

# VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel

---

**Departamento de Humanidades**

Universidad Nacional del Sur

30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015



EDITORIAL  
DE LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL SUR

---

VI Jornadas de Investigación en Humanidades: homenaje a Cecilia Borel / Daiana Agesta... [et al.]; editado por Omar Chauvié ... [et al.]. - 1a ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

**ISBN 978-987-655-222-6**

1. Humanidades. 2. Investigación. I. Agesta, Daiana II. Chauvié, Omar, ed.

CDD 300.72

---



Editorial de la Universidad Nacional del Sur |  
Santiago del Estero 639 | B8000HZK Bahía Blanca | Argentina  
[www.ediuns.com.ar](http://www.ediuns.com.ar) | [ediuns@uns.edu.ar](mailto:ediuns@uns.edu.ar)  
Facebook: EdiUNS | Twitter: EditorialUNS



Libro  
Universitario  
Argentino

Diseño interior: Alejandro Banegas

Diseño de tapa: Fabián Luzi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes n.º 11723 y 25446.

El contenido de los artículos es de exclusiva responsabilidad de los autores.

Queda hecho el depósito que establece la Ley n.º 11723.

Bahía Blanca, Argentina, julio de 2019.

© 2019, Ediuns.

**VI Jornadas de Investigación en Humanidades “Homenaje a Cecilia Borel”**  
**Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur**  
**30 de noviembre al 2 de diciembre de 2015**

**Coordinación**  
Lic. Laura Orsi

Declaradas de Interés Municipal por la ciudad de Bahía Blanca.  
Declaradas de Interés Educativo por la provincia de Buenos Aires en la sesión del 4 de septiembre de 2015 Resolución n.º 1665/2015-, Expediente n.º 5801361392/15

**Autoridades**

**Universidad Nacional del Sur**

Rector: Dr. Mario Ricardo Sabbatini  
Vicerrectora: Mg. Claudia Patricia Legnini  
Secretario General de Ciencia y Tecnología: Dr. Sergio Vera  
Departamento de Humanidades  
Directora Decana: Lic. Silvia T. Álvarez  
Vicedecana: Lic. Laura Rodríguez  
Secretario Académico: Dr. Leandro Di Gresia  
Secretaria de Investigación, Posgrado y Formación Continua: Lic. Laura Orsi  
Secretario de Extensión y Relaciones Institucionales: Lic. Diego Poggiese

**Comisión Organizadora**

Srta. Daiana Agesta  
Dra. Marcela Aguirrezabala  
Dr. Sebastián Alioto  
Lic. Carolina Baudriz  
Lic. Clarisa Borgani  
Prof. Lucas Brodersen  
Lic. Gonzalo Cabezas  
Dra. Rebeca Canclini  
Lic. Norma Crotti  
Srta. Victoria De Angelis

Lic. Mabel Díaz  
Dra. Marta Domínguez  
Srta. M. Bernarda Fernández Vita  
Srta. Ana Julieta García  
Srta. Florencia Garrido Larreguy  
Dra. M. Mercedes González Coll  
Mg. Laura Iriarte  
Sr. Lucio Emmanuel Martin  
Mg. Virginia Martin  
Esp. Andrea Montano  
Lic. Lorena Montero  
Psic. M. Andrea Negrete  
Srta. M. Belén Randazzo  
Dra. Diana Ribas  
Srta. Valentina Riganti  
Sr. Esteban Sánchez  
Mg. Viviana Sassi  
Lic. José Pablo Schmidt  
Dra. Marcela Tejerina  
Dra. Sandra Uicich  
Prof. Denise Vargas

### **Comisión Académica**

Dr. Sandro Abate (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Marcela Aguirrezabala (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Ana María Amar Sánchez (Universidad de California, Irvine)  
Dra. Marta Alesso (Universidad Nacional de La Pampa)  
Dra. Adriana María Arpini (Universidad Nacional de Cuyo)  
Dr. Marcelo Auday (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Eduardo Azcuy Ameghino (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Fernando Bahr (Universidad Nacional del Litoral – CONICET)  
Dra. M. Cecilia Barelli (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dr. Raúl Bernal Meza (Universidad del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dr. Hugo Biagini (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)  
Dr. Lincoln Bizzozero (Universidad de La República, Uruguay)  
Dra. Mercedes Isabel Blanco (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Gustavo Bodanza (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Nidia Burgos (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Roberto Bustos Cara (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Mabel Cernadas (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Laura Cristina del Valle (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Eduardo Devés (Universidad de Santiago de Chile)  
Dra. Marta Domínguez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Oscar Esquisabel (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)

