

Don Cristóbal es adinerado y un bruto de cachiporra en mano, que busca desposar a una chica joven y guapa, Doña Rosita, cuya madre aspira a encontrar un buen partido para su hija. Ambos acuerdan el matrimonio. Rosita, sin embargo, logra engañar a su marido y tiene encuentros con sus amantes, hasta dar a luz a cinco hijos, diciendo que son de Don Cristóbal. Éste, enfurecido, arremete a golpes de porra contra madre e hija.

La obra termina de la siguiente manera:

“CRISTÓBAL. ¡Ay!, mi Rosita.

ROSITA. ¿Has bebido mucho? ¿Por qué no te echas una siestecita?

CRISTÓBAL. Me pondré a dormir para ver si despierta mi colorín.

ROSITA. Sí, sí, sí, sí, sí, sí. (Cristóbal ronca. Entra Currito y se abraza a Rosita y se oyen unos enormes besos.)

CRISTÓBAL. (Se despierta.) ¿Qué es eso, Rosita?

⁸¹ GARCÍA LORCA, Federico (1930) “*El retablillo de Don Cristóbal*”. Tomado de: Livros Grátis <http://www.livrosgratis.com.br>

ROSITA. ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! ¿No ves qué luna tan grande hay? ¿Qué resplandorrrrrrrrr? Es mi sombra. ¡Sombra, vete!

CRISTÓBAL. ¡Vete, sombra!

ROSITA. Qué molesta es la luna, ¿verdad, Cristóbal? ¿Por qué no te echas otra siestecita?

CRISTÓBAL. Voy a descansar para ver si despierta mi palomar.

ROSITA. Ya, ya, ya, ya, ya. (Aparece el Poeta, se pone a besar a Rosita y se despierta Cristóbal.)

CRISTÓBAL. ¿Qué es eso, Rosita? ROSITA. Como hay tan poca luz no percibes. Es, es... el aparato de hacer encaje de bolillos. ¿No ves cómo suena? (Se oyen besos.) CRISTÓBAL. Me parece que suena demasiado.

ROSITA. ¡Vete ya, aparato! ¿Verdad, Cristobita? ¿Por qué no te echas otra siestecita?

CRISTÓBAL. Voy a descansar para que mi palomo pueda reposar. (Aparece el Enfermo por otro lado y doña-Rosita lo besa también.)

CRISTÓBAL. ¿Qué es eso que siento yo?

ROSITA. Es que ya empieza la puesta del sol.

CRISTÓBAL. (Brrrrr.) ¿Qué es eso? ¿Has sido tú?

ROSITA. No te pongas así. Son las ranas del estanque.

CRISTÓBAL. Serán. Esto se acabó y se requeteacabó. Brrrrrrrrr.

ROSITA. Pero no grites. Son los leones del circo, son los maridos ultrajados que hablan en la calle.

MADRE. ¡Rositaaaa aaa! Aquí está el médico. ROSITA. ¡Ay!, el médico. ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!, mi barriguita.

MADRE. Mal hombre, perro. Por tu culpa ahora nos tendrás que dar todo tu dinero.

ROSITA. Todo tu dinero. ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay! (Se van.)

DIRECTOR. Cristóbal.

CRISTÓBAL. ¿Qué pasa?

DIRECTOR. Baje usted en seguida, que doña Rosita está enferma.

CRISTÓBAL. ¿Qué tiene? DIRECTOR. Está de parto.

CRISTÓBAL. ¿De partoooooo?

DIRECTOR. Ha tenido cuatro niños.

CRISTÓBAL. ¡Ay! Rosita. Me las pagará. Mala mujer. Con cien duros que me has costado. Pin, pan, brrrrr. (Rosita grita en esta escena dentro.)

CRISTÓBAL. ¿De quién son los niños?

MADRE. Tuyos, tuyos, tuyos. CRISTÓBAL. (Le da un golpe.) ¿De quién son los niños?

MADRE. Tuyos, tuyos, tuyos. (Otro golpe. Dentro grita Rosita por el parto.)

DIRECTOR. Ahora está naciendo el quinto.

CRISTÓBAL. ¿De quién es el quinto?

MADRE. Tuyo. (Golpe.)

CRISTÓBAL. ¿De quién es?

MADRE. Tuyo, sólo tuyo. (Golpe.) Tuyo, tuyo, tuyo, tuyo. (Muere y queda echada sobre la barandilla.)

CRISTÓBAL. Te maté, puñetera, te maté. Ahora sabré de quién son esos niños. (Inicia el mutis.)

MADRE. (Levantándose.) Tuyos, tuyos, tuyos, tuyos. (Cristóbal la golpea y entra y sale con doña Rosita.)

CRISTÓBAL. Toma, toma, por... por... por...

DIRECTOR. (Saliendo con la gran cabeza asomada en el teatro.) Basta. (Agarra a los muñecos y se queda con ellos en la mano mostrándolos al público.) Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arreos cordobeses, y entre los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los

vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en «La Tarumba» a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.”

“**Ay! Don Cristóbal**” de Tanit Teatro, cuenta otra historia, en la que Don Cristóbal, lucha con el diablo y se queda con un saco de dinero. Luego, le pide, diciéndole que lo hace por última vez, casamiento a Doña Rosita, a lo que ella responde que tal vez, toma la bolsa de dinero y se va diciéndole que tal vez. En la escena siguiente, se escuchan tiros, Don Cristóbal cae abatido, tomándose del pecho, y aparece un oficial de la guardia civil que le escupe y lo pone dentro de un ataúd, diciéndole al público: “Y vosotros id a casa, rezad por el caudillo” y se va gritando “viva Franco” con el brazo en alto.⁸²

En la escena siguiente, una enfermera saca del ataúd a Don Cristóbal y le aplica una inyección devolviéndole la vida, Don Cristóbal organiza una fiesta en el teatro, porque está más vivo que nunca, en ella se encuentra a Rosita que finalmente corresponde a su amor diciéndole que lo ha esperado mucho tiempo. En la escena final los títeres que personificaban a Don Cristóbal y Doña Rosita, muy simpáticos⁸³, se metían detrás de un telón, que con un juego de luces generaba una bella proyección de sus sombras.

Estas sombras comenzaban a tocarse y a besarse, la sombra de Don Cristóbal en un gesto de desnudar a su compañera le sacaba el títere de guante a la mano, quedando las sombras de las manos desnudas en un genial juego amoroso en el que se recorrían, mimaban y jugaban. Iban paulatinamente avanzando junto a las voces de los títeres diciendo sus nombres, sonidos de besos y jadeos en un *in crescendo* que iba recorriendo etapas de excitación. La voz humana tiene la ventaja de su expresividad de transmisión directa y precisa del significado *percepto-conceptual* y los contenidos emocionales de la acción dramática. Su empleo está ligado a factores artísticos y técnicos. Era absolutamente inesperado por nosotras. Sobre la obra, en el folleto decía “adultos y jóvenes a partir de 15 años”.

⁸² Aquí el juego intertextual palimpséstico va a referir la muerte de Federico García Lorca en un juego donde se entretejen verdad y ficción.

⁸³ Las cabezas de estos títeres de guante ostentaban su origen vegetal junto con un acabado exquisito de detalles, joyas y ropas, tenían cabeza de notable calabaza: las narices eran el cabito. Este evidenciarlo deconstructivo del proceso, los orígenes vegetales del material de hechura de los títeres, responde a una cuestión conceptual e intencional.

A la salida comentamos con mi amiga sobre el sexo así abordado en la estrategia del espectáculo y el hecho de que habíamos llevado a todos los niños.

Cecilia dijo, sin vacilar, que le parecía maravilloso que sus hijos se acercaran por primera vez a la idea del sexo de ese modo, riendo y con un brillo vivaz en los ojos, con la misma expresión de libertad que cuando tenía nueve años. No pude más que asentir.

Sombras

“En el arte moderno se concentran las formas más intensas de un decir veraz que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender.”

(FOUCAULT, 1984: 201) ⁸⁴

La sexualidad, los cuerpos, los espacios, son tematizados de un modo especial en el teatro de títeres, su propia precariedad de simulacro minimalista, que despliega un juego en el que vuelve extensivo de un signo escénico construido por una acción dramática muy sintetizada.

Esta acción dramática aúna gestus, tono, cronotopo, velocidad, trayecto, orquestación coreográfica, musical, escenográfica e imaginación abierta, en pleno vuelo metafórico, en todo el proceso de intelección en la vivencia, tanto en las interpretaciones del público como en las de los artistas, confluentes de la interacción en la relación teatral única e irrepetible, con su sinergia y su especificidad energética y proxémica, en un teatro a pequeña escala, de 300 personas aproximadamente.

El sexo abordado así en este espectáculo, llevando la imaginación entre sombras y suspiros, nos lleva por medio de esta anécdota a repensar la construcción del sentido común con respecto al sexo, y su relación con el amor. En tanto elementos de una cierta distribución de lo visible debe deconstruirse y analizarse, ya que las imágenes nunca van solas. En este caso, pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula esta estrategia espectacular, dando estatuto a las sombras de los títeres y el tipo de atención que merecían. Lo más interesante es el tipo de atención que provocaron.

Hay que inmergir los discursos sobre el sexo en el campo de las relaciones de poder múltiples y móviles.⁸⁵ A los discursos sobre el sexo “...*hay que interrogarlos en dos*

⁸⁴ FOUCAULT, Michel (1984) *El coraje de la verdad*, Fondo de Cultura Económica. S/d. Clase del 1º de febrero de 1984. Primera hora. pág. 201.

⁸⁵ Al hacerlo, según Foucault, debemos tener en cuenta cuatro reglas previas, que son “*prescripciones de prudencia*”: 1) *Regla de inmanencia*: poder-saber: bajo el signo de la “carne” que se debe dominar, diferentes formas de discursos portan, en una especie de vaivén incesante, formas de sujeción y esquemas de conocimiento (examen de sí mismo, interrogatorios, confesiones, interpretaciones, conversaciones, etc.). 2) *Regla de las variaciones continuas*: No hay buscar quién posee el poder, sino buscar el esquema de

niveles: su productividad táctica (qué efectos recíprocos de poder y saber aseguran) y su integración estratégica (cuál coyuntura y cuál relación de fuerzas vuelve necesaria su utilización en tal o cual episodio de los diversos enfrentamientos que se producen)". (FOUCAULT, 1983: 180).

Se trata de una concepción del poder que reemplaza el privilegio de la ley por la eficacia táctica, el privilegio de la soberanía por el análisis de un campo múltiple y móvil de relaciones de fuerza donde se producen efectos globales, pero nunca totalmente estables, de dominación. El modelo estratégico y no el modelo del derecho, no por opción especulativa o preferencia teórica, sino porque uno de los rasgos fundamentales de las sociedades occidentales consiste en que las relaciones de fuerza -que durante mucho tiempo habían encontrado en todas las formas de guerra su expresión principal- se habilitaron poco a poco en el orden del poder político. (FOUCAULT, 1983: 182).

La mayoría de los discursos que aparentemente confrontan a la hegemonía, plantean una unicidad diversa de lugares comunes que garantizan la reproducción de las relaciones de poder y explotación, tal cual están planteadas.⁸⁶

La producción de subjetividad tiene que ver con los modos de mirar. No todos se juegan lo mismo en su mirar, por ejemplo, con respecto a la sexualidad, unos, en su

las modificaciones que las relaciones de fuerza, por su propio juego, implican. Las relaciones de poder-saber son "*matrices de transformaciones*", desplazamientos, inversiones.... "*la sexualidad del niño fue problematizada en una relación directamente establecida entre el médico y los padres (en forma de consejos, de opinión sobre la vigilancia, de amenazas para el futuro), finalmente fue en la relación del psiquiatra con el niño como la sexualidad de los adultos se vio puesta en entredicho.*" (FOUCAULT, 1983: 178). 3) *Regla del doble condicionamiento* de una estrategia por la especificidad de las tácticas posibles y de las tácticas por la envoltura estratégica que las hace funcionar. 4) *Regla de la polivalencia táctica de los discursos*: Poder y saber se articulan en una serie de segmentos discontinuos cuya función táctica no es uniforme ni estable, sino de una multiplicidad de elementos discursivos que pueden estar en estrategias diferentes. Tal distribución es lo que hay que restituir, con lo que acarrea de cosas dichas y cosas ocultas, de enunciaciones requeridas y prohibidas; con variantes y efectos diferentes según quién hable, su posición de poder, el contexto institucional; desplazamientos y reutilizaciones de fórmulas idénticas para objetivos opuestos. Los discursos, al igual que los silencios, no están de una vez por todas sometidos al poder o levantados contra él. Hay que admitir un juego complejo e inestable donde el discurso puede, a la vez, ser instrumento y efecto de poder, pero también obstáculo, tope, punto de resistencia y de partida para una estrategia opuesta. El discurso transporta y produce poder; lo refuerza pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo. Del mismo modo, el silencio y el secreto abrigan el poder, anclan sus prohibiciones; pero también aflojan sus apresamientos y negocian tolerancias más o menos oscuras. "*No existe el discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga. Los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza*"... (FOUCAULT, 1983: 180).

