



Escuela de Municipal de Arte Dramático

Angelina Pagano



FOBA 2021

Módulo introductorio

Bienvenidxs a la EMAD!

Nuestra escuela es una institución terciaria de educación pública y gratuita de la ciudad de Mar del Plata, que depende de la Secretaría de Educación de la Municipalidad de Gral. Pueyrredón. Toma su nombre de Angelina Pagano (1888 -1962) una profesora, directora de teatro y actriz de cine y teatro argentina.

Escuela Municipal de Arte Dramático “Angelina Pagano”

La Escuela Municipal de Arte Dramático abrió sus puertas en abril de 1979, y desde entonces viene desplegando ininterrumpidamente su actividad formativa teatral en nuestro medio.

A través del tiempo y más allá de las vicisitudes de cada época, la EMAD ha sostenido la convicción de que la cultura y educación se encuentran inexorablemente atravesadas por el contexto social. Desde este posicionamiento la escuela perfila su orientación docente, formando actores y profesores de teatro y se proyecta a la comunidad marplatense, extendiendo sus lazos para poner en escena muestras de los alumnos, temporadas teatrales, talleres, encuentros, seminarios y otros eventos producidos por estudiantes, actores y profesores, como fiel testigo del arte y la cultura teatral, siempre presente.

Actualmente se ofrecen dos carreras: Tecnicatura en Actuación Teatral, con el título de Actor-Actriz, y Profesorado de Teatro, con el Título de Profesor de Teatro, a las cuales se accede por medio de una Formación Básica de un año. Los Títulos otorgados son Oficiales tienen validez Provincial y Nacional.

La EMAD ha funcionado en ocho edificios diferentes a lo largo de su historia. Actualmente la sede central está ubicada en la calle Necochea 3672, dictándose clases en otros espacios culturales, como: Museo de Ciencias Naturales “Lorenzo Scaglia”, Sala Laureti del Puerto dependiente del Complejo Auditórium; Salas A y B del Complejo Cultural “Osvaldo Soriano” y la actual sede de la Secretaría de Cultura Municipal.

El destacado docente, actor y director teatral **Raúl Serrano**, quién con su amplísima labor teatral, docente, cinematográfica y televisiva marca huellas fundantes, siendo un aporte inestimable para la historia cultural de nuestro país, es el Padrino Académico de nuestra institución.

La EMAD a lo largo del año lleva adelante una serie de proyectos entre los que podemos mencionar:

“En busca de un autor” Capacitación en dramaturgia en colaboración con Argentores.

“Que se vengan los chicos” destinado a escuelas primarias.

Viaje de estudios a Capital Federal.

Articulación interinstitucional con otras escuelas terciarias de la ciudad.

Becas a egresados para continuar sus estudios

Charlas y paneles con artistas de la ciudad y el país.

Participación en eventos culturales de la ciudad y el país.

Muestras anuales

Talleres de perfeccionamiento en lenguajes específicos.

En sus 40 años de existencia la escuela ha sido reconocida con muchos premios y distinciones entre los que destacamos:

- *Premio Hugo Saccoccia, otorgado por ARGENTORES*
- *Premio Carlos Waitz, otorgado por la Asociación Argentina de Actores*
- *Premio Estrella de Mar, otorgado por el EMTUR*
- *Premio Hipocampo, otorgado por ROTARY*
- *Premio Expoeducativa*
- *Premio Argentores*

CANALES DE COMUNICACIÓN

Dirección: Necochea 3672 / 0223-472-5750

Campus virtual: <https://emad-bue.infod.edu.ar/sitio/>

Facebook: EMAD MDQ / Instagram: emad_mdq



Plan de Estudios de la carrera: Tecnicatura en Actuación Teatral

Título: Actor/Actriz (3 años de duración)

Plan de Estudios de la carrera: Profesorado de Teatro

Título: Profesor de Teatro (4 años de duración)

FORMACIÓN BÁSICA (FOBA)

Un año de duración: Requisito para el Ingreso a la Tecnicatura y Profesorado

| TEATRO FORMACIÓN BÁSICA (Resolución 13.255/99) | | |
|---|------------------------------|--|
| Asignatura | Carga Horaria Semanal | |
| Actuación | 8 hs. | |
| Movimiento | 3 hs. | |
| Voz | 3 hs. | |
| Escenoplástica | 2 hs. | |
| Iniciación en el análisis de la Producción Teatral | 2 hs. | |
| Espacio Institucional - Percusión | 2 hs. | |

FORMACION DE GRADO TÉCNICO PROFESIONAL

TECNICATURA EN ACTUACION TEATRAL (Resolución 13.255/99) Validez provincial

ESTRUCTURA CURRICULAR y correlatividades

| PRIMER AÑO | | |
|---|-----------------------|---|
| Asignatura | Carga Horaria Semanal | Requisitos para cursar |
| Actuación I | 8 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Movimiento I | 3 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Voz I | 3 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Maquillaje I | 1 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Teatro y Literatura Dramática I | 2 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Teorías de la Percepción y la Comunicación | 2 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| Espacio Institucional - Títeres | 2 hs. | FOBA completo y aprobada instancia final |
| SEGUNDO AÑO | | |
| Asignatura | Carga Horaria Semanal | Requisitos para cursar (Acreditados al comienzo del ciclo lectivo o hasta julio/agosto por ser correlativos) |
| Actuación II | 8 hs. | Actuación I / Movimiento I / Voz I |
| Movimiento II | 3 hs. | Actuación I / Movimiento I / Voz I |
| Voz II | 3 hs. | Actuación I / Movimiento I / Voz I |
| Maquillaje II | 2 hs. | Maquillaje I |
| Escenografía | 2 hs. | |
| Teatro y Literatura Dramática II | 2 hs. | Teatro y Literatura Dramática I |
| Teorías y Tendencias Teatrales Contemporáneas | 1 hs. | Teatro y Literatura Dramática I Teorías de la percepción y la comunicación |
| Análisis del Espectáculo | 1 hs. | Teatro y Literatura Dramática I Teorías de la percepción y la comunicación |
| Espacio Institucional – Dirección teatral | 2 hs. | |
| TERCER AÑO | | |
| Asignatura | Carga Horaria Semanal | Requisitos para cursar (Acreditados al comienzo del ciclo lectivo o hasta julio/agosto por ser correlativos) |
| Actuación III | 12 hs. | Actuación II / Movimiento II / Voz II Escenografía / Maquillaje I Teatro y Literatura Dramática I |
| Movimiento III | 3 hs. | Actuación II / Movimiento II / Voz II Escenografía / Maquillaje I Teatro y Literatura Dramática I |
| Voz III | 3 hs. | Actuación II / Movimiento II / Voz II Escenografía / Maquillaje I Teatro y Literatura Dramática I |
| Organización y Gestión del Espectáculo | 2 hs. | Actuación II / Movimiento II / Voz II Escenografía / Maquillaje I Teatro y Literatura Dramática I |
| Teatro y Literatura Dramática III | 2 hs. | Teatro y Literatura Dramática II Teorías y tendencias teatrales contemp... Análisis del espectáculo |
| Arte, Cultura y Estética del Mundo Contempor... | 2 hs. | Teatro y Literatura Dramática II Teorías y tendencias teatrales contemp... Análisis del espectáculo |