Dra. Claudia Fernández (Universidad Nacional de La Plata – CONICET)  
Dra. Ana Fernández Garay (Universidad Nacional de La Pampa – CONICET)  
Dra. Estela Fernández Nadal (Universidad Nacional de Cuyo – CONICET)  
Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Lidia Gambon (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Ricardo García (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Viviana Gastaldi (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Alberto Giordano (Universidad Nacional de Rosario)  
Dra. Graciela Hernández (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Yolanda Hipperdinger (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Silvina Jensen (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dr. Juan Francisco Jimenez (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. María Mercedes González Coll (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. María Luisa La Fico Guzzo (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Javier Legris (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dra. Celina Lértora (Universidad del Salvador – CONICET)  
Dr. Fernando Lizárraga (Universidad Nacional del Comahue - CONICET)  
Dra. Elisa Lucarelli (Universidad de Buenos Aires)  
Mg. Ana María Malet (Universidad Nacional del Sur)  
Prof. Raúl Mandrini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dra. Stella Maris Martini (Universidad de Buenos Aires)  
Dr. Raúl Menghini (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Elda Monetti (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Rodrigo Moro (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Lidia Nacuzzi (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Ricardo Pasolini (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Bs. As.)  
Dr. Sergio Pastormerlo (Universidad Nacional de La Plata)  
Dra. Dina Picotti (Universidad de Buenos Aires – CONICET)  
Dr. Luis Porta (Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)  
Dra. M. Alejandra Pupio (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Alicia Ramadori (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Silvia Ratto (Universidad de Buenos Aires)  
Dra. Diana Ribas (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Elizabeth Rigatuso (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Lic. Adriana Rodríguez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Hernán Silva (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Marcela Tejerina (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Fernando Tohmé (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Fabiana Tolcachier (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Patricia Vallejos (Universidad Nacional del Sur – CONICET)  
Dra. Irene Vasilachis (CEIL – CONICET)  
Dra. María Celia Vázquez (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Daniel Villar (Universidad Nacional del Sur)  
Dr. Emilio Zaina (Universidad Nacional del Sur)  
Dra. Ana María Zubieta (Universidad de Buenos Aires – CONICET)

Gabriela **Monti**

Pablo **Wohl**

Emilio **Zaina**

(Editores)

# **El teatro como acontecimiento, el espectador como protagonista**

**Volumen 5**

## Índice

La metateatralidad en la comedia <i>Cásina</i> de Plauto.....	270
<i>Irene Noralia D'Angelo</i>	
El cuerpo del que escribe.....	277
<i>Sebastián Huber</i>	
El Teatro Estable en el marco institucional de la Universidad Nacional del Sur.....	282
<i>Matías A. González</i>	
3x3x3. <i>El robo como vehículo de construcción dramática</i> . La creación escénica en el seminario de dramaturgia de María Luz García.....	290
<i>Martiniano Roa, Agustina Gómez Hoffmann</i>	
¿Qué metodología para qué teatro? O la pregunta por la dimensión humana en el quehacer teatral.....	296
<i>Florencia Sánchez</i>	
Revisiones y reflexiones acerca de la actualización de la tradición dramática clásica y su correlación con la práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades.....	301
<i>Franco Juárez, Anabel Tellechea</i>	
¿Quiénes y por qué iban a ver las comedias de Plauto?.....	305
<i>Emilio Zaina, Gabriela Monti</i>	

# **Revisiones y reflexiones acerca de la actualización de la tradición dramática clásica y su correlación con la práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades**

Franco Juárez

Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur

[Franjua\\_ache@hotmail.com](mailto:Franjua_ache@hotmail.com)

Anabel Tellechea

Departamento de Humanidades - Universidad Nacional del Sur

[tellecheaanabel@gmail.com](mailto:tellecheaanabel@gmail.com)

## **Introducción**

En este trabajo nos proponemos reflexionar e indagar acerca de dos ejes principales que estructuran nuestra práctica en el Teatro Estable del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Comenzaremos por el eje que se refiere al concepto de *popular*, uno de los horizontes que nos preocupan. ¿Cuáles son las implicancias de hacer teatro “popular”, según entiende este término el Teatro Estable? Es decir, ¿cuál es la representación de lo popular que vertebra las prácticas y la organización en tanto institución?