⁸⁶ Sin olvidar cuán personal es lo político, ya que actualmente la economía mundial se sostiene en gran medida con el trabajo sin remuneración que las mujeres hacen "por amor": prestan servicios de alimentación, salud, higiene y limpieza, además del cuidado de niños, ancianos, organización de la economía familiar, etc.

La definición de género es, por ley, una decisión personal. El discurso heteronormativo que incluye a la monogamia y la fidelidad, está centrado en la maternidad como dadora de sentido y eje a la vida de la mujer. La heteronormatividad: es un concepto de Michael Warner que hace referencia al conjunto de las relaciones de poder por medio del cual la sexualidad se normaliza y se reglamentan las relaciones heterosexuales idealizadas se institucionalizan y se equiparan con lo que significa ser humano.

forma de mirar a los otros los reducen a ser objetos de deseo, ideales, estereotipos, arquetipos, otros, se miran siendo objetos, o siendo reducidos a ser objetos, cosificados, marginados, negados, proscriptos.

La representación, dice Rancière, no es el acto de producir una forma visible, sino de dar un equivalente; la imagen es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, entre lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. *“Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera.”* (RANCIÈRE, 2010: 95). La voz está atrapada en el proceso de construcción de la imagen, es la voz que transforma un acontecimiento sensible en otro, tratando de hacernos ver lo que nos dice. Pertenecen a un proceso de figuración, condensación y desplazamiento. Esos suspiros de gozo de las sombras están en el lugar de palabras, que estarían normalmente unidas o en el lugar de la representación visual del acontecimiento, actuado por los títeres, a los que no vemos, reemplazados por la proyección deformada de sus sombras.

Podríamos decir que la relación representada en este espectáculo es un amor confluyente. Como plantea Guiddens, el amor confluyente presupone igualdad en el dar y recibir emocional, cuanto más se aproxima un amor particular al prototipo de la relación pura. El amor se desarrolla hasta el grado en que los miembros de la pareja están preparados para revelar preocupaciones y necesidades hacia el otro. La dependencia emocional enmascarada de los hombres ha inhibido su voluntad y su capacidad de hacerse vulnerables.

“El ethos del amor romántico ha sostenido en cierta medida esta orientación, en el sentido en que el hombre deseable ha sido frecuentemente representado como frío e inaccesible. Aunque desde que tal amor disuelve estas características, que quedan reveladas de forma patente, el reconocimiento de la vulnerabilidad emocional del varón es algo evidentemente presente.”(GUIDDENS, 2001: 64).⁸⁷

La relación de amor mutuo y disfrutado sexualmente aparece aquí entre los personajes de Don Cristóbal y Rosita.

El amor confluyente introduce, por primera vez, el ars erótica en el núcleo de la relación conyugal y logra la meta de la realización de un placer sexual recíproco, un elemento clave en la consolidación o disolución de la relación. *“El cultivo de las habilidades sexuales, la capacidad de dar y experimentar la satisfacción sexual, por parte de ambos sexos, se organiza reflexivamente, por la vía multitudinaria de las fuentes de*

⁸⁷ GUIDDENS, Anthony (2001) *“La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas”*, España, Ed Cátedra.

información, consejo y formación sexual. (...)un hecho básico del mismo es conocer los rasgos del otro. (GUIDDENS, 2001: 65). Es una versión del amor en la que la sexualidad de una persona es un factor que debe ser negociado como parte de la relación, asociado con la identidad y la autonomía personales.

Las estructuras y estrategias de este espectáculo estaban atravesadas por relaciones dialógicas, de poder e ideológicas. Nuestras interpretaciones y acciones, también. Una praxis que pone en juego políticas de lo sensible en las que aparece “...una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte.”(RANCIÈRE, 2010: 104).⁸⁸

Lo ideológico no sólo constituye una parte de la realidad, sino que también refleja y refracta otra realidad exterior. “*Todo lo ideológico posee significado: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él.*” (VOLOSHINOV, 1976:19).⁸⁹ Puede distorsionar esa realidad o serle fiel, percibirla desde un punto de vista especial, fractal, etc.⁹⁰

Una obra pensada para adultos y vista por niños, puede ser un hecho controversial, capaz de hacer tambalear las certezas sobre las ideas que manejamos -cuando nos enteramos y ocupamos de ello, lo que no coincide con todo lo que vivencian los chicos-. Los adultos, muchas veces, inconscientemente, no reflexionamos sobre qué y cómo se les puede mostrar y en qué momento, a qué niño en particular. Comunicar ciertos temas, actos e ideas, puede marcar las memorias y conciencias de los niños.

Rancière considera que el tratamiento de lo intolerable es una cuestión de dispositivo de visibilidad y la imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea realidad y un cierto sentido común: una comunidad de datos sensibles. Modos de percepción, significaciones, formas de *estar juntos* que unen a los individuos, un dispositivo espacio-temporal que reúne palabras y formas como maneras comunes de percibir, ser afectado y de dar sentido. Dice además: “...*Las imágenes del arte no proporcionan armas para el*

⁸⁸RANCIÈRE, Jacques (2010) “*El espectador emancipado*”, Buenos Aires, Manantial.

⁸⁹VOLOSHINOV, Valentín (1976) “*El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*”, Bs.As., Nueva Visión.

⁹⁰ Todo lo ideológico posee valor semiótico. La comprensión de un signo es un acto de referencia entre el signo aprehendido y otros signos ya conocidos. Y esta cadena de creatividad y comprensión ideológicas, que pasa de un signo a otro y luego a un nuevo signo, es perfectamente consistente y continua. Los signos surgen solamente en el proceso de interacción entre una conciencia individual y otra. La misma conciencia individual está llena de signos, y sólo es conciencia cuando se ha llenado de contenido ideológico (semiótico), y por lo tanto, en el proceso de interacción social.

La palabra es un signo neutral con respecto a cualquier función ideológica específica, puede desempeñar cualquiera y es el medio primordial de la conciencia individual. Todas las manifestaciones de la creatividad ideológica –todos los otros signos no verbales- están inmersos, suspendidos en los elementos del lenguaje, y no pueden ser totalmente segregados o divorciados de ellos. Ningún signo cultural, una vez que ha recibido significado y se lo ha incluido, permanece aislado: se hace parte de la unidad de la conciencia verbalmente construida.

combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto.” (RANCIÈRE, 2010: 103).

Adrián Cangi plantea cinco proposiciones, detrás de las cuales ve cinco problemas fundamentales del arte:

- 1- Las artes están presentes en su totalidad desde el comienzo.
- 2- Las artes conllevan simultáneamente un problema empírico y político que se expresa bajo la forma de un reparto de lo sensible.
- 3- Las artes sólo poseen una dimensión singular plural que se expresa bajo la forma de la visibilidad de los puntos que producen.
- 4- Las artes sólo se hacen unas contra otras, expresando la tradición y diferencia de las matrices perceptivas del uso.
- 5- Las artes como reserva de lo sensible, se hacen con y contra los estereotipos de la cultura, expresando el diagrama que los diagrama en cada caso de su configuración.

Siempre se está discutiendo una larga tradición, sobre todo, el consagrar a la estética dentro de la filosofía, su existencia o inexistencia activa, dentro de lo que nombra, de lo que problematiza, de lo que muestra.

Este conjunto de problemas cuyos efectos vuelven una y otra vez, afectan al abordaje de lo sensible en el mundo contemporáneo, los regímenes de iniciación y de visibilidad.

Según Cangi, la estética no es una parte de la filosofía, sino una imagen del pensamiento que pone todo, a toda la filosofía en juego, cada vez que se la borra.

No la considera circunscripta al espíritu, que se encargaría de plantear el problema de lo bello, del gusto, de las condiciones de lo sublime, de las tensiones entre las técnicas y las artes, sino que considera que ella es una imagen del pensamiento que replantea la relación entre lo sensible y el concepto. Su construcción de ese entre lugar considera que no es posible pensar lo propio, lo local, ajenos a las tradiciones que forjaron linajes de los conceptos abordados. La sola palabra *arte* trae consigo una cosmovisión centroeuropea, su sentido no se puede despejar ni despojar de ello.

No es pensable buscar afuera lo que ya pusieron en nuestro sensible interno.

Ese *entrelugar* pone en discusión si existe un concepto unívoco para decir la peculiaridad de lo sensible y se construye en torno a unas dialécticas entre un

singular/plural, un entrelugar que revée las concepciones de ARTE/S y Estética/s. Implica, también, una posición ética, crítica y política.

Entendiendo, junto con Cangi, a la ética como “*lo que supone y soporta en el tiempo una insistencia*, y a la política, como *lo que se reparte de lo sensible respecto de la emancipación posible respecto de lo que nos rodea*”.⁹¹ El arte, ese gesto del hombre que se define mostrando, cada vez está todo allí, no evoluciona, las artes están presentes en su totalidad desde el comienzo. Piensa, siguiendo a George Bataille, que las artes desconocen eso que se llama evolución, sino que son recursivas. El arte es siempre total del orden del acontecimiento, irrumpe en la historia. El arte, recursivamente, retorna a su propio concepto y gesto primero como expresión. Remite al lugar del pensamiento del sensible, no responde a una escala universal, sino que responde siempre a una escala irreductible entre un singular y un plural.

Representar

No somos más que parcialmente conscientes de las relaciones dialógicas, ideológicas y de poder que atraviesan toda la red de interacciones humanas (las simbólicas también, por supuesto) implicadas en las representaciones y puestas a funcionar en cada ocasión, en cada lectura de sentido, al participar como público de una puesta. Aquellos que vivimos y/o conocemos los lugares que aparecen en las representaciones, reconocemos muchos elementos familiares y verosímiles en estos cronotopos y en los personajes.

Paraphraseando a García Canclini: toda diferencia es una diferencia situada, en función del posicionamiento y el punto de vista desde donde está siendo dirigida la mirada, ya que toda perspectiva es interesada y está situada. Experiencia, memoria y tradición son las bases elaboradas socialmente donde se asienta la construcción de las identidades culturales, sociales y políticas.

⁹¹Este apartado se basa en las notas de clase y desgravaciones del Seminario: “*Estéticas contemporáneas. Políticas de la interpretación entre el concepto y la obra.*” Dictado por el Dr. Adrián Cangi en la Maestría en Semiótica Discursiva de la Universidad Nacional de Misiones en el año 2011. Estas definiciones utilizadas aquí para referir su oblicuidad en la construcción de ese *entrelugar* desde el cual se posiciona en su análisis, en realidad, formaban parte de lo que comentara con respecto a su participación activa durante muchos años, dictando cursos y otras actividades, en esta, nuestra querida Maestría en Semiótica Discursiva, que actualmente desaparece de las políticas educativas de la Universidad Nacional de Misiones, pese al valor y el reconocimiento, incluso internacional de sus aportes. Siento hondamente tristeza y desazón de que la cerraran, sobre todo, por lo que significa. En palabras de Adrián Cangi: “*Guardo con este espacio una relación afectiva y guardo con este espacio una posición crítica y política...ética: lo que supone y soporta una insistencia; política: lo que se reparte de lo sensible respecto de la emancipación posible.*” (CANGI: 2011).

Los discursos etnologocéntricos –y falologocéntricos- no nos resultan evidentes porque están ya cristalizados en nuestras acciones individuales y en las prácticas cotidianas, políticas y educativas donde las fronteras entre los discursos (hegemónicos, individuales y grupales) se difuminan y no pueden reconocerse con facilidad.

Para Nicolás Rosa (2000), se puede precisar el enfoque señalando los diversos discursos que pueden registrarse en una sociedad determinada, generando una relación interdiscursiva en el nivel de la circulación inter-extra textual, en el nivel del texto social.