ESTRUCTURA CURRICULAR

| Profesorado de Teatro | | | | |
|-----------------------|----------------------|---|---|-------|
| Año | Campos de Formación | Nº | Asignaturas | Horas |
| 1 ^{er} | Específica | 1 | Actuación I | 4 |
| | | 2 | Trabajo corporal I | 2 |
| | | 3 | Trabajo vocal I | 2 |
| | | 4 | Maquillaje | 2 |
| | | 5 | Análisis de la dramaturgia escénica y literaria I | 2 |
| | Práctica Profesional | 6 | Práctica Docente I | 2 |
| | General | 7 | Historia Social General | 2 |
| | | 8 | Psicología de la Educación I | 2 |
| | | 9 | Fundamentos de la Educación | 2 |
| 10 | | Espacio Institucional (Percepción y comunicación) | 2 | |
| 2 ^{do} | Específica | 1 | Actuación II | 4 |
| | | 2 | Trabajo corporal II | 2 |
| | | 3 | Trabajo vocal II | 2 |
| | | 4 | Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II | 2 |
| | | 5 | Teatro de Objetos | 2 |
| | Práctica Profesional | 6 | Práctica Docente II | 2 |
| | General | 7 | Historia Sociopolítica de Latinoamérica y Argentina | 2 |
| | | 8 | Didáctica General | 2 |
| | | 9 | Psicología de la Educación II | 2 |
| | | 10 | Espacio Institucional (Percepción y comunicación) | 2 |
| 11 | | Metodología de la investigación en artes | 3 | |
| 3 ^{er} | Específica | 1 | Actuación III | 6 |
| | | 2 | Trabajo corporal III | 2 |
| | | 3 | Trabajo vocal III | 2 |
| | | 4 | Historia del teatro I | 2 |
| | | 5 | Didáctica del teatro I | 2 |
| | Práctica Profesional | 6 | Práctica Docente III | 4 |
| | General | 7 | Política Educativa | 2 |
| | | 8 | Teorías del arte I | 2 |
| | | 9 | Espacio Institucional (Mimo) | 2 |
| 10 | | Metodología de la investigación en artes | 3 | |
| 4 ^{to} | Específica | 1 | Práctica Escénica | 7 |
| | | 2 | Trabajo corporal IV | 2 |
| | | 3 | Trabajo Vocal IV | 2 |
| | | 4 | Taller de integración teatro y otros lenguajes | 2 |
| | | 5 | Historia del teatro II | 2 |
| | | 6 | Sistemas escénicos | 2 |
| | | 7 | Didáctica del teatro II | 2 |
| | Práctica Profesional | 8 | Práctica Docente IV | 4 |
| | General | 9 | Teorías del arte II | 2 |
| | | 10 | Metodología de la investigación en artes | 3 |
| 11 | | Metodología de la investigación en artes | 3 | |
| ASIGNATURAS TOTALES: | | | 36 + EDI | |

CORRELATIVIDADES / Profesorado de Teatro

Primer Año

| MATERIA | CORRELATIVIDADES |
|---|-------------------------|
| Actuación I | FOBA COMPLETO |
| Trabajo Corporal I | FOBA COMPLETO |
| Trabajo Vocal I | FOBA COMPLETO |
| Maquillaje | FOBA COMPLETO |
| Análisis de la dramaturgia escénica y literaria I | FOBA COMPLETO |
| Práctica Docente I | FOBA COMPLETO |
| Historia Social General | FOBA COMPLETO |
| Psicología de la Educación I | FOBA COMPLETO |
| Fundamentos de la Educación | FOBA COMPLETO |

Segundo Año

| | |
|---|---|
| Actuación II | Actuación I |
| Trabajo Corporal II | Trabajo Corporal I |
| Trabajo Vocal II | Trabajo Vocal I |
| Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II | Análisis de la dramaturgia escénica y literaria I |
| Teatro de Objetos | Actuación I |
| Práctica Docente II | Práctica docente I – Fundamentos de la Educación – Psicología de la Educación I |
| Didáctica General | Fundamentos de la Educación - Psicología de la Educación I |
| Historia sociopolítica de Latinoamérica y Argentina | Historia Social General |
| Psicología de la Educación II | Fundamentos de la Educación - Psicología de la Educación I |

Tercer Año

| | |
|------------------------|--|
| Actuación III | Actuación II – Primer año completo |
| Trabajo Corporal III | Trabajo Corporal II - Primer año completo |
| Trabajo Vocal III | Trabajo Vocal II - Primer año completo |
| Historia del teatro I | Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II |
| Didáctica del teatro I | Psicología de la Educación II – Didáctica General – Práctica docente II |
| Práctica Docente III * | Segundo año completo |
| Política Educativa | Historia sociopolítica de Latinoamérica y Argentina – Didáctica general |
| Teorías del arte I | Historia sociopolítica de Latinoamérica y Argentina - Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II |

Cuarto Año

| | |
|--|---|
| Práctica escénica | Actuación III – Segundo año completo |
| Trabajo corporal IV | Trabajo Corporal III - Segundo año completo |
| Trabajo Vocal IV | Trabajo Vocal III - Segundo año completo |
| Taller de integración teatro y otros lenguajes | Trabajo Corporal III y Actuación III |
| Historia del teatro II | Historia del teatro I |
| Sistemas escénicos | Análisis de la dramaturgia escénica y literaria II |
| Didáctica del teatro II | Didáctica del teatro I – Política educativa –Práctica docente III |
| Práctica Docente IV * | Tercer año completo |
| Teorías del arte II | Teorías del arte I – Historia del teatro I |
| Metodología de la investigación en Artes | Teorías del arte I – Historia del teatro I |

* Para cursar Práctica docente III y IV, el alumno deberá cursar en paralelo la didáctica específica del nivel.

Reglamento interno de los estudiantes EMAD

Matriculación anual: El estudiante se tiene que matricular una semana antes del comienzo de cada ciclo lectivo en las asignaturas que ha de cursar, notificándose de la modalidad que se ofrece. Se consideran regulares a los alumnos que, inscriptos en un determinado curso, concurren obligatoriamente a clase de acuerdo con las normas vigentes, evaluación, calificación y acreditación, según plan de estudios.

Requisitos: Formación Básica, título secundario.
Certificado psicofísico actualizado.
Colaborar con la cooperadora.

Permiso de examen para poder rendir, en el caso de no presentarse a la mesa tiene que anunciarlo antes de la fecha.

Asistencia y puntualidad: En cuanto a FOBA, el régimen de asistencia es cuatrimestral. En las asignaturas que asisten 1 vez por semana podrán tener no más de tres (3) faltas por cuatrimestre. No son acumulables. Si tienen ausente en un cuatrimestre automáticamente pierden la cursada. En las que asisten dos (2) veces por semana podrá tener no más de seis (6) por cuatrimestre, de lo contrario estará ausente y perderá la cursada.

Correlatividades: A partir del 1º año de cada carrera el estudiante deberá conocer el Plan de estudios vigente y sus correlatividades. Esta situación es excluyente de la cursada, cualquier anomalía o infracción encontrada en cualquier momento del año será responsabilidad del estudiante y es factible de perder la cursada correlativa.

Turno de cursada: El cambio de turno de las cursadas solo será posible con autorización de Dirección, solicitándolo por escrito fundamentado y con certificaciones correspondientes. Los alumnos que deban rendir por razones debidamente fundamentadas en el mes de mayo, podrán comenzar las cursadas en forma condicional, teniendo en cuenta las correlatividades. Si el estudiante desaprueba o no se presenta pierde la cursada. Este acuerdo se reflejará en un acta compromiso entre el estudiante y la dirección.

Asistencia: Según el Régimen académico institucional, deberá contabilizar el 80 % de asistencia a cada asignatura, con certificación médica se le otorgará un 10% más. Régimen especial de inasistencias justificadas para estudiantes embarazadas según Ley 11.273. Licencia especial deportiva conforme a la ley nacional 20.596. Es obligación del estudiante la asistencia durante todo el horario de clase. De la hora designada a cada cátedra, pasado diez (10) minutos se considera Tarde (T) pasado veinte (20) se considera Ausente (A) y no debe entrar a clase. El que se retire veinte (20) minutos antes de finalizada la clase también se considerara ausente.

NO EXISTE LA REINCORPORACION ni en FOBA, ni en el PROFESORADO y TECNICATURA.

La ausencia del docente será informada a los alumnos correspondientes por el preceptor en el horario de cada cátedra.

Faltas justificadas: certificado médico o laboral donde se justifique la ausencia.

- El estudiante que manifieste un malestar, dolor u otra problemática por la cual no quiere realizar la clase, no podrá comenzarla, se retirará con un ausente.
- En el caso del estudiante que se retire en el transcurso de la clase deberá firmar en dirección un acta donde manifiesta que se retira, y de acuerdo al horario luego el profesor determinará si está presente o ausente.

- Respetar las clases que se están desarrollando a la salida o ingreso de los estudiantes, en escaleras, pasillos y patios; evitando ruidos a las clases que ya están en curso.
- Los elementos de las aulas (sillas, mesas, cortinas), el equipamiento (TV, equipo de música, de iluminación, cañón, etc) los telones, patas, tarimas y otros objetos escenográficos de la institución deben ser cuidados tanto por estudiantes como por los profesores.
- En el caso de guardar objetos en la institución deberán consultar con anticipación si es factible que permanezcan en la escuela, debido al escaso espacio de almacenamiento y lo poco adecuado de los mismos.
- Todos los elementos que no pertenecen a la institución luego de finalizada su utilidad en algún trabajo específico deberán ser retirados de la misma.
- Los elementos eléctricos y sus conexiones, deben ser manejados únicamente por el E.M.A.T.P, el preceptor o el profesor con extremo cuidado, salvaguardando en todo momento a los estudiantes, que no deben manipularlos debido a su desconocimiento y riesgo.
- Cada aula deberá quedar en orden y en horario correspondiente para que los siguientes ocupantes puedan trabajar en ese ámbito, generando la solidaridad, que implica el compartir los espacios responsablemente.