Partiremos de la siguiente premisa: “La cultura popular es una categoría académica” (Amar Sánchez, 2000: 11). En primer lugar, es necesario destacar el origen moderno de este concepto<sup>1</sup>. Es a partir de aquí que entendemos que, al ser una categoría académica, corresponde al ámbito de la alta cultura. Más aún, podemos pensar la cultura popular como un producto de la academia, la cual “tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico” (Jameson, 2008: 165). Por lo tanto, se constituye como un mecanismo de poder para definir su identidad desde la diferencia y, en consecuencia, todo aquello que queda por fuera de sus límites se vuelve dominio del concepto de popular. Esta es la razón de las dificultades para definir este concepto por sí mismo. Sin embargo, a pesar de las dificultades inherentes a su delimitación, un cierto concepto de popular opera en las prácticas del Teatro Estable, en tanto ha sido una preocupación que ha guiado sus actividades. Nuestro interés reside, entonces, en intentar reconstruirlo.

<sup>1</sup> Retomamos el sentido del término moderno siguiendo los planteos de Jürgen Habermas (2008), quien señala que el proyecto de modernidad formulado en el siglo XVIII por las Ilustración se valió del desarrollo de ciertas dicotomías que son generadas en ese marco



## Análisis

Tanto en los proyectos que han partido de la experiencia áulica de Literatura Latina, como aquellos que surgieron por fuera de la cátedra (aunque siempre dentro del Teatro Estable), la preocupación fue armar obras que no clausuraran sus posibilidades de significación a la alta cultura. Esto se refuerza al partir de obras que provienen de un determinado campo: nos referimos, por un lado, a las que pertenecen a la cultura grecolatina, como *Lisístrata* y las obras plautinas, y por otro, a *El proceso de Lucullus*, enmarcada en las vanguardias europeas. A partir de allí, intentamos reconvertirlas en un aparato de significación abierto, donde las posibilidades de construir sentidos no se reduzcan al manejo de determinados saberes académicos o capital simbólico. El Teatro Estable supone un otro, un espectador de determinado bagaje cultural. La popularidad está dada, entonces, a partir de la presunción de un público determinado, desde el que se considera el diseño de la obra: guión, luces, música, disposición espacial, publicidad, entre otros aspectos.

En los contextos de charla, debate y reflexión para la preparación de las obras, hemos notado una constante: la preocupación por ser “claros”, es decir, la presuposición de que existe un sentido dado que puede —y debe— transmitirse sin generar confusión. No obstante, lo cierto es que aquello que efectivamente tiene lugar en el hecho teatral no puede ser presupuesto. Tampoco planteamos con esto el hecho de no elaborar sentidos previamente, en la fase de producción, sino que se trata de establecer cuál es el *margin* que se deja para no clausurarlo, para convocar al otro como colaborador en la producción de sentidos.

También podemos interpretar desde este lineamiento la forma en que el Teatro Estable ha homologado el *convivio* a la noción de carnaval, estudiada por Bajtín, cuya premisa reside en tomar la lógica que estructura las relaciones sociales e invertirla. Entendemos que la inversión necesariamente supone lugares establecidos, lo suficientemente delimitados para poder realizar la operación de intercambio de roles. Más aún, esta es la operación del teatro plautino: las relaciones de poder entre los de “arriba” y “abajo” se invierten al ser los esclavos los que burlan a los amos u hombres libres. Esta reificación de las diferencias se fundamenta en las oposiciones dicotómicas que, como ya hemos señalado, caracterizaron la Modernidad.