Estas configuraciones están presididas por dos leyes discursivas fundamentales: las múltiples referencias que permiten las relaciones complejas de intersección, disposición y entrecruzamiento en diversos grafos de las potencias discursivas, presididos por el trabajo de textualización, de ficcionalización, los efectos de texto y el aspecto valor del texto, trabajo sobre la lengua y sobre el significante.

Las formas y las localizaciones en el orden descriptivo-analítico, arman un sociograma en donde se entrelazan la topografía del escenario de demografías sociales (demografía de las poblaciones narrativas) y una “topología de la pasión de los actantes sociales.” (ROSA, 2000:20-22).

Rosa llama *narremas* a los enunciados narrativos que se construyen sobre el material narrativo preexistente –la historia de la narratividad, sus inflexiones, sus recursos estilísticos, sus estrategias narrativas, etc.- y que integran la materia prima del discurso con el que la narración edificará su entramado sintáctico y el registro de sus funciones temáticas. Sus rasgos definitorios son su existencia pretextual y su integración intertextual.⁹²

“Estos conjuntos narremáticos están determinados por el programa narrativo, el conjunto de narremas, a su vez, constituye verdaderos ideogramas de la narración que pueden ser leídos como ideogramas narrativos de los otros discursos del entramado social.” (ROSA, 2000: 23). En este caso, todos los demás discursos y representaciones referidos al sexo, teniendo o no como destinatarios de sus estrategias comunicativas a los niños, cuya recepción, prevista o no, va figurando y reteniendo esos ideogramas.

⁹² Estos enunciados narrativos mínimos constituyen conjuntos narremáticos integrados por unidades móviles de diversa extensión, compuestas por dos o más narremas. La relación sintáctica de los conjuntos de narremas está presidida por leyes de hegemonía y de subordinación con dos determinaciones: a) la apropiación que realiza el enunciante y las modificaciones que produce en esta apropiación (aceptación, rechazo, impugnación, conservación, etc.). (Cfr. ROSA, 2000: 23).



Sergio Massy, el titiritero de Tanit Teatro en el personaje de la obra "Toto".
Tomado de su página web: <http://www.tanit-teatro.com/>⁹³



⁹³El vídeo promocional del espectáculo "Ay Don Cristóbal" de Tanit Teatro puede verse en youtube.com, subido por: <http://www.tanit-teatro.com>

Ecología de los estudios sobre el arte periférico en el Tatá Pirirí

El festival es una especie de colorido y chispeante pulmón de fantasía, que oxigena la cultura, llevándole libido, energía vital, por todos sus circuitos, por medio del arte, la imaginación, la creatividad, la risa y la sinergia.

El festival genera reuniones de personas extrañas, procedentes de países situados en regiones muy diferentes, funciona como una clínica de teatro para los artistas participantes, produce cambios de las rutinas y de los encuentros habituales para todos los participantes. Ocurren cosas en los espectáculos que los modifican. Las perspectivas, las posiciones ideológicas, el dominio técnico, la interacción con el público que participa activamente en la generación de sentidos *in situ* del espectáculo, provocando muchas veces hilaridad con desopilantes intervenciones, lleva a cambiar parlamentos, a la improvisación, derivando en el estallido de la risa colectiva. Es posible afirmar que esto sucede por el festival se realiza en un espacio fronterizo y es en sí mismo una frontera. Como plantea Lotman, la actividad de la influencia del texto aumenta bruscamente cuando la *frontera* que separa los polos semióticos de la cultura pasa entre él y el auditorio. Cuando estos últimos están situados de un mismo lado de la frontera, el texto se comprende más fácilmente, está menos sometido a los desplazamientos y transformaciones en la conciencia de los participantes, pero es mucho menos activo en su influencia sobre el auditorio. (LOTMAN, 1996: 31). Si lo analizamos dentro de la teoría de Lotman, muchos de estos artistas cumplen la función de traductor bilingüe propia de la *frontera* de la semiosfera, caracterizada por: 1)- la capacidad de transmitir mensajes que pertenecen a otras semiosferas, a otras codificaciones, 2)- su posicionamiento lejos de los centros de poder 3)- el ser, frecuentemente, el origen de muchos de los bienes culturales, que pueden moverse al centro de la semiosfera que los termina valorando y atrayendo, para luego apropiárselos, reciclarlos y reutilizarlos, (frecuentemente, resignificando algunos de sus aspectos más destacados, volviéndolos productos de consumo con paquetes de merchandising, limando sus asperezas y su filo desestabilizador).

Desarrollar la capacidad de contar(nos) cultiva una fuente cognitiva indispensable para la propia identidad que se construye bajo la forma de una configuración narrativa.

La escritura –la que estoy realizando ahora- es la construcción de un espacio representacional organizado por exigencias endógenas y distanciado de las interacciones en tiempo real de la vida vivida, vía poderosa de construcción de identidad, que es indisociablemente social e individual a la vez.

La escritura tiene un papel “...en la aculturación de los individuos, es decir, en su acceso a un Yo socialmente situado, y al mismo tiempo, en la transformación de las representaciones socialmente compartidas (o impuestas). En especial cuando subrayan que el escritor es tanto o más, producto de sus obras como origen de las mismas.”(SCHAEFFER, 2013: 30).⁹⁴

Para Jean-Marie Schaffer el comentario compuesto y la disertación son ejercicios que no enlazan la escritura con la vida vivida (o imaginada) del individuo. “Ahí donde la escritura crea un distanciamiento, que es mediación de sí mismo a sí mismo, el comentario compuesto y la disertación exigen poner entre paréntesis la individualidad singular para acceder a una universalidad (supuesta), cuyos criterios son impuestos previamente por reglas de juego inmutables. Estos ejercicios están hechos para premiar el virtuosismo en el manejo de ciertas reglas y la brillantez de las argumentaciones, no para valorizar el acto de escritura y su propia capacidad de transformación existencial y social.” (SCHAEFFER, 2013: 30).

Sin pretensiones, somos conscientes de los problemas que suscita ofrecer una tímida escritura propia, que en arrebatos intenta desnudarse de todo atavío e impuesto inútil, al escribir sobre los procesos semióticos observados en el Festival latinoamericano de títeres Tatá Pirirí.

La esfera de la cultura trasciende a su entorno físico al incorporarlo y compartir con las otras formas de vida, una red más amplia de dependencias mutuas, llamada biosemiosis por Deely (2002), cuyo entendimiento busca la semiótica cultural.⁹⁵

El Tatá Pirirí funciona como un *pulmón verde cultural* para la zona, es un fenómeno que produce una *oxigenación* cultural como efecto en su contexto.

Como el monte para el ecosistema, el festival revitaliza la cultura, genera *sinergia*⁹⁶, alimenta aspectos vitales de las cogniciones de sus participantes, por el sólo hecho de poner en relación –teatral- a alteridades de las más variadas latitudes latinoamericanas, que aún en el caso de la proximidad geográfica, constituyen una excepción extraordinaria para las interacciones habituales de la población.

⁹⁴SCHAEFFER, Jean-Marie, (2013-2011) *Pequeña ecología de los estudios literarios ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*, Bs. As., Argentina, Fondo de Cultura Económica, p. 30

⁹⁵Cfr. DEELY; J. (2002) *Los fundamentos de la semiótica*. México, Universidad Iberoamericana.

⁹⁶El término sinergia significa: asociación de varios órganos para realizar una función, ha sido tomado de la biología por varias corrientes de pensamiento, sobre todo por las artes, para dar cuenta de un tipo de creación grupal donde la energía de los integrantes interactúa en el proceso creativo, generando una conjunción y retroalimentación que potencia la capacidad individual.

Trabajando a un nivel de micro-poder (Foucault) los efectos del Tatá Pirirí y su semiosis, son más bien el ejercicio de un contra-poder. Optamos por una metáfora ecológica, para designar aquello, que se contrapone a los *dispositivos*, de lo que intento dar cuenta aquí.

El ejemplo del dispositivo foucaultiano se refiere al accionar semiótico de la hegemonía; el dispositivo *formateador* y *per-formativo* del que habla Marcelino García para abordar los procesos y las prácticas de mass-mediación social en cualquiera de las parcelas semiosféricas, también apunta a este accionar (GARCÍA, 1999, 2004, 2005, 2006, 2007).

El grado de generalización del concepto “dispositivo” difiere frecuentemente según el autor, la teoría y el campo disciplinar. El propuesto por Giorgio Agamben se resume en estas palabras suyas: “...llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar, y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones, y los discursos de los seres vivientes.” (AGAMBEN, 2006: 5).

Marc Augé va a hablar de un *dispositivo ritual extendido*, que apunta a cambiar el estado de las fuerzas sociales, hacer evolucionar los sentimientos, las apreciaciones, el estado del espíritu, persuadir afectivamente, convencer intelectualmente y modificar el estado de la opinión.(Cfr. AUGE, 1998: 13)⁹⁷

En el caso del Tatá Pirirí, tomando al concepto de dispositivo, como punto de partida comparativo, propongo el concepto de *contra-mecanismo semiótico* para mencionar de algún modo a **un poder de resistencia** accionado en el proceso de semiosis.

La lucha es simbólica, el “*campo*” donde se enfrentan los discursos, las representaciones y las cosmovisiones del arte es el “*campo intelectual*” (Bourdieu)⁹⁸.

⁹⁷ Cfr. AUGE, Marc (1994-1998) *HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES*, Barcelona, Gedisa, colección el mamífero parlante serie mayor (Título del original en francés: Pour une anthropologie des mondes contemporains. 1994), Traducción de Alberto Luis Bixio, Segunda edición, Octubre de 1998. (p.13).

⁹⁸El concepto de *campo intelectual* fue acuñado por Pierre Bourdieu. “El *campo intelectual* en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden tanto la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada), tributaria de la ideología romántica del genio creador, como la percepción de la sociología mecanicista, que simplemente los reduce a sus determinantes sociales. El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad. Dicho campo, por otra parte, no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos situaciones en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas

Este fenómeno cultural ha sido visto aquí, en un recorte que hace foco en el fruto de la relación teatral, los efectos en sus participantes, el devenir de los vínculos y los movimientos de las personas en el tiempo-espacio.

Políticas de la mirada

“Los mayores triunfos de la propaganda se han logrado, no cuando se hacía algo sino cuando se impedía que ese algo se hiciera. Grande es la verdad, pero más grande todavía, desde un punto de vista práctico, el silencio sobre la verdad.”

(Huxley, Aldous)⁹⁹

Al hablar del Tatá Pirirí, estoy hablando de un ámbito en el cual existe una comunidad de criterios de base que implican un posicionamiento artístico con facetas ideológicas y políticas sobre lo visible y lo enunciable, que fue generando particulares formaciones históricas, con sus propios umbrales de superficies de visibilidad y formaciones discursivas.

Podríamos pensar, en los términos de Nelly Richard, que hay un interés por propiciar un espacio para la creación de “...un arte capaz de desafiar la razón política, el orden social y el cálculo económico, desde la deflagración semántica y el estallido formal de ciertas operaciones de lenguaje que transgreden la habitualidad de lo conocido con lo desconocido de montajes perceptivos, de nuevos desencuadres de la imagen, apoyadas en riesgosas y audaces políticas de la mirada.”(2004: 12-13)¹⁰⁰

Si es verdad que la historia también la podemos escribir nosotros, siendo el terreno de las luchas de la resistencia, por la legitimación de modos de ser y de vivir, que incluye los espacios y medios necesarios para la existencia de estas representaciones simbólicas. Lo simbólico se presenta como algo anterior a toda práctica, entra en juego por obra de

posiciones intelectuales y artísticas.”(BREVE NOTA DEL EDITOR en BOURDIEU, Pierre (2002) “CAMPO DE PODER, CAMPO INTELECTUAL. Itinerario de un concepto” 1966, 1969, 1971, 1980. Editorial Montessor Colección: Jungla Simbólica. Talleres Gráficos Su Impres S.A., Capital Federal. http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/Bordieu_campopoder_campointelectual.pdf

⁹⁹ HUXLEY, Aldous (1931) *Un mundo feliz*, Chile, Ed. Saecianos S. A., 2001 Tomado del Prólogo de la Edición de Plaza & Janes Ed. S. A., de 1969., p. 15-16.