PRESENTACIÓN:

- Los alumnos deberán presentarse en la escuela en correctas condiciones de higiene y con la indumentaria que correspondiere de acuerdo a la actividad que desarrolle.
- En establecimiento deberá utilizar indumentaria adecuada y calzado para protegerse de accidentes comunes como caídas o contusiones, y la indumentaria requerida en cada clase para su correcto desenvolvimiento.

Conductas transgresoras de los alumnos al reglamento de convivencia

Se consideran conductas transgresoras por parte de los alumnos a:

- A) Agresiones físicas, verbales o escritas a cualquiera de los integrantes de la comunidad educativa, entendiéndose a insultos de cualquier tipo que ofendan la condición sexual y/o social y/o racial y/o religiosa, y/o políticas.
- B) Atacar, ofender o agraviar los símbolos patrios y las instituciones democráticas.
- C) Destruir o deteriorar de manera intencional instalaciones y material de la comunidad educativa.
- D) Ingerir bebidas alcohólicas.
- E) Venta y/o tenencia y/o consumo de estupefacientes, o cualquier otro tipo de sustancias tóxicas.
- F) Ley Provincial 26.687 – Art. 23 – 24 prohibición del uso de cigarrillo en el establecimiento educativo.
- G) Uso de celulares durante el dictado de clases.
- H) Se prohíbe la portación y tenencia de todo tipo de armas, las apuestas por dinero o de cualquier índole.
- I) Falsificación de documentos.
- J) Promover desórdenes dentro del establecimiento o en toda actividad que involucre proyectos institucionales. Entendiéndose por desorden la gesta o provocación de una situación ilícita o violenta. Antes de ser sancionado, el alumno deberá ser oído por el cuerpo de profesores y directivos institucionales.
- K) No respetar las normas de presentación.
- L) Falsificación de autoría en trabajos prácticos.
- M) En todos los casos para acreditar una conducta transgresora se debe contar con la presencia de testimonio de al menos dos testigos presenciales.

DERECHOS DE LOS ESTUDIANTES:

Son derechos de los estudiantes:

- A) Poder participar en forma libre y voluntaria en el centro de estudiantes y como consejeros alumnos del CAI según resolución 4044/10 y anexos.
- B) Plantear ante las autoridades los problemas, inquietudes e irregularidades que surjan de su actividad escolar y peticionar individual o colectivamente. Acatar las vías de presentación de peticiones y recibido de la misma.
- C) Conocer los objetivos, contenidos programáticos y criterios de evaluación de cada asignatura explicitados por el profesor.
- D) Poder desarrollar sin interferencias el proceso de enseñanza aprendizaje.
- E) Agruparse para la organización de actividades y proyectos en otros grupos, más allá del centro de estudiantes, siempre que estén notificadas las autoridades en tiempo y forma y relacionados con la actividad institucional, acorde a la normativa del reglamento.
- F) Poder disponer de toda herramienta, equipamiento y espacio perteneciente al establecimiento y colaboración con cooperadora para la utilización de los bienes y útiles de la escuela.

DE LOS DEBERES:

Conocer y lograr vínculos de respeto, buen trato, con toda la comunidad educativa: pares, personal docente, no docente, directivos, miembros de cooperadora, centro de estudiantes y Consejo Académico Institucional (CAI).

DE LAS SANCIONES

A cada falta le corresponde una sanción acorde con su gravedad. Se entiende por sanción a la instancia que permita la reflexión conjunta sobre el comportamiento inadecuado, buscando la modificación de la conducta a partir de la toma de conciencia real de la falta cometida y la asunción de un profundo compromiso por parte del o de los involucrados en la situación.

TIPO DE SANCIONES:

- A. Entrevista con el o los causantes con Profesor/es y Directivos.
- B. Observación escrita por acta.
- C. Observación escrita por acta para elevar autoridades de educación municipal.
- D. Suspensión: en todos los casos se notifica y se deja constancia en el legajo.
- E. Expulsión.

ESCUELA MUNICIPAL DE ARTE DRAMÁTICO “ANGELINA PAGANO”

AÑO 2021

Dependiente de la Secretaría de Educación Municipal de General Pueyrredón, reconocida por la Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires y la Dirección de Educación Artística.

Régimen Académico basado en las Resoluciones N°4043/9 , 107/11 y 123/15 correspondientes a las Direcciones de Superior y Artística de la Dirección de Cultura y Educación de la Provincia de Bs As y los acuerdos institucionales (CAI), PI y Proyecto de evaluación institucional.

REGIMEN ACADEMICO:

La evaluación se realizará por cada unidad curricular (materia, espacio de definición institucional, práctica docente y profesional, talleres, seminarios, ateneos entre otros) que conformen los diseños o planes de estudio de cada carrera. El trayecto de evaluación comprenderá instancias de seguimiento a lo largo de la cursada, y una instancia final de cierre.

Se utilizará el sistema de calificación decimal de 1(uno) a 10(diez) puntos. Para acreditar cada unidad curricular, el estudiante deberá obtener una calificación de 4 (cuatro) o más puntos, salvo lo previsto para la acreditación sin examen final, en cuyo caso el estudiante deberá obtener una calificación no menor a 7 (siete) puntos

En nuestra modalidad Artística, se deberán cumplir por lo menos con tres (3) instancias evaluativas por cuatrimestre, con producciones específicas presenciales, individuales y/o grupales. La nota de aprobación será 4 (cuatro) puntos o más en cada cuatrimestre, producto del promedio de las instancias de evaluación.

El trayecto de evaluación a aplicar resulta del consenso de profesores. Se opta por mantener 2 (dos) cuatrimestres, cada uno con al menos tres instancias de evaluación formativa, como seguimiento de procesos, que sirven para registrar información sobre los progresos que van realizando los estudiantes y las dificultades que se van encontrando. Al mismo tiempo proporciona a los profesores elementos para evaluar sus estrategias, reajustar sus métodos y procedimientos pedagógicos, facilitadores del proceso de construcción de los aprendizajes.

Los profesores deberán entregar a los estudiantes -al iniciar el curso- el proyecto de la unidad curricular que dé cuenta de los trabajos prácticos y evaluaciones previstas, con los correspondientes criterios de aprobación. Así mismo, los profesores deberán realizar una devolución personal, a cada alumno, de los resultados obtenidos en las evaluaciones, especificando logros, dificultades y errores en un plazo no mayor a diez días, a partir de la fecha de la evaluación.

De la inscripción y cursada de cada Espacio Curricular:

Los alumnos realizarán su inscripción para las instancias de acreditación por unidad curricular sin más límites que las correlatividades respectivas, teniendo en cuenta que cuando dice “completo” se refiere a: cursadas aprobadas y final aprobado.

De la modalidad de la cursada presencial de FOBA, Tecnicatura y Profesorado:

| UNIDADES CURRICULARES CON EXAMEN FINAL: | UNIDADES CURRICULARES SIN EXAMEN FINAL: |
|--|--|
| Actuación I,II,III | Maquillaje (Profesorado) |
| Trabajo Corporal I,II,III y IV | Análisis de la Dramaturgia escénica y literaria I y II |
| Trabajo Vocal I, II, III y IV | Historia social general |
| Práctica Docente I, II, III y IV | Teatro de Objetos |
| Psicología de la Educación I y II | Historia Sociopolítica de Latinoam. y Argentina |
| Práctica Escénica | Historia del Teatro I y II |
| Fundamentos de la Educación | Teorías del Arte I y II |
| Didáctica general | Taller de integración Teatro y otros lenguajes |
| Política Educativa | Teorías de la percepción y comunicación |
| Didáctica del Teatro I y II | Títeres |
| Sistemas escénicos | Mimo |
| Metodología de la Investigación en Artes | Teatro y Literatura Dramática I, II y III |
| Movimiento I, II y III | Teorías y tendencias teatrales contemporáneas |
| Voz I, II y III | Arte, cultura y estética del mundo contempor.. |
| Maquillaje (Tecnicatura) | Escenoplástica |
| Análisis del espectáculo | Percusión |
| Organización y gestión de espectáculos | Iniciación al análisis de la producción teatral |
| Dirección teatral | |
| Actuación, Voz, Movimiento (FOBA) | |

Para aprobar la cursada presencial, el estudiante deberá cumplir con los siguientes requerimientos:

*** Asistencia al 80 % de prácticas de campo docente y profesional.**

El porcentaje de asistencia requerido podrá ser reducido si el C.A.I. considera justificadas las inasistencias en un 10% más por razones de salud, laborales y otras problemáticas que estime pertinentes.