Existe un cierto “peligro” al homologar el *convivio* con el carnaval como borramiento de diferencias sociales. En primer lugar, implica transpolar anacrónicamente un mecanismo que quizá resultaba reaccionario en una sociedad pre moderna, sin distinciones de clase. En un contexto de sociedad de clases, proponer el *convivio* como un espacio de borramiento de tensiones sociales resulta en una pérdida de sentido crítico. Esto se vuelve contraproducente frente a lo popular sencillamente porque no transforma y neutraliza. Si pretender que el teatro puede cambiar las tensiones sociales es mucho, por lo menos el teatro podría encontrar formas que no contribuyan al desdibujamiento de estas tensiones. Para poner en crisis este esquema debemos repensar nuestra actividad en función de no contribuir a su reproducción, tanto desde el punto de vista de las representaciones sociales de los personajes, como de los sujetos que participan del *convivio*. La utilización de “géneros menores” como la cumbia o las telenovelas para propiciar momentos de comicidad y de interacción con el público suponen una función determinada al asociarlos con determinadas prácticas sociales. En algunos casos propicia la caída moral del personaje, como en *Aulularia*; en otros, es el propiciador del *convivio* como carnaval. Estos elementos de la cultura popular funcionan como nexos que reúnen al público heterogéneo bajo la suposición de que son capaces de ello, cuando en realidad estos nexos están anclados en un grupo sociocultural particular.

Quisiéramos también analizar el siguiente supuesto presente en las distintas puestas, que se han convertido, en muchos casos, en un parámetro del “éxito” de las mismas: la popularidad directamente

relacionada con la cantidad espectadores y su heterogeneidad. Consideramos que esto, por sí solo, es necesario pero no suficiente, ya que propiciar la pasividad del público significa una vez más reafirmar la distancia con el espectáculo. En cambio, creemos que habría que pensar en obras que estructuralmente requieran la acción del público para ser llevadas a cabo, es decir, habilitarlo como colaborador del espectáculo. Así, su inclusión no es un gesto, sino un elemento constitutivo de la acción teatral. Desde este punto de vista, es necesario comenzar a desarrollar mecanismos que permitan transformar el rol tradicional del público de manera concreta. Pensamos a la fiesta popular no como algo que se ofrece, sino que se construye entre todos, de forma plural.

En cierto grado, la categoría de lo popular también puede ser pensada en un nivel productivo y organizativo en el Teatro Estable como institución. Entendemos que la posibilidad de que las diferentes áreas de trabajo no sean compartimentos estancos permite la rotación de los sujetos en ellas, de actor a operador de luces, de vestuarista a guionista, de publicista a director, de espectador a actor. De igual forma, debido a que estamos insertos en un marco institucional más amplio, hay limitaciones ligadas a cuestiones reglamentarias, como por ejemplo el pedido y administración de recursos, por lo que los encargados de esa área no rotan. En este sentido, los saberes y prácticas también circulan, construyendo entre pares una formación interna.

Ahora bien: ¿Por qué queremos popularizar el teatro? Pareciera ser que en una institución perteneciente a la “alta cultura” es necesario evidenciar el carácter popular del teatro que produce. Conlleva el supuesto de que, entonces, las actividades universitarias no son populares, y por eso hay que *hacerlas* así. El interés por perseguir este objetivo también implica, por lo tanto, que hay una condición elitista de base. Nos encontramos en una paradoja. La necesidad de desapegarnos del carácter de elite que está en el imaginario social nos lleva a apropiarnos de una denominación de “popular” que, al mismo tiempo, nos posiciona en ese lugar de elite. Reproducimos, de esta forma paradójica, la relación de exclusión entre estos ámbitos.

El segundo de los ejes de este trabajo gira en torno al concepto de *tradición* que opera en el Teatro Estable: por un lado, respecto de la tradición clásica dramática; por otro, en relación con la tradición que ya se está consolidando en el interior de este espacio.