¹⁰⁰Cfr. Nelly Richard en el PRÓLOGO de Escobar, Ticio (2004) “*el arte FUERA DE SÍ*”, Asunción, Paraguay, FONDEC, CAV/Museo del Barro. p. 12-13. (destacados de la autora).

las prácticas históricas, cuyas evoluciones y mutaciones traducen su eficacia y prolongan su influencia.

El simbolismo social constituido por el lenguaje político que es un lenguaje de la identidad y por el lenguaje de la alteridad. Según Marc Augé *“Mientras el lenguaje sociopolítico de la identidad establece las relaciones entre un individuo y las diversas colectividades de que él forma o no parte, el lenguaje psicofilosófico de la alteridad presenta la cuestión de la relación entre lo mismo y lo otro.”* (AUGE, 1998: 3)

Puede ser tan sólo poner en relación significativo proceso creativo grupal y sinergia. Experimentar sublimes perceptos, dolientes afectos, cataratas de carcajadas al unísono de risas juntas en feliz comunión, descubriéndose en la risa el ingenio propio, el genio ajeno, la intelección compartida, ovacionado, poniéndolo en palabras a sabiendas que se dudará de ellas y de mi objetividad, por pura costumbre de desestimar a la crítica favorable, que conoce o reconoce algo y lo toma como bueno.

Si no buena, al menos, saludable, la actual relación entre **la risa y la salud**, presente en innumerables prácticas médicas, artísticas, científicas, históricas, gnoseológicas, dan lugar a la comprensión de la multiplicidad de aspectos e interconexiones implicadas en los rituales sociales donde se ríe y goza, canta y alaba, aplaude y baila colectivamente.

En el caso del Tatá Pirirí (cronotópica, cualitativa y cuantitativamente) parecería que han sido cruciales las características particulares de la relación teatral y grupal del festival. Recordemos que la sede del festival, la sala del Círculo Médico de Eldorado, sólo puede albergar 300 personas. A veces entran paradas muchas más, hace frío y el ritual del festival Tatá Pirirí se realiza siempre en invierno, a mediados de junio.¹⁰¹

¹⁰¹ *“La actividad ritual conjuga las dos nociones de alteridad y de identidad y apunta a estabilizar las relaciones siempre problemáticas entre los hombres.”* (AUGE, 1998: 2) Para Marc Augé, el lenguaje de la identidad es sólo uno de los dos lenguajes constitutivos de los nexos simbólicos que tejen la trama social. Es ambivalente por ser una realidad que junta dos cualidades, la pertenencia esencializa las categorías y presenta las cuestiones atendiendo a la inclusión y a la exclusión. Considera que sea el del consenso o el del terror, el lenguaje político es un lenguaje de la identidad, y que inversamente, todo lenguaje de la identidad tiende a ser político.

El lenguaje de la alteridad es el otro lenguaje constitutivo del simbolismo social, sugiere que la verdad de los seres está en otra esfera, diferente de la de las identidades de clase. Ambiguo también, por ser una realidad que no está determinada con pertinencia por una cualidad ni por su contrario, sino por una terceridad. *“Este lenguaje relativiza la significación y presenta las cuestiones desde el punto de vista de la implicación, la influencia y la relación. Mientras el lenguaje sociopolítico de la identidad establece las relaciones entre un individuo y las diversas colectividades de que él forma o no parte, el lenguaje psicofilosófico de la alteridad presenta la cuestión de la relación entre las personas o, más ampliamente, de la relación entre lo mismo y lo otro.”* (AUGE, 1998: 2)

La actividad ritual lejos de limitarse a reiterar sucesos o celebraciones tiene por fin y objeto el tratamiento (la interpretación y el dominio) del acontecimiento. La identificación supone el establecimiento de una relación, no la asignación a una categoría esencializada. *“El éxito del ritual, de la constitución de la alteridad y del sentido, de la simbolización, depende del buen dominio de los dos ejes y de los dos lenguajes del rito.”* (AUGE, 1998: 3)

Los que estamos dentro de la semiosis massmediática tendemos a pensar en textos e imágenes como si fueran realidades. Todo esto tiene efectos en nuestra percepción de los demás. Considero que conocer a *otros*, de cerca y en directo, es lo único que puede desalienarnos. En el caso del Tatá Pirirí, los *otros* han sido, en la mayoría de los casos, muy próximos –me refiero a la proxemia entre público y los artistas durante “*la relación teatral*” (UBERSFELD, 1993) y muy lejanos –geográfica y culturalmente- la relación e interacción con otros de países que comparten una historicidad de culturas originarias y colonia, ha sido una experiencia singular para los artistas entrevistados, además de ser un tipo de interacciones poco habitual, y generalmente, muy potente lo que narran de las funciones en las escuelas de las comunidades mbya guaraní. La participación de todos los implicados en la relación teatral: público y artistas, en los circuitos que conecta semióticamente el Tatá Pirirí es relevante. Compartir unas horas de su vida con sus niños es la más nombrada de las experiencias atesoradas por los artistas.

Para Auge la actual crisis es de alteridad, la “*sobremodernidad*”, esto es, el exceso de sucesos, imágenes e individuos, afectan más a ese lenguaje. “*Pues, entre la homogeneización virtual del conjunto total (los espacios de la circulación y de la comunicación vinculados con la expansión mundial del liberalismo económico) y la “individualización de las cosmologías”, lo que pierde su base simbólica es la relación con el otro, que sin embargo es constitutiva de toda identidad individual.*” (AUGE, 1998: 3-4). Termina diciendo que una de las cosas que caracteriza nuestra época es volver a atribuir a los individuos la responsabilidad de crear nuevos modos de relación con los demás, capaces de permitirles vivir y compensar el déficit simbólico.

En estos tiempos, muchos vemos que en nuestros entornos la infancia está sobreexpuesta a la tecnología y sometida a la recepción, en gran medida pasiva y teledirigida por el mercado de consumo, al entre-tenimiento de “*un televisor inútil, frenética compañía*” (decía Charly García en la canción “Cuando ya me vaya yendo”). El nuevo carácter abstracto, destemporalizado y casi desencarnado de la relación con los demás, corresponde a la *presentación del mundo como espectáculo*, y tiene efectos en nuestra percepción de los demás. La proliferación de imágenes con las que narran la historia de cada día como si ésta se desarrollara en cierto número de escenas, recuerda las lógicas de lo “*videológico*” (ENTEL, 2008) que operan por montaje y que tienen clara matriz dramática. Para Marc Auge (AUGE, 1998) la diversidad de argumentos y personajes de TV no dejan de tener su aire de familiaridad para los espectadores, no hay conocimiento directo de los autores y actores, los reconocemos. Así se establece una relación paradójicamente íntima con el mundo, a la vez basada en imágenes y abstracta, en general conocemos de lo que se nos dice aquello que se nos dice.

Formación de historicidades en torno al Festival Tatá Pirirí

“EL arte y sus rasgaduras de la significación son efectivamente capaces de recorrer las fallas del discurso social y sus lapsus, para que lo injustamente sumergido en la opacidad del desecho histórico reflote para contrastar incisivamente con el brillo de las mercancías y la neutralidad de los saberes técnico-ejecutivos.” Nelly Richard.(En ESCOBAR, 2004: 11)

Cada época y latitud¹⁰² tiene su manera de agrupar lo legible o decible y de modular lo visible. “*Entendemos que el sujeto que enuncia o ve es un emplazamiento de la enunciación y de la visibilidad. Las formaciones discursivas y las superficies de visibilidad, las formas legibles y las formas de la luz, no se definen por los sentidos que éstas captan sino que son emplazamientos complejos de relaciones que salen a la luz como modulaciones del pensamiento.*” (CANGI, 2011: 1)¹⁰³

Comparto el posicionamiento gnoseológico y analítico, que ve en el arte latinoamericano la posibilidad de rescatar y transfigurar algo de lo que flota a la deriva como seña residual de biografías trucas, de símbolos rotos, de narraciones incompletas y de imaginarios heridos.

Según Nelly Richard, Ticio Escobar en “*el arte FUERA DE SÍ*” hace vibrar intensivamente las poéticas de un trance estético “...*que se aloja en las torceduras y quebraduras de la representación. Se aplica brillantemente en realzar las sombras de irreconciliación que tienen por cometido enturbiar la visión demasiado translúcida de un neoliberalismo que rechaza el espesor indagativo de los pliegues y los recovecos para sólo tramitar la obviedad complaciente de las lisas superficies*”.(En ESCOBAR, 2004: 11)

Ticio Escobar (2004), adhiriendo a la idea de Alberto Moreiras, considera que el Cono Sur representa bien la paradoja posmoderna según la cual ciertas periferias, heterogéneas en sus modos de producción y relativamente resistentes a la fetichización del mundo como mercancía, tienen mayores posibilidades que el centro de mantener vivo el sentido de un cauce de la historia. En el contexto del debilitamiento general del sentido histórico, agobiado hasta la consumación por el poder simbólico del capitalismo transnacional, la

¹⁰² Eldorado se encuentra cerca de Brasil, en la provincia de Misiones, Argentina. Es zona de triple frontera ya que en Cataratas del Iguazú, también linda con Paraguay, esto ha caracterizado al lugar por la influencia, la circulación y el intercambio cultural, económico y social en general.

¹⁰³ Desgravación del Seminario: “*Estéticas contemporáneas. Políticas de la interpretación entre el concepto y la obra.*” Dictado por el Dr. Adrián Cangi en la Maestría en Semiótica Discursiva de la Universidad Nacional de Misiones en el año 2011.

posibilidad de historicidad estaría menos agotada en la periferia que en el centro. (ESCOBAR, 2004: 48).

Al analizar diversos aspectos del Tatá Pirirí, con el devenir de las experiencias y de la investigación, considero que los artistas que lo crearon, lo vienen haciendo reintentando nuevas formas de disidencia centradas en la obsesiva puesta en cuestión del propio sistema del arte institucionalizado y sus circuitos y modos de existencia: priorizando llegar a aldeas de paisanos guaraníes y escuelas rurales, interactuar con esos pequeños y diversos públicos, aunque sea a contracorriente de los criterios que el funcionamiento hegemónico pauta para el éxito económico de este tipo de emprendimientos y su redituable criterio funcional.

Se podría decir, que luego de dieciocho ediciones, la existencia del Festival Latinoamericano de Títeres Tatá Pirirí, ha producido efectos en su entorno y se van conformando historicidades en la memoria colectiva que plasman su influencia. Dando por resultado la emergencia de representaciones y cogniciones diversas, basándome en las entrevistas realizadas, considero que ha modificado aspectos de las identidades de los participantes y de la valoración que de ellas se hacen los demás.¹⁰⁴

Es decir, por dar un ejemplo, los artistas que realizan el Tatá Pirirí cuentan hoy con un reconocimiento social diferente del que tenían antes. Así mismo, en la ideación de mundo del imaginario del público se ha producido indefectiblemente un cambio, quizás imposible de cuantificar, demostrar o calificar, pero innegable, clave y patente en nociones como la de la diversidad cultural latinoamericana, dada la cantidad y variedad de elencos que han circulado por el festival, no puede menos que haber dejado una mínima huella mnemosemiótica y gnoseológica de ello, sin dudas.

Pero lo que me parece más importante son ciertos emplazamientos del **(micro)poder** sobre la sexualidad, el género, el cuerpo, la libertad de acción e interacción, el juego y los procesos creativos grupales, que son como espinas, algo punzante, producto de resabios o marcas de sus chispas. En estas pequeñas esferas es en donde el Tatá Pirirí es poderoso. Las chispas no son gran cosa, pero pueden originar un fuego poderoso.

Retomando los planteos anteriores lo identitario es aquí entendido como una categoría móvil, en acto y situación, en proceso, con formas y contenidos provisionales y

¹⁰⁴ Cada imagen metafórica contiene o connota una relación con puntos nodales de la experiencia sensual, carnal, sexual, afectiva y espiritual. Dice Deleuze que la aprehensión del arte se da de tres maneras que van juntas y son complementarias, que son *concepto*, *percepto* y *afecto*. (DELEUZE, 1989).

transicionales, según articulaciones contingentes, está en diálogo inquieto con la exterioridad. Lo periférico tiene que ver con el potencial de descentramiento y extrañamiento de la alteridad como fisura y como intervalo de disociación crítica en el juego de identidades y diferencias preestablecidas. Y también con una crispada marcación de lugar con sus facetas históricas, políticas y sociales (RICHARD, 2004: 12).

Como en un juego de cajas chinas, de texto en el texto, llevando a distintos niveles la relación ficción/realidad, el “poder” en y del festival, actúa siempre al nivel del micro-poder (FOUCAULT, 1983), en pequeña escala y cronotópicamente.

Frontera

El recorte propuesto aquí intenta aproximarse a su objeto de estudio recurriendo a bases teóricas disciplinares para su abordaje, tratando de reparar en las problemáticas de *frontera*.

La mayor revelación de este festival fue percibir ese enorme y variado “capital simbólico” echado a andar en y por el festival, por lo que son los espectáculos y por los participantes, público y artistas.

Las fronteras que atraviesan a los participantes y las relaciones que devienen entre ellos (de orígenes, lenguas, cosmovisiones) los unen y separan de muchas maneras.

Las fronteras son entendidas en este marco teórico por medio de las conceptualizaciones de Lotman (1996) y Camblong (2009), con las observaciones de aspectos funcionales específicos aportadas por la antropología, tomadas de Alejandro Grimson (2000) y Miguel Bartolomé (2006).

El desarrollo de Ana Camblong sobre la frontera, en su libro *Habitar la Frontera* es muy recomendable para la comprensión de esta idea en esta cronotopía. (CAMBLONG, 2009).

La *frontera* constituye una de las categorías de análisis más productivas y operativas encontradas. Para pensar las fronteras étnicas o estatales hay que tener en cuenta la noción de discontinuidad, de un ‘adentro’ y un ‘afuera’, y la consiguiente dinámica de inclusión y exclusión que generan. A través de narrativas y descripciones, en el mundo de fronteras se concretan divisiones y continuidades entre lugares, personas, cosas, actos, etc.

Hay fronteras entre el mundo de los niños y el de los adultos, que se corren, se desdibujan y modifican sus orillas, hay terrenos ganados, en la interacción social artística

donde los niños han hecho su apropiación, ejerciendo libertades y experimentando creativamente y contenidos, con los límites.

Por otro lado, desde la antropología, Miguel Bartolomé propone entender el concepto de *frontera* como “construcciones humanas generadas para diferenciar, para marcar la presencia de un ‘nosotros’ distinto de los ‘otros’”. Según el autor “la frontera conforma un espacio diacrítico que a la vez crea su opuesto, ya que sólo puede existir – contradictoriamente– en un punto de encuentro” (BARTOLOMÉ, 2006: 280), al mismo tiempo que diferencian, distancian, asemejan y aproximan.

Las fronteras entre las personas son puntos en los que se encuentran las diferencias y similitudes, cambiantes, por lo que son también marcaciones pasajeras, lugares de paso, que dejan ver continuidades en tales diferencias, así como rupturas. La frontera es siempre tan radical como circunstancial y móvil.

Al hablar de fronteras, sean étnicas o estatales, hay que tener en cuenta la noción de “*discontinuidad*”, de un ‘*adentro*’ y un ‘*afuera*’, y la consiguiente dinámica de inclusión y exclusión que generan. (Cfr. BARTOLOMÉ, 2006: 276).

Yo considero que el acervo cultural de las personas que asisten a los espectáculos del Tatá Pirirí se modifica, enriqueciéndose y diversificándose, evidente en los niños con los que conviví durante los festivales, en las entrevistas y en las charlas con y entre ellos: son afectados por la euforia grupal, se divierten, se movilizan y sorprenden, es notable el incremento y la afirmación de cogniciones culturales, ideológicas y estéticas, entre otras, que confluyen como resultado de las experiencias de los espectáculos.

En este festival los integrantes de la relación teatral, tanto en términos grupales como individuales, tienen experiencias artísticas que atesoran y valoran, esto puede generalizarse como resultado de las entrevistas realizadas¹⁰⁵.

También hay fronteras y elecciones de posicionamientos e implicancias múltiples, entre los espectáculos a escala del Tatá Pirirí, en la que con su sala principal llena no caben más de 300 personas, y los espectáculos a escala de grandes ciudades.

La idea de frontera -y su función traductora del arte- se enlaza con la de cronotopía, expandiendo la caracterización del festival como un espacio el que diversas interacciones

¹⁰⁵ Tales cosas podrían analizarse tanto cualitativa como cuantitativamente en posteriores investigaciones. En este caso, sólo se realizaron aproximaciones y reflexiones sobre la base de un trabajo de campo, no sistemático en sus inicios, que dio paso luego a cierto tipo de planificación y desarrollo estratégico con el objeto de maximizar y optimizar la objetividad y calidad de los datos construidos en el *campo*, tratando de dar cuenta del funcionamiento de interconexiones y devenires, en la circulación y desarrollo de los acontecimientos en los procesos de semiosis.

y traducciones semióticas ponen en funcionamiento la creatividad grupal e individual, Y activan memorias. Son todos los *otrxs* juntos congregados y transformados por las chispas que saltan de la gran hoguera de la memoria, las que vemos iluminar los ojos de titiriteros y espectadores luego de cada función.



Fotografía tomada del sitio de Facebook del Tatá Pirirí
<https://www.facebook.com/TataPiriri/photos/>

Conclusión

Mientras tanto... XVIII Ediciones

El Festival Internacional de Títeres “Tatá Pirirí” constituye una experiencia pedagógica para el público, en el sentido de que pueden reconocer y asumir las problemáticas sociales y ambientales implicadas en su propia vivencia, tematizadas en muchos de los espectáculos. Y esto es para todo el auditorio, independientemente de la edad, una cognición y percepción común, que frecuentemente genera en el público un estado de comunión, sensiblemente manifiesto en las exclamaciones, aplausos y risas al unísono.

El aspecto pedagógico, dogmático, publicitario, en fin: performativo, formateador y formativo del arte es uno de los más reconocidos, sobran ejemplos en todas las latitudes y tiempos, la política, la religión y la publicidad siempre parasitaron, explotaron y necesitaron de él. En realidad es una herramienta cognitiva poderosa, poco estudiada, al menos, no de modo transdisciplinar, en sus aspectos más constitutivos –fundamentales y fundantes- de la experiencia humana y su importancia para la salud mental y social, como lo plantearon Gregory Bateson y Carl Gustav Jung, entre otros.

En un artículo titulado “*Un teatro al modo argentino*” basado en una entrevista a la ecuatoriana Lola Proaño-Gómez, doctora en Filosofía y en Teatro Latinoamericano, sobre su investigación de la creación comunitaria en el teatro argentino, realizado por María Daniela Yaccar para el diario Página 12, la Dra. Proaño-Gómez dice que la gente siente que tiene la posibilidad de recuperar un poder que había cedido a las instituciones.

Según el artículo, su libro “*Teatro y estética comunitaria, miradas desde la filosofía y la política*” (2013), ofrece un análisis del funcionamiento de los grupos, del origen de este tipo de teatro en el país, de sus propósitos, sus logros concretos, su relación con la política, los temas y las relaciones entre sus participantes. “...*La autora intenta profundizar en el significado de la transformación que esta práctica teatral produce en relación con la identidad y la memoria de sus integrantes y sus entornos.*”¹⁰⁶

Caracteriza a los grupos de teatro que investigó como *multiformaciones* en todos sus aspectos (distintos niveles de estudio, económicos y sociales). Una de sus hipótesis es que el teatro comunitario propone un modelo alternativo al neoliberal.

¹⁰⁶YACCAR, María Daniela “*Un teatro al modo argentino*”, Sección de Cultura y Espectáculos del diario Página 12 del martes 24 de diciembre de 2013.

Siguiendo estas reflexiones, podríamos decir que los grupos –cambiantes en cada edición- de los artistas del Tatá Pirirí también se caracterizan por ser multiformaciones. Y muchas veces accionar o movilizar –a veces es grupal- un poder, que podría generar un contrapoder, que impacta, repercute y reverbera en el público, que también experimenta en pequeña escala, un ejercicio de sus propios, plenos y libres poderes, de algún modo cedidos, desconocidos u olvidados, con el grupo, la imaginación, el cuerpo, la risa¹⁰⁷.

Un contrapoder nace con una acción individual o en pequeña escala grupal, que tiene “*toda la mar detrás*”, según la expresión de Fernando Ulloa, es decir, “*lo que la numerosidad social fue produciendo en cada sujeto singular, y de hecho contextualizado, pero alineado en el mismo proyecto. Desde allí podrá hacer intervenir el contrapoder lo suficiente como para operar “mientras tanto”*”.¹⁰⁸

Allí, en esas vivencias observadas en esas relaciones teatrales, es donde intervino el contrapoder lo suficiente como para operar “*mientras tanto*”. Esa es la expresión con la que una mujer mapuche nombraba las actividades que realizaba para la organización de su comunidad, después de trabajar muy lejos de allí, para mantener a sus hijos. Al ser interrogada qué la motivaba, respondió que lo hacía *mientras tanto* alguien del gobierno se acordase de ellos, que se ocupaba para que se ocupen todos, porque si no se cansarían de esperar sin que pase nada. Esta idea, tomada de una anécdota proferida por un sociólogo al psicoanalista argentino Ulloa, ilustra muy bien el accionar a pequeña escala de este tipo de contrapoderes. Es posible afirmar, tras varios años de experimentar, que un “*mientras tanto*” ocurre durante el festival y es de tanta importancia en las vidas de los participantes que actualmente vivió su XVIII Edición. En especial para los niños. Su participación está contenida y promovida por el entorno y es especialmente fomentada en el tipo de intercambio propuesto por el Tatá Pirirí en términos de experiencia artística.

Se trata de la toma de la palabra que operan los artistas en sus representaciones, de los personajes y las acciones que representan, y por supuesto, su relación con las cosas representadas, con sus referentes empíricos e ideológicos, pero también la toma de la palabra por parte del público, Michel De Certeau dice: “*A este instante que deja entrever*

¹⁰⁷Dice Maurice Merleau-Ponty en “*Fenomenología de la percepción*”, y es citado por Paul Virilio: “*El cuerpo propio está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente vivo el espectáculo visible, lo anima, lo alimenta y forma con él un sistema*”... (VIRILIO, 1997: 45).

¹⁰⁸ULLOA, Fernando, “*Salud eleMental, con toda la mar detrás*”, Ediciones del Zorzal, Argentina. Citado por Sandra Russo en un interesante artículo titulado “*Toda la mar detrás*” en la Contratapa del Diario Página 12 del Sábado 14 de Julio de 2012.

una mutación, corresponde el rastro de algunas palabras que, por un resquicio del sistema, anuncian la tendencia de otra cultura, con un tipo diferente de toma de la palabra".(DE CERTEAU, 1995: 59).

Muchos titiriteros desarrollan su arte de forma amateur y se desenvuelven moviéndose a niveles de poblaciones pequeñas con apariciones frecuentes o esporádicas en centros urbanos grandes. A veces por elección, o por gusto, porque es el modo como hallan su lugar, donde la relación teatral y el intercambio humano, en un sentido amplio, tiene su gracia y particularidad: a puro placer del fogón y el trato provinciano.

A su vez, las memorias del auditorio que intenté esbozar son "*memorias vividas*" y no "*memorias imaginadas*". La diferencia, para Arjun Appadurai, es que las primeras han sido generadas por experiencias de vida y no tomadas de archivos (comercializadas a escala masiva para su rápido consumo, por lo que se olvidan mucho más fácilmente). Cuando hablo del papel del Tatá Pirirí en la memoria, nos referimos, a la vez, a varios sentidos entrecruzados e interdependientes: está claro que el sentido no es uno ni único, es el producto de interacciones múltiples, está siempre en un *entre-entre* las palabras y las cosas, entre las cosas y la piel -va a decir Deleuze. Esto es *algo* inscripto en la psiquis individual, si se quiere seguir con las infinitas clasificaciones, de lo que no puede ser dividido, sin dejar de ser.

Se abordó el estudio de la memoria desde las condiciones en las cuales un acontecimiento histórico discontinuo y exterior es susceptible de venir a inscribirse en la continuidad interna, convertirse en el espacio potencial de coherencia propio de una memoria.¹⁰⁹ La inscripción de la memoria en esta vecindad flexible de mundos paralelos se debe a la diversidad de condiciones supuestas en esa inscripción.

Podemos estudiar esto desde la referencia explícita y productiva a la lingüística, hasta todo lo que toca a las disciplinas de interpretación: la lengua, la discursividad, el lenguaje, la "significancia" (Barthes, 1980-2009), lo simbólico y la simbolización, las teorías de la recepción, el títere, el teatro, la semiótica teatral, etc.

Al hacerlo, no debemos olvidar que el Tatá Pirirí es un fenómeno cultural artístico periférico, que funciona como un foco al que confluyen grandes e inéditos agrupamientos entre personas fuera de las semiosis habituales a la cultura mediática y a las interacciones sociales más frecuentes (guaraníes, colonos, viajeros, etc.) caracterizados, por la

¹⁰⁹Cfr. PECHEAUX, M. y PUCCINELLI ORLANDI, E. (1999) *Papel da Memória*, Tradução e Introdução José Horta Nunes, Brasil, Ed. PONTES.

diversidad y el desconocimiento mutuo. Desconocimiento de los códigos específicos de la interacción, por gran parte, o la mayoría del público: algo salvado, en parte, por la enorme empatía, entusiasmo e inventiva de los participantes para tratar de entenderse y disfrutar. Interacción centrada en un arte particular: los títeres. Sus características propias propician las interacciones más diversas, entre otredades muy distintas.

Hacer mediciones sobre qué cogniciones o registros están de hecho fijadas en las memorias de los públicos del Tatá Pirirí en estos dieciocho años, parece una tarea inabarcable e improbable.

Creo sin embargo, que las experiencias artísticas analizadas fueron importantes para las vivencias de sus participantes, fueron acontecimientos que dejaron inscripciones en sus memorias¹¹⁰. La mayoría de las personas consultadas al respecto lo manifestaron, y lo que estaba pasando, al momento, se percibía como ovación, carcajadas, largos aplausos de pié. Si no lo llegaron a fijar en sus memorias, o si pasa a ser parte de las absorciones que se hacen como si no hubiesen fijado un registro, aunque sea parcial, de lo ocurrido, parece ser constitutivo de la manera espectral y fugaz, pero incisiva y potente del teatro.

Por eso es tan importante el proceso creativo, ahí se hace forma la libido. Peirce, explicaba, por medio del concepto de *sinequismo*, que todo es continuo, aquí no hay separación clara entre el texto (artefacto o artificio de la cultura), el proceso mental de significación, la materialidad del mundo físico y la sensibilidad. Dentro de la Filosofía de Peirce, sólo la Estética -en la cúspide de las “*ciencias normativas*”, es capaz de captar las “*primeridades*”, las “*cualidades de sentimiento*”, transmitir o dar cuenta de ellas - la ética toma de la estética el fin al que debe aspirar, el *summum bonum*, lo admirable- y establecer el fin último de la acción: el ideal de la conducta humana es más que creativa, *creadora*.¹¹¹

¹¹⁰Para referirnos a la memoria colectiva, habría que circunscribir a cuál nos referimos –si a la de alguna comunidad guaraní, a la de la ciudad de El Dorado, a la de la comunidad de titiriteros locales, extranjeros, etc.

¹¹¹Cfr. PEIRCE; Charles Sanders, (2012) *OBRA FILOSÓFICA REUNIDA (1893-1913)* Fondo de Cultura Económica, México D.F. Edición electrónica 2012, traducción: Darin Mc. Nabb Revisión de la traducción: Sara Barrena. Título original: *The Essential Peirce. Select Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)* https://books.google.com.ar/books?id=1cAl90ounLMC&pg=PT62&lpg=PT62&dq=sinequismo&source=bl&ots=OhDUwPRWUd&sig=dqRbc_HA0iGF5kH7ATHnjE16Z1U&hl=en&sa=X&ei=PY8kVcXgK4apNtXCgegI&ved=0CBsQ6AEwADgK#v=onepage&q=sinequismo&f=false

“La esfera de la cultura humana no es más que relativamente autónoma, en cuanto que trasciende, pero sólo por incorporarlo y descansar sobre él, a un entorno físico compartido con todas las formas de la vida biológica en una red más amplia - biosemiosis-de dependencias mutuas.” (DEELY, 2002: 48) El entendimiento preciso de esto es una tarea de la cual la semiótica cultural forma parte.

Reactualizar la relación semiosis/memoria para conformar tramas narrativas que nos restituyan e integren representaciones e interpretaciones, que nos ofrezcan pistas para rever el sentido de nuestros hábitos, creencias y creaciones, responde a una relación inherente y genuina, compleja, abierta e incompleta.

La memoria es siempre anacrónica amalgama en su collage lo que nos permitimos y podemos recordar, olvidar, callar intencionalmente, modificar, inventar, transferir (tono, género) lo que captamos de pasado según nuestro bagaje cultural, lo que nuestras ideas e ideales actuales nos indican que debe ser realizado o transmitido (educación, política, moral) en el presente con proyección al futuro implícita y fundante.

El argumento y la defensa se basan en lo que se conoce por experiencia y por los medios (de comunicación, artísticos y tecnológicos a su alcance) y se confunden con la experiencia personal, después de un tiempo. Las texturas temporales arman el discurso de la memoria y de la historia mostrando la sustancia temporal heterogénea que teje los “hechos”. Trabajamos con ella para alcanzar una reconstrucción inteligible, como si se tratara de la trama de un tejido, disponiendo y mostrando, tensiones y tentaciones, manipulaciones, intereses y juegos.

Según Beatriz Sarlo, el impulso que nos mueve en nuestros relatos personales trata de cerrar los sentidos que se escapan, en una articulación contra el olvido, que unifique, además, la interpretación.



En lo que respecta a los titiriteros, su oficio es un arte y a la vez una estrategia de vida, que implica tanto a lo material como a la búsqueda de una experiencia más significativa de la misma. Ambas se fusionan, es algo así como tomar unos hilos con arte y poner en movimiento un modo de ser y de vivir, que interactúa con el público en el proceso creativo que se convierte en obra, en espectáculo, en texto con vida propia. El espectáculo es como un artificio mágico que transforma la energía y repercute en el estado de sus participantes. Pero no está prefijado, por más texto dramático y espectacular, estructura, armazón o partitura, orquestación, organización y dirección, siempre está deviniendo otra cosa, nueva, cada vez. Luego, hace eco y resonancia en la memoria del auditorio, que es incorporado, co-interpretado, disfruta y es disfrutado, en cada puesta.

Es que el Teatro es un arte privilegiado para mostrar la naturaleza humana y ayudar a comprendernos a nosotros mismos, accionar los mecanismos necesarios para agilizar realizaciones, crear, cambiar, rehacernos. Lo hace por medio de cosas insólitas, insospechadas, arrancando carcajadas, mostrando luces y oscuridades, enseñando y superando barreras, poniendo en cuestión certezas, modos, usos, costumbres, construcciones y hábitos, compartiendo y haciendo que el grupo humano se sienta unido de diversas formas al mismo tiempo, riendo juntos de las mismas cuestiones de todos, o entendiendo algo más, una metáfora, una mirada especular, una otredad, una perspicacia o un giro de sentido, sobre lo importante y profundo de la condición humana, sobre la vida, el amor, la muerte y nuestras maneras de vivenciarlas, crea mundos posibles, nos

hace participar echando a andar la imaginación, las emociones, los pensamientos y los sentimientos, todo junto en un como sí lúdico y placentero, aunque lo que se experimente sea real, por ende, no tan distante. Esta fluctuación es la magia del teatro.

XIV FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TÍTERES TATÁ PIRIRÍ

DEL 2 AL
10 DE JUNIO
DE 2012
ELDORADO - MISIONES

SUBSEDES
Montecarlo,
Wanda,
Puerto Esperanza,
Piray,
Puerto Libertad
Posadas

Diseño: KossaGrafiK(mundopapel@yahoo.com.ar)



Organiza:
Grupo Layla y Lailá
www.tatapiriri.com.ar

Auspician:



MISIONES



En este cartel los diseñadores trabajaron sobre un dibujo de una niña de 4 años (Araí Trevisán).

Música en tu Muro III



- Djs - Graffiti - Proyecciones - Fotografía - Skate Jam - Comidas Saludables -

Fin de semana Alternativo - Inicio Vacaciones

Sábado 11 Julio - 13hs- Teatro del Pueblo Km.2 - Eldorado/Misiones

Club de Teatro Eldorado



Tatá Piriri

Mboyere
-cultural-

Este proyecto cuenta con el apoyo del Ministerio de Cultura de la Nación



Cultura Argentina



Ministerio de Cultura
Presidencia de la Nación
Argentina

XV festival latinoamericano de títeres



Tatá Pirirí

organizado en forma independiente
por el Grupo Títeres de Layla y Lalala



subsedes:

Puerto Esperanza • Puerto Libertad
Montecarlo • Wanda • Piray

del 11 al 16 de Junio

Eldorado, Misiones, Argentina



MIISIONES | TURISMO
para vivir misiones



Bibliografía:

AAVV (1981) *Teatro, Arte y Comunicación*. Editorial Plus Ultra.

ADORNO, Teodor (2003) *Notas sobre Literatura*, Madrid. Akal.web:
<http://ebookbrowse.net/adorno-el-ensayo-como-foma-pdf-d229205320>

----- (2003) “*El ensayo como forma*” en *Notas sobre Literatura*, 11, Madrid. Akal. Pp 11 a 34.o puede leerlo en la web: <http://ebookbrowse.net/adorno-el-ensayo-como-foma-pdf-d229205320>

AGAMBEN, Giorgio (2006) *Che cos'è un dispositivo?*, Milán, Nottetempo. (¿Qué es un dispositivo?)

ANGENOT, Marc (2010) *El Discurso Social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Bs.As., Siglo XXI Edit.

----- (2010) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

----- (2003) *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Argentina, Ed. Universidad Nacional de Córdoba, APEL, K.-O. (2009) *Semiótica filosófica*. Buenos Aires, Prometeo.

APPADURAI, A. (2001) *La modernidad desbordada*. Buenos Aires, Eds. Trilce-F.C.E. 187-207.

ARAN, Olga (2006) Publicación de su ponencia en el “VII Congreso Nacional y II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica, Titulada: “*Producción cultural de cronotopías. Apuntes para desarrollar una categoría de investigación sociosemiótica.*”

----- (2006) *Nuevo Diccionario de la Teoría de Mijail Bajtín*, Córdoba, Argentina, Ferreyra Editor.

----- (2004) “*Biografías no autorizadas. La identidad del héroe en dos novelas sobre la dictadura militar*” en IV Jornadas de encuentro interdisciplinario Las ciencias sociales y humanas en Córdoba, Fac. de Filosofía y Humanidades, UNC, octubre 2004, edición en CD Secyt/Ciffyh.

ARNOUX, Elvira (2006) *Análisis del Discurso*, Bs. As. Santiago Arcos Editor. BAJTIN, Mijail *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

----- (2000) “Yo también soy (Fragmentos sobre el otro). México, Taurus.

----- (2010) “*Representaciones sociolingüísticas y construcción de identidades colectivas en El Mercosur*”, CELADA, M. T., FANJUL, A. y NOTHSTEIN, S.(coord.) *Lenguas en un espacio de integración. Acontecimientos, acciones, representaciones*. Buenos Aires: Biblos.

AUGE, Marc (1994-1998) *HACIA UNA ANTROPOLOGÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES*, Barcelona, Gedisa, colección el mamífero parlante serie mayor (Título del original en francés: *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. 1994), Traducción de Alberto Luis Bixio, Segunda edición, octubre de 1998.----- (1996) “El lugar antropológico”, en *Los no lugares*. Barcelona, Gedisa.

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, PAIDOS, Buenos Aires, S/D.

BACHELARD, Gastón (1992) *LA POÉTICA DEL ESPACIO*, Argentina, F. C. E.

BAJTÍN, Mijail (1988) “*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*”, España, Alianza Universidad. Traducción de Julio Forcat y César Conroy.

----- (1989) “*Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos sobre Poética Histórica*” en *Teoría y estética de la novela*. Madrid. Taurus.

----- (1985), *Estética de la creación verbal*, México, S. XXI.

----- (1989), *TEORÍA Y ESTÉTICA DE LA NOVELA*, España, TAURUS. (1er Ed.: Rusia 1975).

BARBA, Eugenio (1983) *Anatomía dell’ attore*. Florencia, Ushert.

----- (1995) “*Un amuleto hecho de memoria. El significado de los ejercicios en la dramaturgia del actor.*” En Revista TEATRO XXI, (pág. 5-8). Consideraciones y reflexiones provenientes del trabajo realizado durante la 9 na. Sesión de la ISTA (Suecia, Mayo de 1995), cuyo tema fue “*Forma e información: el aprendizaje del actor en una dimensión multicultural.*”

BARTHES, Roland (1980-2009) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós. Tr. J. Sala-Sanahuja. 2009.

----- (1973) *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 11-89. Tr. Nicolás Rosa.

----- (1977-1996) *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI. Tr. Eduardo Molina.

----- (1978-2008) *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. Tr. Oscar Terán en *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.

----- “*Lo verosímil*” Comunicaciones, “El efecto de realidad”. S/D.

----- (1973-1984) *EL PLACER DEL TEXTO* seguido por LECCIÓN INAUGURAL de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977, México, siglo veintiuno editores. Traducción de Nicolás Rosa.

BARTOLOMÉ, Miguel (2006). *PROCESOS INTERCULTURALES: ANTROPOLOGÍA POLÍTICA DEL PLURALISMO CULTURAL EN AMÉRICICA LATINA*. Siglo XXI Ed. México.

BARRENA, Sara (2006) *La creatividad en Charles S. Peirce*, *Anthropos* 212: 112-120. en <http://www.unav.es/gep> e-mail: sbarrena@unav.es

-----Charles S. Peirce: *Razón creativa y educación*, en <http://www.unav.es/gep> e-mail: sbarrena@unav.es BARRETO, Miguel Angel (2000) *La imagen de la vivienda. UNA ANTROPOLOGÍA DE LAS FORMAS URBANAS DE LA CIUDAD DE POSADAS*, Argentina, Editorial Universitaria de Misiones.

BATESON, Gregory, (1998) *PASOS HACIA UNA ECOLOGÍA DE LA MENTE*, Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre, Argentina, Ed. LOHLÉ-LUMEN.

BAUMAN, Z (2003) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, F.C. E.

----- (2001) *En busca de la política*. Buenos Aires, F.C.E.

BENJAMIN, Walter (1991) *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*,

Iluminaciones IV, Madrid, Taurus.

BIDEGAIN, M. (2007) *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires, Atuel.

BOURDIEU, Pierre (2002) "*CAMPO DE PODER, CAMPO INTELECTUAL. Itinerario de un concepto*" 1966, 1969, 1971, 1980. Editorial Montessor Colección: Jungla Simbólica. Talleres Gráficos Su Impres S.A., Capital Federal E-mail: suimpres@advancedsl.com.ar

http://www.instituto127.com.ar/Bibliodigital/Bordieu_campopoder_campointelectual. Pdf

BROOK, Peter (1993) *EL ESPACIO VACÍO, ARTE Y TÉCNICA DEL TEATRO*, Barcelona, Ed. Península.

BÓVEDA, Silvia (2002) *Misiones Tierra prometida. Aproximación a los malabares de una existencia vecinal*. Posadas, Misiones, Argentina. FHCS- UNaM. Tesis de Licenciatura en Antropología Social.

CAILLOIS, Roger (1974) *Los juegos y los hombres, La máscara y el vértigo* S/D (versión digital).

CAMBLONG, Ana María (2009) *Habitar la frontera*. En de SigniS 13, Buenos Aires, Argentina, Ed. La Crujia.

CAMILLETTI, Gerardo (2009) Artículo de la revista TERRITORIO TEATRAL del IUNA Buenos Aires, Septiembre de 2009. Sobre *Lectores, espectadores e internautas* de Néstor García Canclini. Barcelona, Gedisa Editorial, 2007. Sitio: www.territorioteatral.org.ar / revista digital / publicación semestral Departamento de Artes Dramáticas - IUNA / French 3614 / 1425 / Buenos Aires Argentina.

----- (2007) Artículo de la revista TERRITORIO TEATRAL del IUNA Buenos Aires, Septiembre de 2009. Sobre *Lectores, espectadores e internautas* de Néstor García Canclini. Barcelona, Gedisa Editorial.

CANGI, Adrián (2001) *Lo visible y lo enunciable. Formaciones históricas del umbral entre las superficies de visibilidad y las formaciones discursivas*. Programa del seminario de la Maestría en Semiótica Discursiva. Posadas, Misiones, Argentina. Universidad Nacional de Misiones.

CANCLINI, Néstor García *Diferentes, desiguales o desconectados, Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2006.

CASTAGNINO, Raúl (1981) *TEORÍAS SOBRE TEXTO DRAMÁTICO Y REPRESENTACIÓN TEATRAL*, Buenos Aires, Ed. PLUS ULTRA.

CASTAÑARES, Wenceslao, (2008) *El acto creativo: Continuidad, innovación y creación de hábitos*, pp. 67-82, en http://www.unav.es/gep_wcast@ccinf.ucm.es

CASTORIADIS, Cornelius (1999) “Imaginario e imaginación en la encrucijada” en *Figuras de lo pensable*. Fronesis- Catedra, Universitat de Valencia.

CEBRELLI, Alejandra y ARANCIBIA, Víctor, *Representaciones sociales. Formas de mirar y de hacer*, Salta, UNS/CEPHIA; 2005.

CONVERSO, Carlos, (2000) *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, A.C.

DALCROZE, Jaques (1919) *TEATRO UNIVERSAL*, Buenos Aires, Ed. Quetzal. “INICIACIÓN AL RITMO”, “EL RITMO Y LA IMAGINACIÓN CREADORA”, “LA RÍTMICA Y EL GESTO”.

DARNET, Valeria Itatí (2014) *Sondeo y creación de una Base de Datos sobre las Instituciones relacionadas a la promoción de las Artes Visuales en la Provincia de Misiones*. PROVINCIA DE MISIONES, COMITÉ EJECUTIVO DE DESARROLLO E INNOVACIÓN TECNOLÓGICA, CEDIT, INFORME GENERAL. Misiones, Argentina.

DAVIÑA, Liliana; DI MÓDICA, r. (2005) *Memorias de la VI Bienal Internacional del Juego*. Montevideo –Septiembre de 2005, Uruguay.

DE CERTEAU, (1995) *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Historia y grafía. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

----- (2000) *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana.

DEELY, J. (2002) *Los fundamentos de la semiótica*, México, Universidad Iberoamericana.

DELEUZE, Gilles (1989), *LÓGICA DEL SENTIDO*, Bs.As., Argentina, Paidós.

----- (1994), *Critique et clinique*, *LA LITERATURA Y LA VIDA*, Argentina, ALCION Ed.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, F., (2000), *MIL MESETAS. CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA*, Valencia, España, PRE-TEXTOS (4ta Ed.).

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1993) *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

DELEUZE, Gilles (1991) *Foucault*, México, Paidós.

----- (1987) *La imagen-tiempo*, Barcelona, Paidós.

----- (1991) *La imagen-movimiento*, Barcelona, Paidós.

----- (2005) *La isla desierta y otros textos*, Valencia, Pre-Textos.

----- (1989) *Lógica del sentido*, Bs. As., Argentina, Paidós.

DE MARINIS (1997) *COMPRENDER EL TEATRO. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Ed. Galerna.

----- (1982) *Semiótica del teatro*. Milano, Studi Bompiani.

DE TORO, Fernando (1994) “*La(s) teatralidad(es) posmoderna(s) Simulación, deconstrucción y escritura rizomática*” El “Repertorio” Revista de Teatro N° 29, Querétaro, México, Universidad Autónoma de Querétaro.

DOC. COMPARATO (1992) *DE LA CREACIÓN AL GUIÓN*, Madrid, España, INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELEVISIÓN RTVE.

DUBATTI, Jorge (2008) “*Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008*”. La revista del CCC [PDF]. Septiembre/Diciembre 2008, N° 4. Argentina. <http://www.centrocultural.coop/modules/revista/exportarpdf.php?id=85ISSN1851-3263>.

----- (2012) “*Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral*”. Universidad de Buenos Aires (UBA) En Revista Digital “Dramateatro” <http://www.dramateatro.arts.ve/ensayos/n12/dubattiweb.htm>

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, (1984) *Diccionario enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*, México, SXXI Ed.

ECO, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.

ENTEL, Alicia (2008) *Dialéctica de lo sensible. Imágenes entre Leonardo y Walter Benjamín*, Buenos Aires, AIDOS Ed.

ESCOBAR, Ticio, (2004) “*el arte FUERA DE SÍ*”, Asunción, Paraguay, FONDEC, CAV/Museo del Barro.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística*, en <http://www.unav.es/gep> e-mail: nicole.everaert@fusl.ac.be

FISCHER-LICHTE, Erika (1999) *SEMIÓTICA DEL TEATRO*, Madrid, Ed. Arco.

FILINCH, María Isabel, *El sujeto de la enunciación*. Apunte de la cátedra de Semiótica del Teatro del I.U.N.A.

FORSTER, Ricardo (2003) *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*. Bs. As. Paidós. (“Prólogo” en Págs. 11-16)

FOUCAULT, Michel, (2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (1991) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

----- (2004) *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay.

----- (1981) *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama.

----- (1999-1992) *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Ed. S. A.

----- (1983) *Discurso del poder*, Bs. As., Ed. Folios.

----- (1984) *El coraje de la verdad*, Fondo de Cultura Económica. S/D. CLASE DEL 1º DE FEBRERO DE 1984. PRIMERA HORA.

----- (1991) *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI.

----- (2004) *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay.

----- (1981) *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama.

----- (2002) *Arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

----- (1967-1999) “Espacios otros” [1967]. Revista Versión, 9. Universidad Autónoma Metropolitana, México, abril de 1999: 15-26.

GADAMER, H. -G. (2001) *El giro hermenéutico*. Madrid, Cátedra.

GAGO, Verónica, (2015) “*La pedagogía de la crueldad*” entrevista a la antropóloga argentina Rita Segato en el Suplemento “Las 12” del Viernes 29 de Mayo de 2015 del diario Página/12.

GALEANO, Eduardo (1989) *El libro de los abrazos*, Buenos Aires, Editorial Siglo XXI.

----- (1976) *La victoria de los magos*. En revista Crisis, Año 4, N° 39, Julio de 1976, Buenos Aires, Argentina.

----- (2004) *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*. Buenos Aires, Editorial Catálogos.

----- (1988) *Memoria del fuego III. El siglo del viento*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.

GARCÍA, Marcelino (2002) *NARRACIÓN. SEMIOSIS/MEMORIA*, Posadas, Misiones, Argentina, Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.

----- (2011) *Comunicación, semiótica, investigación*. Algunas ideas y relaciones. Saarbrücken, EAE. 17-44.

- (2013) “Operación massmediática: re-elaboración de la memoria pública y conformación del archivo contemporáneo”, en De prácticas y Discursos N° 2. CES-UNNE (disponible en internet).
- GARCÍA CANCLINI, N. (2007) *Sobre Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona, Gedisa Editorial.
- GARCÍA LORCA, Federico (1930) “El retablillo de Don Cristóbal”. Tomado de: Livros Grátis <http://www.livrosgratis.com.br>
- GUATTARI, Félix, (1996), *Las tres ecologías*, Valencia, España, PRE-TEXTOS.
- GUIDDENS, Anthony, (2001) *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. España, Ed Cátedra.
- GUILLAUME, Paul (1984) *Psicología de la forma*, Buenos Aires, Psiqué.
- GUIMARÃES, Eduardo (1989) “Enunção e História” en Guimarães, Eduardo (org.): *História e Sentido na Linguagem*. Campinas. Pontes Edit. Págs. 71-79.
- (1996) “Língua e Enunção” en *Cuadernos de Estudos Lingüísticos*, N0.30:99-103. Pdf en la web.
- GREIMAS, A. J. (1989) *Del sentido II*, Madrid, Gredos.
- GRIMSON, Alejandro (2000) *Comunicación e interculturalidad*, Buenos aires, Ed. Norma.
- GUBER, Rosana (2004) *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires, Editorial Paidós.
- HUXLEY, Aldous (2001) *Un mundo feliz*, Chile, Ed. Salecianos S. A.
- HUYSEN, Andreas (2001-2007) *EN BUSCA DEL FUTURO PERDIDO, Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann. Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- JAMESON, F. (1999) *El giro cultural*. Buenos Aires, Manantial, 15-38. Jameson, F. (1999) El giro cultural. Buenos Aires, Manantial, 15-38.
- KLEE, Paul (2007), *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus.
- KRISTEVA, Julia (1974) “Cómo hablar con la literatura” en *El proceso de la escritura Roland Barthes*. Buenos Aires: Ed. Calden.
- KOWSAN, Tadeusz, *El signo en el teatro, Introducción a la semiología del Arte del espectáculo*. S/D.
- LIPOVETSKY, G. (1990) *El imperio de lo efímero*. Barcelona, Anagrama.
- LOTMAN, Iuri M. (1996) *LA SEMIOSFERA I*, Semántica de la cultura y del texto, Madrid, Ed Cátedra.
- (1998) *LA SEMIOSFERA, II, SEMIÓTICA DE LA CULTURA, DEL TEXTO, DE LA CONDUCTA Y DEL ESPACIO*, España, Ed. Cátedra.

----- (1978) *LA SEMIOSFERA III: Semiótica de las artes y la cultura, Los muñecos en el sistema de la cultura*. Tomado de Desiderio Navarro, Language, Arts & Disciplines, 2000, (publicación parcial en Internet).

----- (1979) “*El problema del signo y del sistema sígnico en la tipología de la cultura anterior al siglo XX*”, en Lozano, Jorge (comp), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra. (1979): 41-66.

MAINGUENEAU, Dominique (1997) “*Novas Tendências em Análise do Discurso*” Campinas. Pontes Editora da Universidade Estadual de Campinas. (“*A Cena Enunciativa*” Págs.29-52 y “*A Heterogeneidade Mostrada*” Págs 75-110). (“*Uma prática discursiva*” Págs. 53-71)

----- *Discurso y Significación I: Enunciación, Silencios e implícitos. Memoria y opacidades*. S/D

----- (2002) “*Problèmes d’ethos*”, en *Pratiques* N °113/114, junio de 2002, pp. 55-67. (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi para uso exclusivo del Seminario “Análisis del discurso y comunicación”).

Web: [http://: argumentacion.suss-argentina.com.ar/Ethos_Maingueneau.doc](http://argumentacion.suss-argentina.com.ar/Ethos_Maingueneau.doc)

----- (1996) “*El Ethos y la voz de lo escrito*” en *Revista Versión 6* UAM. México. Págs. 79-92. (Traducción: Ramón Alvarado).

Web:http://version.xoc.uam.mx/index.php?option=com_content&view=article&id=364:-el-ethos-y-la-voz-de-lo-escrito-traducion-de-ramon-alvarado-&catid=48:no-6-la-palabra-hablada&Itemid=58

----- (1999) *Términos claves del análisis del discurso*. Bs. As. Nueva Visión.

----- (2008) “*A propósito do ethos*” en MOTTA, Ana R. y SALGADO, L. (org.) *Ethos discursivo*. São Paulo, Contextos. Págs. 11-29.

----- (2010) “*El enunciadorencarnado. La problemática del Ethos* en *Revista Versión 24*. UAM. México. (Traducción Ramón Alvarado) Págs.203-225. Web: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-502-7189ibk.pdf

PÊCHEUX, Michael (1998), *Línguas e Instrumentos Lingüísticos*, Campinas, Pontes. (“*Sobre a (Des) construção das teorias linguísticas No.2,*” Págs. 7-32).

----- (1999) “*Sobre os contextos epistemológicos da análise de discurso*” en *Escritos 4*, Laboratorio de Estudios Urbanos. Campinas, Unicamp. Págs.7-16. Para lerem la Web: <http://www.labeurb.unicamp.br/portal/pages/pdf/escritos/Escritos4.pdf>

PÊCHEUX, Michael. (1990) *O discurso: estrutura ou acontecimento*, Campinas, Pontes Editora. (Trad. EP.Orlandi).

MARCUSE, Herbert, *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Ed. Sur, S/D.

MESCHONNIC, Henri, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo, 2007. “La apuesta de la teoría del ritmo”.

MORÍN, Edgard (1998) *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa.

PARRET, H. (1995) *De la semiótica a la Estética*. Contar, Bs. As., Edicial.

PAVIS, Patrice (2008) *DICCIONARIO DEL TEATRO, Dramaturgia, estética, semiología*, Buenos Aires, Paidós.

PÊCHEUX, Michel. "Papel da memória" en Achard, Pierre et alt. (Org.) (1999) *Papel da Memória*. Campinas. Pontes Editora da Universidade Estadual de Campinas. Págs. 49-57. Para leer en la web: es.scribd.com/doc/32087391/ACHARD-Pierre-Org-Papel-Da-Memoria.

----- (1990) *O discurso. Estructura ou acontecimento*. Campinas, Pontes.

PECHEAUX, M. y PUCCINELLI ORLANDI, E., (1999) *Papel da Memória*, Tradução e Introdução José Horta Nunes, Brasil, Ed. PONTES.

PEIRCE, Charles, Sanders (1988) *El hombre un signo*, Barcelona, Ed. Crítica. Grijalbo.

----- (2012) *OBRA FILOSÓFICA REUNIDA (1893-1913)* Fondo de Cultura Económica, México D.F. Edición electrónica 2012, traducción: Darin Mc Nabb Revisión de la traducción: Sara Barrena. Título original: *The Essential Peirce. Select Philosophical Writings. Volume 2 (1893-1913)*
https://books.google.com.ar/books?id=1cAl90ounLMC&pg=PT62&lpg=PT62&dq=sinequismo&source=bl&ots=OhDUwPRWUd&sig=dqRbc_HA0iGF5kH7ATHnjE16Z1U&hl=en&sa=X&ei=PY8kVcXgK4apNtXCgegI&ved=0CBsQ6AEwADgK#v=onepage&q=sinequismo&f=false

----- (1903) *Tres tipos de razonamiento* (Lecciones de Harvard sobre el pragmatismo, Lección VI), C. S. Peirce (1903). Traducción castellana y notas de José Vericat. En: Charles S. Peirce. *El hombre, un signo* (El pragmatismo de Peirce), J. Vericat (tr., intr. y notas), Crítica, Barcelona, 1988, pp. 123-141. "On Three Types of Reasoning" corresponde a CP 5. 151-179.

----- (1908) *Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios*. Este artículo de Peirce fue traducido por Sara Barrena y publicado en *The Hibbert Journal* 7 (octubre, 1908), pp. 90-112. Incluido en los *Collected Papers* 6.452-91 y en *Essential Peirce* 2: pp. 434-450.

----- (1893-1902) *El icono, el índice y el símbolo*. Traducción castellana de Sara Barrena de 2005. Fuente textual en CP 2.274-308. Tomado de la publicación virtual en: <http://www.unav.es/gep>

----- (1868) *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*. Traducción castellana y notas de José Vericat. En: Charles S. Peirce. *El hombre, un signo* (El pragmatismo de Peirce), J. Vericat (tr., intr. y notas), Crítica, Barcelona, 1988, pp. 39-57. *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades* está publicado en W2, pp. 211-242.

----- (2003) *Fundamento, objeto e interpretante*. Traducción castellana de Mariluz Restrepo. Original en: MS 798, [On Signs] Tomado de la publicación virtual en: <http://www.unav.es/gep>

----- (1898) *Verdades vitalmente importantes*. Traducción castellana y notas de José Vericat. En: Charles S. Peirce. *El hombre, un signo*, José Vericat (tr., intr. y

notas), Crítica, Barcelona 1988, pp. 325-331. "Vitaly Important Truths" corresponde a CP 1. 661-677.

----- (1903) *Principios de filosofía*. Traducción castellana y notas de Fernando C. Vevia. En: Charles S. Peirce. Escritos filosóficos, F. Vevia (tr., intr. y notas), El Colegio de Michoacán, México 1997, pp. 34-36. "Principles of Philosophy" corresponde a CP 1. 24-26.

PIÑEIRO, Carlos, MÁSCARA, Elementos básicos de Dirección. S/D.

PUCCINELLI ORLANDI, Eni, "Maio de 1968. Os silêncios da memória" en Achard, Pierre et alt. 1999: Papel da Memória. Campinas. Pontes Editora da Universidade Estadual de Campinas. Págs. 59 y 71. Web: es.scribd.com/doc/32087391/ACHARD-Pierre-Org-Papel-Da-Memoria

QUIJANO, Aníbal (2002) *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. www.CLACSO.ORG/WWWCLACSO/ESPAÑOL/LIBRO/LANDER/10.pdf:

RANCIÈRE, Jacques (2010) "La imagen intolerable", en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

RANCIÈRE, Jacques (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

----- (2005) *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago de Chile, Palinodia.

RASFTOPOLO, Alexis Pablo (2014) *El teatro comunitario y sus posibilidades: La murga de la Estación (Posadas, Misiones)*. En: Bidegain, M. y Poraño Gómez, L. (Editoras) *El movimiento teatral comunitario argentino. Reflexiones acerca de la experiencia en la última década (2001-2011)*. Buenos Aires: Ediciones del CCC. [En prensa].

RICOEUR, Paul (1999) *Historia y Narratividad*, Relato histórico y relato de ficción y La función narrativa y la experiencia humana del tiempo, Barcelona, Paidós.

----- *La construcción de la trama*. Apunte de la cátedra de Semiótica del Teatro del I.U.N.A.

ROSA, Nicolás (1999-2003) *Usos de la literatura*, Rosario, Argentina, LABORDE EDITOR.

RUSSO, Sandra, "Toda la mar detrás" artículo de la Contratapa del Diario Página 12 del Sábado 14 de Julio de 2012.

RYNGAERT, Jean-Piere (2004) *Introducción al análisis teatral*, Buenos Aires, Argentina, Ed. Artes del sur.

SANCHEZ ORTIZ DE URBINA, Ricardo (1999) ¿Qué hace el arte? En la revista "Complejidad", Publicación trimestral, Año 2, Número 4, marzo-Junio de 1999.

SARLO, Beatriz,(1988) *Una modernidad periférica. Buenos Aires. 1920-1930* Buenos Aires, Nueva Visión.

-----*TIEMPO PASADO. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Argentina, Siglo XXI Editores.

----- (1991) *El mundo de Roland Barthes.* Buenos Aires: CEAL.

-----*TIEMPO PASADO. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Argentina, Siglo XXI Editores.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2013-2011) *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica de Argentina.

----- (2009) *El fin de la excepción humana*, Bs. As., Fondo de Cultura Económica de Argentina.

TODOROV, Tzvetan (2012) *Los géneros del discurso* Buenos Aires.

UBERSFELD, Anne (1993) *SEMIÓTICA TEATRAL*, Madrid, Ed. Cátedra S. A.

UBERSFELD, Anne (2002) *DICCIONARIO DE TÉRMINOS CLAVES DEL ANÁLISIS TEATRAL*, Buenos Aires, GALERNA.

VÁSQUEZ VILLANUEVA, Graciana, “*EL PALHISPANISMO EN EL DEBATE IDEOLÓGICO-LINGÜÍSTICO POSTCOLONIAL (ORTÍZ/ALTAMIRA, LA HABANA, 1910)*” SESIÓN PLENARIA PUBLICADA EN LAS ACTAS DEL IV COLOQUIO DE INVESTIGADORES EN ESTUDIOS DEL DISCURSO Y I JORNADAS INTERNACIONALES DISCURSO E INTERDISCIPLINA.

-----*El Panhispanismo ¿Colonialidad del Poder?: Génesis Discursiva de una Nación*, S./D.(Material bibliográfico digitalizado de uno de sus cursos de maestría).

VIGOTSKY, L. (1996) *La imaginación y el arte en la infancia.* México, Ediciones Fontamara.

VIRILIO, Paul (1989) *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.

VIRILIO, P. (1997) *La velocidad de la liberación.* Buenos Aires, Manantial.

VOGEL, Arno com Oliveira Vogel, Vera Lúcia e Gerônimo E. de Almeida Leitão (1995) “*Como as crianças vêem a cidade*”, Río de Janiero, Brasil, Pallas Ed., Flacso e UNICEF.

VOLOSHINOV, Valentín (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Bs.As., Nueva Visión.

WARBURG, Aby (2003) *Essais florentins*, París, Klincksieck.

WILLIAMS, Raymond (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad.* Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

YACCAR, María Daniela “*Un teatro al modo argentino*” Sección de Cultura y Espectáculos del diario Página 12 del Martes 24 de diciembre de 2013. ZALAMEA, Fernando, (2008) *La creatividad en matemáticas y en las artes plásticas: conceptografía de transferencias y obstrucciones a través del sistema peirceano*, en <http://www.unav.es/gep>