En estos casos el estudiante deberá cumplimentar las actividades que indique el docente para regularizar su situación académica

*** Aprobación de las instancias de evaluación previstas,** con nota mínima de 4 (cuatro) puntos, en cada cuatrimestre, para acceder a la instancia de acreditación con examen final de 7 (siete) puntos por cuatrimestre, para la promoción sin examen final.

***FOBA:** Todas las materias de Formación Básica son promocionales, siendo 6 (seis) la nota necesaria para aprobar cada materia. En caso que el estudiante tenga una nota menor a 6 (seis) pasa a una instancia de Examen Final. Si tuviera una nota menor de 4 (cuatro) no aprueba la cursada, debiendo recusar la materia.

ACREDITACIÓN

Régimen de estudiantes de cursada presencial y semipresencial:

- a. CON EXAMEN FINAL
- b. SIN EXAMEN FINAL

a. De la acreditación con examen final

Son condiciones generales para obtener la acreditación con examen final:

- Aprobación de la cursada
- Aprobación de las unidades curriculares determinadas como correlativas en los planes de estudio.
- Aprobación de un examen final, ante una Comisión Evaluadora, presidida por el Profesor de la unidad curricular e integrada como mínimo por un miembro más. Esta evaluación final será calificada por escala numérica de 1 (uno) a 10 (diez). La nota de aprobación será de 4 (cuatro) o más, sin centésimos.

En esta Institución, de modalidad artística, la aprobación de un examen individual o grupal, se hará ante una comisión evaluadora constituida por al menos dos profesores, presidida por el profesor de la Unidad Curricular. Los exámenes podrán además, revestir carácter de muestras, audiciones, conciertos, exposiciones, otros. Esta evaluación final será calificada por escala numérica de 1 (uno) a 10 (diez) puntos. La nota de aprobación será de 4 (cuatro) o más puntos sin centésimos.

El alumno deberá aprobar los dos cuatrimestres para acceder a la instancia de evaluación final. En cada cuatrimestre tendrá la posibilidad de recuperar las instancias evaluativas dispuestas por el profesor. En caso de desaprobare los dos cuatrimestres, pierde la cursada.

El alumno que desaprobare los dos cuatrimestres deberá recurrar la Unidad Curricular.

El alumno que hubiere aprobado la cursada y tuviere pendiente la acreditación, podrá cursar la Unidad Curricular correlativa inmediata posterior, no así las siguientes. Sin embargo, no podrá presentarse a la evaluación final hasta tanto no acredite la Unidad curricular correlativa pendiente. Esta situación no será aplicable al Espacio de la Práctica Docente.

La institución organizará tres turnos de acreditación final al año, en noviembre/diciembre, febrero/marzo y julio/agosto, con 5 (cinco) llamados anuales, distribuidos en los tres turnos mencionados. El alumno podrá presentarse a un llamado por turno.

La institución podrá abrir turnos intermedios de acreditación por razones debidamente fundamentadas y con acuerdo del CAI, según pautas definidas en el PI. Hay un llamado extraordinario en el mes de mayo, para aquellos estudiantes que justifiquen mediante nota la excepcionalidad de su retraso.

b. De la acreditación sin examen final

Esta institución tiene establecidas las unidades curriculares con sistema de acreditación sin examen final, por este ciclo lectivo. Se definieron criterios, formas y dispositivos que los profesores incorporarán a sus propuestas didácticas y notificarán de las condiciones a sus estudiantes. Para promocionar estas Unidades Curriculares seleccionadas los estudiantes deberán obtener un promedio de al menos 7 (siete) puntos en cada cuatrimestre resultante de

diversas instancias calificadas. (La nota de cada cuatrimestre surge de, al menos, tres (3) notas parciales, obteniéndose como nota final, el promedio de dichas notas parciales).

Los estudiantes que no alcancen la calificación estipulada precedentemente y obtuvieran 4 (cuatro) puntos como mínimo, en uno de los cuatrimestres, pasarán automáticamente al sistema de cursada con examen final.

Las calificaciones de los cuatrimestres no se promedian.

Régimen de estudiantes libres

Podrán presentarse en las instancias de acreditación final, ofrecidas por la Institución, previstas para el régimen presencial y no presencial, correspondientes al período en que se registraron como estudiantes libres. Las fechas previstas serán julio-agosto y diciembre. Si el alumno desaprobara o no se presentara en estas instancias deberá cursar la materia en el próximo ciclo. Deberá rendir con la propuesta pedagógica vigente al momento de su inscripción. La evaluación final tendrá una instancia escrita y una oral. Se deberá aprobar la instancia escrita para pasar a la oral. La calificación resultará del promedio de ambas. Para la acreditación final se debe obtener 4 (cuatro) o más puntos.

El alumno que desaprobe una materia, a excepción de Actuación, Voz, Movimiento, Práctica Docente y Didáctica del Teatro podrá inscribirse a rendir libre esa materia en el ciclo lectivo siguiente.

Para inscribirse en la condición de libre, lo hará en la fecha estipulada para la inscripción anual.

De la validez de la cursada de cada unidad curricular

La aprobación de la cursada tendrá una validez de cinco años. Pasados dos años de la aprobación de la cursada, la evaluación final se ajustará a la propuesta de cátedra vigente al momento de la presentación del estudiante a la instancia de acreditación.

De los estudiantes que ingresen por pase

Los estudiantes que ingresen por pase de otros establecimientos y que adeuden la acreditación final de una o más unidades curriculares, mantendrán la validez de la cursada pero deberán adecuarse a las condiciones fijadas en el Plan Institucional de Evaluación de la institución receptora.

De las equivalencias

Se podrán acreditar Unidades Curriculares mediante el régimen de equivalencia. Las equivalencias podrán comprender la Unidad Curricular completa o una parte de la misma (equivalencia parcial). En este caso, de ser necesario, se implementará un trayecto de actualización de saberes

Se trata de saberes acreditados en la misma institución (en planes anteriores al vigente o de otras carreras) o en otras instituciones del mismo nivel. Para la solicitud de reconocimiento no podrá exceder los seis últimos años desde la fecha de acreditación final

De las condiciones para solicitar equivalencias

Para solicitar la acreditación por equivalencia, el estudiante deberá:

- Solicitar mediante nota firmada, en la Secretaría del Instituto, antes de 31 de mayo el reconocimiento de equivalencias de Unidades Curriculares aprobados en la misma

institución o en otra institución educativa de estudios superiores reconocida oficialmente.

- Acompañar la solicitud con el certificado analítico de estudios realizados y el/los programa/s que corresponda/n, en el/los que conste carga horaria, contenidos y bibliografía, del/las unidades curricular/es en el/las que solicita equivalencia. La documentación deberá estar debidamente certificada.
- Cursar la Unidad Curricular cuya aprobación solicita por equivalencia, hasta tanto se le confirme fehacientemente que se le otorgó lo solicitado.

De las funciones de los equipos docente y directivo

El equipo docente de la materia sobre la que se solicita equivalencia deberá:

- Analizar las expectativas de logro u objetivos, contenidos, carga horaria y bibliografía, del Espacio Curricular a acreditar por equivalencia.
- Emitir criterio, debidamente fundamentado, respecto del otorgamiento de la acreditación total o parcial o bien del rechazo de la solicitud.
- Si la acreditación es parcial, consignar los contenidos necesarios que permitan elaborar e implementar un trayecto de actualización.
- Remitir a la Secretaría del Instituto toda la documentación de lo actuado.

El director refrendará lo actuado o bien solicitará una revisión o adecuación. La Disposición de equivalencia deberá ser dictada antes de la finalización del mes de junio del mismo año. La Secretaría notificará fehacientemente al solicitante el resultado de las actuaciones.

Si la equivalencia es total, se registrará en el Libro de Equivalencias del Establecimiento con el formato de disposición o acta y en el certificado de estudios: APROBADA POR EQUIVALENCIA en "Observaciones"; en los espacios correspondientes a fecha y calificación, se registrará la fecha y la nota de aprobación en la institución de origen.

Si la equivalencia es parcial, el equipo docente determinará fecha de trabajos indicados o plazos para el cumplimiento de otras acciones complementarias. Se acordará una entrevista consignando día y hora. Todo esto no deberá exceder la finalización del ciclo lectivo.

Deberá labrarse el acta respectiva de todo lo actuado en esta equivalencia parcial, notificándose al alumno. En el Libro de Equivalencias del establecimiento se registrará la aprobación de la misma consignando APROBADO POR EQUIVALENCIA y la calificación numérica según correspondiere a la decisión tomada por el equipo docente.

En caso de reprobación de las acciones complementarias o de no presentarse, se hará constar esta situación en el Libro de Equivalencias. En este caso se fijará una segunda fecha en un plazo no mayor de 30 días. Si nuevamente el alumno resultare desaprobado o estuviere ausente, la dirección del Instituto denegará la equivalencia mediante Disposición en el Libro de Equivalencias.

Del Promedio General

Se obtendrá de la suma de todas las calificaciones de las Unidades Curriculares de la carrera, dividido por el número total de las mismas. No se tomarán los resultados de los promedios parciales de cada año, ni los aplazos.

Del Plan Institucional de Evaluación de los aprendizajes

Cada Instituto elaborará un Plan Institucional de Evaluación de los aprendizajes.

Este Plan integrará el Proyecto Curricular Institucional y al que se ajustarán las propuestas de las unidades curriculares. Si bien no existe una única manera de desarrollar este plan, el mismo deberá incluir, al menos, los siguientes aspectos:

- La determinación de la periodicidad de las evaluaciones de proceso y las instancias de recuperación.
- La exposición de las causales para abrir turnos de acreditación intermedios.
- La explicitación de los criterios para justificar inasistencias y las acciones para regularizar la situación académica de los estudiantes en esta situación.
- La definición de las condiciones académicas que deben considerar las unidades curriculares para otorgar promoción sin examen final.

LA CONSTRUCCIÓN DEL “NOSOTRXS¹”

Un agrupamiento de personas que por algún motivo han decidido aprender actuación con tal o cual profesor y en un horario determinado tiene, por sí mismo, características de *homogeneidad*. Pero también cada una de ellas llega con diferentes modelos de actuación, distintas expectativas, de logros, diversas maneras de relacionarse con el otro... en definitiva, muchas características de *heterogeneidad*. Sin embargo a medida que vamos trabajando para la conformación del grupo, esta agrupación de sujetos que no se conocen se construye bajo un *nosotros*: se generan redes de confianza propias de la tarea. Y solo bajo este nombre los sujetos se permitirán reconocerse a sí mismos y diferenciarse del otro en un ambiente de respeto y dialogo permanente. Este proceso ayuda a bajar las resistencias, desplaza los miedos y permite la apertura necesaria para abandonar lo conocido e ir en búsqueda de lo desconocido, es decir, del nuevo aprendizaje.

En la relación equilibrio/desequilibrio que implica caminar este proceso, el grupo será sostén y contenedor del grupo y funcionara como espejo, ya que es muy probable que cada uno de nosotros piense: “Lo que me pasa, también puedo ver que le pasa a los otros” o “Si otros pudieron, yo también podré”. Bajo el “nosotros” los sujetos de un grupo aprenden del otro y con el otro.

Débora Astrosky

Pedagogía Teatral, una mirada posible (2013)

1. *Nuestra escuela adhiere a las miradas con perspectiva de género. Los textos elegidos en este corpus deben leerse en el contexto que fueron escritos y no se modifican por respeto a lxs autorxs de los mismos.*



DISIDENCIA Y UTOPIA: UN TIEMPO DENTRO DE OTRO TIEMPO

Una mañana serena, en una villa de Roma, un hombre sesentón corre y salta por los prados como un niño. Ha pasado gran parte de su vida en prisión, aislado y torturado. Ahora, finalmente es libre. Nació en el sesenta y ocho, en 1568, en Calabria, en el extremo meridional de Italia. Se llama Tommaso Campanella y es el autor de *La ciudad del sol*, una obra sobre una sociedad utópica. La había escrito en la cárcel en 1602, inspirado en la *Utopía* de Thomas More, el humanista decapitado por negarse a firmar el documento que reconocía a Enrique VIII como jefe de la iglesia anglicana.

De origen campesino, Campanella era un monje dominicano, teólogo, filósofo, astrólogo. Tenía visiones y hacía profecías. Sus enemigos lo llamaban mago y brujo. Escandalizado por las restricciones intelectuales de la mentalidad eclesiástica había abandonado el orden monástico, lo cual, en aquella época, era un crimen. Campanella es encarcelado. Al recuperar la libertad, se convierte en uno de los jefes de una conjura contra el gobierno español que dominaba el sur de Italia. La conjura es descubierta y los 140 conjurados, entre los cuales había 14 monjes, son encadenados y trasladados a Nápoles. Algunos prisioneros son descuartizados ante la multitud y su muerte se transforma en espectáculo. Otros son ahorcados en los palos de las naves de la flota española. Los restantes son torturados para que confiesen los nombres de los cómplices de la revuelta armada.

Campanella es sometido a la tortura del “potro”, es acostado en una viga de madera y estirado con cuerdas hasta que éstas desgarran sus carnes y dislocan sus huesos. Luego es colgado con los brazos atados atrás. Al final es sometido a la tortura de la “vigilia”, el invento reciente del juez Hipólito Marsilis. Se daba una abundante cena y vino al prisionero. La difícil digestión favorecía la aparición del sueño, pero no se le dejaba dormir. Durante 20, 30, 40 horas seguidas se le obligaba a estar sentado en un taburete alto, que no le permitía apoyar los pies en el suelo, con los brazos atados a la espalda y tensados por una cuerda. Cada vez que la cabeza se inclinaba en el sueño los guardianes le pegaban.

Campanella se da cuenta de que al final de la tortura lo van a condenar a muerte. Sabe que está prohibido ajusticiar a un pecador, delincuente o hereje que sea loco. Un loco no tiene la conciencia para arrepentirse de sus errores. Las condenas y tormentos tienen como objetivo permitir que el condenado se redima a los ojos de Dios. Por lo tanto es esencial que el condenado sufra y muera en plena conciencia para que tenga la posibilidad de aceptar la condena y arrepentirse. Entonces Campanella simula estar loco. La ficción dura días, semanas,

meses, sin tregua, sin distracciones. Entre una sesión de tortura y la otra, Campanella se comporta como un demente.

Hace muecas, murmura frases sin sentido, es sacudido por convulsiones, incendia el lecho de paja de su celda. Durante la última larga tortura de la “vigilia”, a la cual debería seguir la condena a muerte, responde a cada pregunta con las mismas obsesivas palabras: “diez caballos blancos”.

- Eres consciente de que tus pecados te condenan a muerte?

- Diez caballos blancos.

- Has hecho alguna vez prácticas de magia?

- Diez caballos blancos.

- Alguna vez has invocado a Satanás?

- Diez caballos blancos.

- No has declarado que existen otros mundos habitados fuera de nuestra tierra?

- Diez caballos blancos.

- Sostienes que el papa es un usurpador?

- Diez caballos blancos.

- Eres tú quién ha escrito el infame opúsculo anónimo titulado *Los tres impostores*, donde incluso Jesucristo es declarado impostor junto con Moisés y Mahoma?

- Diez caballos blancos.

Al final, la mañana del 6 de junio de 1601, después de una última y larga “vigilia”, es declarado legalmente loco y condenado a cadena perpetua. Él mismo firma el documento con una cruz, tal como correspondía a los que no sabían leer ni escribir. Permanece en prisión hasta 1626 donde compone *La ciudad del sol*, su visión utópica de una sociedad noble y justa, y escribe numerosos libros y poesías. Es su “otra libertad” - 27 años de “otra libertad”, su “otro lugar”.

La utopía es el salto a “otro lugar” cuando el mundo en el que vivimos nos enseña su cara repelente. Thomas More y Tommaso Campanella están entre los primeros intelectuales que muestran los vínculos entre utopía y disidencia. O mejor, indican como la disidencia es la capacidad de vivir un tiempo dentro de otro tiempo, la práctica de una ubicuidad, que nos permite vivir simultáneamente en el tiempo-prisión y en una isla de libertad, la piscina que a veces nos permite estar en el agua de la Gran Historia sin dejarnos arrastrar por sus corrientes.

Eugenio Barba.

En las entrañas del monstruo

EMAD /Módulo FOBA / 2021 / 19

Entrevista con Jorge Dubatti: el teatro o cómo seguir siendo humanos

Jorge Dubatti, prestigioso teórico, estuvo en Roca para dar un seminario en el IUPA y encontrarse a dialogar con “Río Negro”. Por JUAN MOCCIARO / 30 SEP 2017

En el aula. Estuvo en días de la semana pasada en el IUPA, para dictar el seminario “Herramientas para el análisis teatral”.

Smartphones, realidad virtual, televisores con conectividad online, tridimensionales y características home theatre, consolas de juego hiperreales, relojes con GPS y hasta ropa ¿inteligente? Todo esto y sin embargo todavía nos sigue gustando ir a un lugar a ver a alguien interpretar a otro más o menos como lo hacían los griegos hace más de dos mil años. ¿Por qué seguimos viendo teatro? ¿Qué nos atrae de una práctica tan antigua en tiempos de virtualidades? Las respuestas las tiene Jorge Dubatti. Y son muy convincentes, por cierto.

Profesor universitario, crítico e historiador teatral, Dubatti estuvo en el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), de Roca, para dictar el seminario “Herramientas para el análisis teatral y la historia del teatro argentino”.

En medio de la actividad académica que lo trajo a la región esta semana, recibió a “Río Negro” para hablar de teatro. Pero sobre todo, de la vigencia de un arte en tiempos donde la tecnología marca el rumbo de los consumos culturales.

“Es fantástico”, dice Dubatti mientras se acomoda en un banco de clases de una pequeña aula. Se refería al IUPA. Así empezaba el diálogo.

P- En tiempos tan atravesados por la tecnología en el consumo cultural, ¿qué pasa con el teatro?

R- Sin cuerpo no hay teatro. El teatro admite la tecnología, pero lo que no admite es la sustracción del cuerpo. Podemos incluir videos, redes ópticas, skype, hologramas... pero lo que no podemos sustraer es el cuerpo real del actor y del espectador. Si nosotros sacamos lo que llamamos el convivio, la reunión de las partes y yo agregaría una tercera que son los técnicos deja de haber teatro. El teatro resiste en una antiquísima institución que es la reunión del cuerpo presente. En ese sentido es que se parece a otras reuniones de cuerpo presente como ir a la iglesia, ir a la cancha, las reuniones de amigos, los asados.

P- Eso le permite mantenerse vigente como práctica, la cercanía con otro tipo de reuniones humanas cotidianas.

R- Yo creo que la fuerza del teatro, la razón de su sobrevivencia está en no negociar ese territorio. Si el teatro decide sacar el cuerpo del actor o del espectador va a perder ante otros lenguajes como el cine o la televisión. El teatro reconoce que su fuerza está en su singularidad. Yo hablo de dos paradigmas: el convivio y el tecnovivio. El primero sería, como dije, la relación de cuerpo presente. Y el tecnovivio sería la relación desterritorializada por la mediación tecnológica que permite la sustracción del cuerpo presente. Podríamos hablar de artes escénicas pero no de teatro.

P- El teatro no necesita de la tecnología para desarrollarse, no corre detrás de ella como ocurre con el cine o la música.

R- Para hacer teatro no necesitás nada. Sólo un espacio, alguien con ganas de producir un acontecimiento y alguien con interés en observarlo.

P- El teatro parece tenerlo claro, pero qué pasa con el público, que viene de conectarse, estar con pantallas.

R- Me quedaría con dos cosas sobre eso. Una, que sostienen muchos teóricos, que a mayor tecnovivio mayor necesidad de convivio. La humanidad es convivial. Hay algo del convivio que es constitutivo de las personas. Hay una memoria del convivio que está presente todo el tiempo. Y la otra es la razón económica. Una de las cosas del neoliberalismo que estamos viviendo es que fundamenta la realidad en una razón económica. Lo interesante del campo teatral es que se corre de la razón económica. Y la razón económica se lleva muy bien con la tecnología. La razón económica impulsa la tecnología, no el convivio.

P- Ante tanta tecnología cotidiano, ¿es el teatro ese lugar y ese momento de reencontrarse con lo que nos hace humanos?

R- Exactamente. Y hay algo del convivio que nos regresa a un orden natural. El cuerpo está vinculado al orden de la naturaleza y aparece un orden de experiencia que no sucede con la tecnología.

P- El teatro vive tironeado por la cotidianeidad tecnologizada: el aparato de tevé como un home theatre. La idea de un teatro en casa pero por las cuestiones técnicas no conviviales.

R- Muchas veces la gente te elogia diciendo “parecía una película”. Te lo elogian por lo que no es. Pero yo creo que el teatro es muy astuto, porque si no es astuto no sobrevive. Detona una gran ventaja que es ese protocolo ancestral de convivio, de cuerpo viviente. Y sabe, como dije, preservar su singularidad. Dice Mauricio Kartún que el teatro no va a morir porque ofrece algo que no ofrece la razón tecnológica. Entonces, profundicemos eso al tiempo que incorporamos

cuestiones técnicas, pero la fuerza del teatro siempre estará en el convivio, en el cuerpo vivo, en la reunión, en lo grupal, en preservar la territorialidad.

P- Y también en la singularidad de la expresión, no? Cada puesta en escena será diferente a las anteriores. Cada convivio es único e irrepetible.

R- Es definitivamente un acontecimiento único. Pero a veces mucha gente te dice “yo no aguanto esos cuerpos vivos, me aburro, prefiero una serie que está bien editada. En ese sentido el teatro no sueña con grandes audiencias porque no puede contenerlas. Porque aspira a una escala humana que no es la escala tecnológica. No estamos cerrados al tecnovivio, pero al mismo tiempo estoy feliz de poder, esta noche, ir al teatro.

“La fuerza del teatro, la razón de su sobrevivencia, está en no negociar ese territorio. El teatro reconoce que su fuerza está en su singularidad”.

“El teatro resiste en una antiquísima institución que es la reunión del cuerpo presente. En ese sentido se parece a ir a la iglesia o a la cancha”, define Jorge Dubatti sobre el sentido del teatro.



LA PALABRA: CONFLUENCIA E INTERACCIONES EN LA PRÁCTICA ESCÉNICA.

2. Puntos de partida.

La tradición nos muestra que un actor y al menos un espectador bastan para que exista el teatro. Pero aun en el extremo despojamiento que supone la eventual falta de escenografía, de maquillaje, de vestuario o de objetos escénicos, son muchos los lenguajes que convergen en esta relación mínima.

En el proceso de la comunicación escénica, los elementos verbales y no verbales no sólo



están estrechamente conectados y son funcionalmente interdependientes, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos y la

iluminación, con los gestos y los movimientos, con el vestuario y el maquillaje del actor: todos y cada uno de ellos es significativo de por sí, pero también puede explicar a los demás, complementarlos, contradecirlos, relativizarlos, anularlos, sobredimensionarlos.

Considerar los lenguajes verbales y no verbales en su interrelación dinámica permite iluminar un lenguaje mediante otro. Todas las sistematizaciones que de ellos se realicen deben, por lo tanto, ser organizadas e interpretadas con gran flexibilidad, otorgándoseles un valor esencialmente instrumental.*

*Los mismos sistemas expresivos mencionados por Tadeuz Kowzan (1969) en su célebre clasificación admitirían otras consideraciones: la gestualidad, por ejemplo, podría incluirse en la apariencia del actor; la proxemia, por su parte, considerarse ordenadora del espacio y no sólo un rasgo más de la expresión corporal, etc. Asimismo, en la organización de los sistemas de signos que propone Juan Antonio Hormigón (1972), el vestuario, que junto con la escenografía, el espacio escénico, los objetos, las proyecciones y la iluminación integra el espacio visual, podría vincularse al gesto del actor, la voz de éste, a su vez, estudiarse junto con los signos acústicos.

Si se parte de la premisa de que los sistemas expresivos, en tanto factores formativos de la representación escénica, no pueden ser considerados aisladamente (la iluminación, el sonido, el vestuario, etc. son complejas constelaciones sónicas: en la luz hay que considerar el color, la intensidad, el movimiento, la forma; en el sonido, el ritmo, el tempo, la intensidad, en

el vestuario, el color, el diseño, la textura del material) es posible concluir que en el teatro tiene poco sentido fragmentar un espectáculo en búsqueda de un signo mínimo, para después articularlo con otras unidades mínimas. Resulta más productivo, en cambio, correlacionarlos e integrarlos entre sí, tanto en el plano de los significantes, como en el plano de lo significado.

Lenguajes escénicos

Beatriz Trastoy – Perla Zayas de Lima.

La importancia de la preparación física para el teatro

El cuerpo es el instrumento del actor, es su medio de expresión más importante, por lo tanto es algo que debe cuidar y ejercitar durante todo el año, no solo próximo a una presentación; primeramente es importante reconocer las características que debe desarrollar un actor de teatro.



El actor de teatro debe tener un buen estado físico, buena memoria, una buena voz y dicción, tener la capacidad de concentrarse y de lograr una respiración relajada. Cuando hablamos del factor físico no solo es la apariencia de un actor, si no a la capacidad que tiene de construir las acciones que constituyen la base física de todo personaje, su resistencia física, agilidad, destreza y movimiento.

Por tanto, todos los actores en una **etapa transitoria** deben prepararse mediante un entrenamiento físico al menos unas tres veces por semana, hacer 1 hora de ejercicios combinando el ejercicio cardiovascular, ejercicios de flexibilidad, ejercicios acrobáticos, cuando llega la **etapa preparatoria** deberá de ir incrementando la carga de entrenamiento con una rutina de ejercicios más intensivos de hasta 6 veces por semana donde el acondicionamiento físico llegue a un 70-80% de la carga total. Todo para que el actor llegue a un estado físico óptimo en la etapa preparatoria y vaya reduciendo paulatinamente su carga de entrenamiento y tenga tiempo de recuperación antes de llegar a la **etapa de presentación**.

El plan de entrenamiento varía dependiendo de cada actor, ten cuidado de iniciar tu entrenamiento de forma gradual y así evitar lesiones.

Otro elemento muy importante dentro de la preparación física de los actores y actrices, está la alimentación, que indiscutiblemente deben saber manejar para mantenerse saludables y en forma. Así como el tratar de dormir bien y evitar el licor, el cigarrillo, el exceso de lácteos, café y las automedicaciones.

Otro tipo de entrenamiento físico para los actores es aquel que involucra el trabajo de la mente en relación con el cuerpo. Buscando que haya un equilibrio que les ayude a realizar sus

papeles de modo más relajado y tranquilo, dejando a un lado la tensión y el estrés que les pueden producir las extensas jornadas y todo lo que rodea su mundo.

Los entrenamientos mente-cuerpo son aquellos que tienen como fin trabajar respiración, relajación, concentración, equilibrio, distintas calidades energéticas y de movimientos, coordinación, disociación, entrenamiento físico aeróbico. En ocasiones también se ayuda de las distintas técnicas, de yoga, elasticidad, danza, improvisación.

En la preparación física de los actores es indispensable trabajar la integración del movimiento, el cuerpo y la voz.

Por último resumimos los tres puntos más importantes sobre la importancia de la preparación física de los actores:

- Brindar a los actores herramientas para que descubran cuáles son sus habilidades y posibilidades físicas.
- Crear en ellos el hábito de bienestar y salud tanto de su mente como de su cuerpo.
- Que los actores sean capaces de enfrentar cualquier reto físico que involucre el tipo de papel actoral que les ofrezcan.

Ficha de Cátedra

EL CAMPO DE AMAPOLAS

Hay un dibujo que representa a un pintor trabajando. Parece un loco. Trabaja con cinco pinceles al mismo tiempo: uno en la mano derecha, otro en la izquierda, otro aún entre los dedos de un pie, el cuarto entre los dedos del otro pie; el quinto, apretado entre los dientes. Cada pincel dibuja independientemente. Crecen cinco mundos paralelos, autónomos y coherentes. ¿El pintor nos está mostrando su propio método de trabajo? ¿O bien está haciendo aflorar a la superficie visible en entero tumulto, la voluntaria desorientación de la cual pueden nacer nudos, enredos, tensiones y encuentros imprevistos?

El dibujo es de Katsushika Hokusai, autor de 30.000 cuadros y estampas con constantes rupturas y variaciones de estilos. En cada nueva fase estilística, asumía un nuevo nombre (¿cuántos habrían debido tener Nietzsche, Picasso, Bob Dylan? ¿Cuántos Meyerhold o Grotowski?). La variedad de nombres de Hokusai es el mapa de sus intentos de renovarse y de sus fugas.

Era también calígrafo y poeta. Durante la vejez, se complacía escribiendo y publicando poesías eróticas, incluso obscenas. Murió en 1849, a los ochenta y nueve años, y este es uno de sus últimos haiku:

Escribo y cancelo

Reescribo y cancelo

Y he aquí que brota una amapola.

He citado muchas veces estos versos que me retrotraían a tantas situaciones de mis ensayos y me permitían acercar las técnicas artísticas a la cultura de las flores. Hay flores que, una vez cortadas, duran mucho tiempo. O bien, trasplantadas, pueden crecer en un terreno diferente al de sus orígenes. Y hay flores que apenas trasplantadas o cortadas se marchitan y terminan en la nada. Si tratamos de atrapar la deslumbrante belleza de las amapolas y transportarla a los jarrones de casa o a los canteros de nuestros jardines, se desvanece en pocos minutos.

Hay procedimientos técnicos que pueden pasar fácilmente de uno a otro y que se dejan condensar en principios claros. En la profesión, constituyen el terreno de la objetividad. En el extremo opuesto, está el calor personal que caracteriza a cada individuo, una temperatura que le pertenece, y es inimitable. O que, al imitarse, se vuelve parodia.

En medio, entre ambos, está el campo de amapolas. Aquí encontramos técnicas de doble carácter. Por un lado, poseen todas las propiedades de aquel conjunto de conocimiento y

habilidad que definen un saber técnico. Por otro dependen tanto del ambiente en el cual se han desarrollado que no podemos extraer de ellas preceptos absolutos.

Las técnicas de dirección son de este tipo.

En cada disciplina artística hay un componente profundamente subjetivo. Pero hay también un aparte que puede ser separada de la biografía, de las condiciones de trabajo y del estilo personal del artista en cuanto conocimiento objetivo. Este es el fundamento que permite erigir una obra personal.

La dirección es singular en cuanto práctica que se define solo en relación a un determinado ambiente teatral. ¿Qué es un director? En algunos contextos el director es la personal responsable de la representación crítico-estética de un texto, en otros quien idea y compone un espectáculo desde la nada. Puede ser un artista que persigue una imagen propia del teatro, concretándola en diferentes espectáculos con colaboradores que cambian; o es un buen profesional en grado de armonizar los elementos heterogéneos del espectáculo. En algunos casos el director es un artista errante, en busca de compañías que gobernará provisoriamente; en otros trabaja exclusivamente en un grupo estable siendo con frecuencia líder y responsable de la formación de actores. Muchos consideran al director como un coordinador experto. Otros lo identifican con el verdadero autor del espectáculo, el primer espectador que tiene también la última palabra en cada decisión.

Hoy, para mí, el director es sobre todo el conocedor de la realidad subatómica del teatro, un hombre o una mujer que experimenta las maneras de subvertir los vínculos obvios entre los diversos componentes de un espectáculo.

Una de las grandes riquezas del teatro del siglo XX ha sido el crecimiento de modelos independientes y de enclaves teatrales que se han desarrollado en la diversidad. Hoy, no existe una sola tradición, sino muchas tradiciones pequeñas; no un continente, sino un archipiélago habitado por teatros con estilos y valores diferentes. Estos teatros poseen espacios y visiones que son incomparables entre sí. Muchas veces ni siquiera se puede comparar a sus espectadores.

En este punto debo hacer una pausa. Jamás he utilizado el término “público”. Grotowski sostenía que el actor no debe actuar para “el público”, sino para cada espectador en particular. Decía que el colectivo singular “público” hacía pensar en una abstracción sociológica, o bien una psicología de masas que substituye la independencia de juicio del individuo en particular. En los años sesenta del siglo XX, estas afirmaciones implicaban una toma de posición rebelde. Y aún más si se expresaban en Polonia, en donde imperaba una ideología política que pretendía

uniformar no solo los comportamientos de los ciudadanos, sino también sus conciencias. Pero más allá de las contingencias históricas, la de Grotowski era también una visión profética que concernía al teatro en general.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, los teatros no tienen más la posibilidad de transformarse, como decía Schiller, en tribunales contra los vicios y las injusticias de su propio tiempo. Ya no influyen, ni representan un modo general de creer y de sentir. Otros espectáculos tienen hoy la voz necesaria para arengar al pueblo, para influir sobre sus elecciones, despertar su conciencia o su fanatismo, para educarlo o engañarlo. El teatro (excepto casos excepcionales) no posee más una voz capaz de alcanzar los oídos de toda una ciudad. Como posible enemigo del poder y de la moralidad pública ya no asusta a nadie. Y ninguno puede confiar ya razonablemente en su eficacia como levadura para un cambio de mentalidad.

El prestigio de los teatros es similar al de los museos vivos. A veces, el teatro puede transformarse en una minúscula zona extra-territorial, en donde es posible vivir alejados de los ojos que nos juzgan. Puede conseguir una gran eficacia que depende de sutiles energías. Estas energías provienen de seres humanos, de actores y actrices que no se dirigen a todos de la misma manera, si no que deben desencadenar en cada uno de los espectadores, emociones, asociaciones de ideas, sueños con los ojos abiertos, amores escondidos y llagas casi olvidadas, nostalgias adormecidas y miedos removidos.

Un teatro capaz de hablar a cada uno de los espectadores con un lenguaje diferente no es una idea fantástica ni una utopía. En esto nos adiestramos desde hace tiempo muchos de nosotros, directores o líderes de grupos, primero sin saberlo, creyendo indagar las secretas fuentes del arte; luego sabiendo, conscientemente, que exploramos las catacumbas de una rebelión no-violenta.

Regreso así a la geografía del archipiélago y al teatro como práctica de las diferencias.

Nosotros, los directores, tenemos muchas exigencias en común. Sin embargo, la marca exclusiva -el método personal que decide la cualidad o identidad de los resultados- no resiste a la transmisión. Sucede lo que se comprueba con algunos vinos que son únicos, como he degustado en ciertas casas del sur de Italia: no toleran el traslado. Bastan pocas horas de viaje, y el vino llega a su destinación final con sabor a vinagre.

Vinagre en vez de vino –he aquí lo que sucede con la transmisión de un métodos. Algo pasa, es auténtico, sin embargo imbebible. Puede ser usado sólo de manera diferente, por ejemplo como condimento.

He dicho a veces que no tenía un método. No es verdad porque conocía y aplicaba sistemáticamente muchas técnicas, principios y convenciones que sabía explicar eficazmente. Es verdad porque lo esencial en un método no son las indicaciones que se pueden formular y aplicar, sino una nebulosa de impulsos que deben ser reencontrados y despertados en nosotros mismo. Los hallé a través del aprendizaje, muchas veces estaban escondidos bajo un manto de obviedad y sentido común. Eran impulsos relacionados con mi personalidad y biografía, generados por fuerzas oscuras que provocaban mis rechazos. Mis heridas eran parte del método, los vientos que abrasan, mis supersticiones.

Estos impulsos eran la cuerda a la cual me aferraba para no caer en una vorágine de insensatez. A estos impulsos les ponía nombres. A veces se volvían palabras que encendían mi imaginación. Yo era un trapecista que oscilaba en el aire. Imponía un sentido y un rigor a este movimiento y lo llamaba teatro. No osaba llamarlo circo. Allí el trapecista arriesgaba la vida. En el teatro, en peligro estaba solo en mi vanidad.

La oscilación, así vinculada a mi personalidad, fue mi método. No era la reproducción de la oscilación –del método- de otro, ni podía ser repetido por otros. Era mi proceso de individuación, de crecimiento, de evasión de mis orígenes, y mi regreso como fugitivo. Un diálogo con personas dentro de mí que no conocía. Mis tomas de posiciones.

¿Entonces un método es absolutamente personal, imposible de ser transmitido? Ni siquiera esto es verdad. Puede ser transmitido a través de un largo proceso de simbiosis con otra persona, viva o muerta, entre contradicciones y aparentes traiciones. Si el método se transmite, se vuelve irreconocible. Cuando es reconocible se trata de una ilusión, de una muleta o de una parodia.

Eugenio Barba.

“EL CAMPO DE AMAPOLAS” EN “QUEMAR LA CASA. ORÍGENES DE UN DIRECTOR”

MUSICA o TEATRO?

Desde la antigua Grecia la música persiste ligada a la escena. Se usa la música para reforzar la acción, para unir diferentes escenas o para entretener al público durante los descansos. Esta unión entre música y teatro ha hecho nacer géneros como la ópera, la música incidental o el musical.

Es habitual que las piezas dramáticas recurran a los sonidos más primarios como el latido del corazón, el viento que mueve y sacude las ramas y hojas de los árboles, la lluvia, los truenos, de ahí que los instrumentos de percusión sean los más empleados para representar lo más sensible o brutal y violento de la naturaleza en escena.

Stanislavski (1863-1938), padre del realismo teatral y uno de los grandes creadores teatrales manifestó: "Dondequiera que haya vida habrá acción; dondequiera que haya acción habrá movimiento; dondequiera que haya movimiento habrá tempo y dondequiera que haya tempo habrá ritmo".

En la percusión, el buen tempo y el ritmo son los elementos fundamentales.

Prácticamente desde el comienzo de los tiempos los seres humanos han golpeado, sacudido, raspado o entrechocado objetos que se encontraban en la naturaleza para provocar sonidos y ritmos que les acompañaran en sus quehaceres diarios o en sus momentos mágicos y rituales.

En lo último se dibuja el inicio de las primeras manifestaciones del Teatro.

Según el filósofo francés e historiador de la filosofía moderna Henn Gouhier (1898-1994): "Tanto en Occidente como en Oriente, el teatro nació de la música, ésta es esencial al drama".

Entonces, ¿es posible referir que el Teatro nace de la Música?

Prof. Sergio Mileo

TEATRO

¿Tiene sentido? Un grupo de personas haciendo de otras personas distintas de lo que dicen ser cuando son personas corrientes, tan corrientes como las otras personas que observan el juego creyéndose o no que las otras personas son las que juegan a ser. El juego, el espejo, la representación, las palabras, los silencios, los vestidos, los desnudos, los muertos que resucitan cada noche, el rito de las palmas batientes, más o menos batientes, las luces falsas e ilusorias de supuestos soles y supuestas lunas se apagan y se prenden las verdaderas que iluminan el camino hacia la salida que desemboca en eso que nos acaban de recrear aquellas personas jugando a ser otras: la realidad ¿tiene sentido?

Ya no tenemos la misma inocencia del hombre primitivo, precariamente erecto sobre sus patas traseras y mirando el trueno y la lluvia, el sol y la luna, el otoño y la primavera, y el milagro del círculo vital, como un fabuloso, misterioso e inefable espectáculo, quizás el primer espectáculo que vieron los ojos humanos en el teatro más grande del mundo. Pasado el miedo, y vista la repetición de los fenómenos, aquel hombre no sólo gozó del show, sino que necesita representarlo, homenajearlo, reverenciarlo, conjurarlo, provocarlo y discutirlo. Primero bailó, luego emitió sonidos parecidos a gemidos y clamores, luego hizo un guiño a sus compañeros que entendieron el código: él está haciendo de trueno, de agua, de fuego, de aire. Era necesario mostrar y revivir el gozo, el misterio, el miedo, la esperanza, el terror, la vida y la muerte. Y tuvo sentido.

Hoy, no tan erectos sobre nuestras patas traseras sino más bien apoltronados sobre nuestra cola mocha frente al ordenador y con las puertas abiertas al mar cibernético de lo virtual, asombrados y algo asustados ante tecnologías que pueden resucitar muertos ilustres por digitalización de imágenes, miramos absortos el espectáculo del mundo sin aquella virginidad prehistórica pero con el mismo temor mezclado con ignorancia y respeto.

Arrinconado, acorralado, tironeado y arrastrado por las olas incesantes del devenir histórico, ahí está, con sus Edipos y Julietas, sus Harpagones y Segismundos, sus Cleopatras y Evitas, sus Hamlets y sus Arlequines levantando el telón (aunque no haya telón) cada noche.

Volviendo a representar, reverenciar, homenajear, provocar, conjurar y discutir la naturaleza del mundo y sus criaturas. Desde todas sus disciplinas y géneros, desde todos sus ámbitos, desde la comodidad aburguesada del entretenimiento placentero hasta la revulsiva agresión desgarrante y estridente de sus exteriorizaciones vanguardistas. Sus máscaras miran con sabiduría de siglos sabiendo que la vanguardia será entretenimiento placentero en breve tiempo y hasta la tragedia sonríe recordando las veces que la han invitado al funeral del teatro, porque: ¡El teatro ha muerto! Y las veces que han tenido que asistir vestida con sus mejores galas al renacimiento, porque un grupo de jóvenes en cualquier lugar del mundo lo ha vuelto a inventar. El trueno, la lluvia, el sol, la luna, el dolor, la risa, la furia, la esperanza, el odio, la venganza, la lujuria, la diversión, la vida y la muerte. Tiene sentido.

Mientras uno tenga ganas de hacer de otro sin dejar de ser uno, tendrá sentido.

Puede ser que sea un juego. En todo caso, jugando se han dicho las cosas más hermosas, definitorias y poéticas, geniales, obscenas, absurdas y contradictorias sobre la condición humana.

Jugando al bendito juego del teatro. Y si te dicen que está muerto no les creas, es la trampa que nos hace desde siglos. Es muy astuto y sabe que las malas noticias venden más.

Por Enrique Pinti