¿Cuáles son las problemáticas que surgen al dialogar con la tradición clásica? En primer lugar, tenemos el problema de la traducción. En este punto nos toca enfrentarnos a un texto en otra lengua e inmerso en otra cultura. Para salvar estas distancias, contamos con la cátedra de Literatura Latina, espacio en la que revisamos los textos con las herramientas proporcionadas por los docentes. No solo facilita el trabajo de traducción, sino que, al mismo tiempo nos permite problematizar cuestiones vinculadas con el tipo de texto, contexto histórico-cultural y puesta en escena posible, tanto de su época de origen como la que pretendemos montar. Tanto en esta instancia como en la preparación actoral de los participantes, consideramos que son representativas de la faceta didáctica del Teatro Estable.

Estos momentos revelan una problemática fundamental que podemos caracterizar como una tensión entre confluencia y divergencia, es decir, entre las similitudes presentes en esa cultura con la nuestra y los elementos que no son compatibles con nuestros fines y parámetros. En las clases de la materia, intentamos reconstruir la comicidad de la época, a la vez que no hacemos una transpolación directa en la preparación de la obra, sino que intentamos trazar las compatibilidades entre los sistemas culturales (el de Plauto y el nuestro). Ante la divergencia, eliminamos el elemento problemático o buscamos la forma de reconvertirlo. Realizamos esta última operación a partir de interpretar cuál es la función del elemento en la obra y plantear una alternativa que no altere esa función original. El reemplazo de la violación de Licónides a Fedria por una relación consentida en *Aulularia* es un caso concreto de esta situación.

¿Cuáles son los criterios que manejamos al “adaptar” un texto dramático? El criterio principal es

la puesta en escena. Como el objetivo que perseguimos es poner en escena una obra, la prioridad es el texto espectacular. Consideramos al trabajo áulico fundamental para la construcción de los personajes, desde la forma de hablar, caminar, el vestuario, entre otros aspectos, dado que nuestra tarea en el aula es buscar huellas en el texto que nos sean funcionales a la puesta en particular y concreta que pretendemos elaborar.

Respecto de la fidelidad al texto, lo que hacemos es apropiarnos de Plauto desde su costado pragmático, quien tomó la comedia griega como base de sus obras para reconvertirlas a favor de sus intereses estéticos. En Plauto, el objetivo inicial es hacer reír. En este sentido, la fidelidad no se sustenta en el carácter textual de sus obras, sino en su aspecto procedimental. Lo que finalmente retomamos, entonces, es la operación cultural que permite tender puentes entre dos culturas.

Por otro lado, a lo largo de estos 5 años, se ha construido una especie de tradición al interior del Teatro Estable, en tanto se ha dado una serie de obras y un público habitual que las espera; esto implica que existen determinadas pautas ya establecidas de relación entre esos elementos, una forma particular de proceder. En este sentido, los criterios de innovación que se manejan entienden que la práctica está enmarcada en un contexto material particular que se tensiona con un horizonte de expectativas del público. La sucesión de obras implica una serie de invariantes que propician el placer del reconocimiento. El desafío consiste en tratar de ser lo más innovadores posible dentro de estas invariantes, es decir, encontrar un equilibrio entre conservar y transformar en este marco restringido de expectativas. Esta situación pone a prueba el valor productivo de la restricción.

## Conclusiones

Por último, nos preguntamos: ¿cómo puede la reflexión convertirse en una propuesta concreta de acción, un espacio que permita elaborar posibilidades? El sentido de la reflexión está, para nosotros, en ser una herramienta que permita operar cambios concretos en el marco de nuestras posibilidades concretas. Lejos de clausurar las posibilidades de abordaje a esta problemática, este trabajo pretende señalar la importancia que reviste la revisión de las bases ideológicas de nuestra práctica, e invitar a que todos sus agentes participen de esta actividad reflexiva. En esta oportunidad, intentamos abordar dos ejes puntuales (el teatro popular y la tradición). Esperamos que otros participantes del Teatro Estable aporten sus respuestas, así como nuevas preguntas en estos u otros ejes para continuar fundamentando y reflexionando sobre el teatro que hacemos.

## Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Habermas, J. (2008). “La modernidad, un proyecto incompleto”, en: Foster, H. (Comp.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.
- Jameson, F. (2008). “Posmodernidad y sociedad de consumo”, en: Foster, H. (Comp.) *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós.