

PROYECTO DE GRADUACION

Trabajo Final de Grado

Ucrania Tierra Mágica

Espectáculo por la Difusión del Patrimonio Cultural Ucrano en CABA

Maia Petti
Cuerpo B del PG
23/02/2017

Lic. Diseño de Espectáculos
Proyecto Profesional
Diseño y Producción de Objetos, Espacios e Imágenes

Índice:

Índice de anexo de imágenes seleccionadas	3
Introducción	4
Capítulo 1. Espectáculo y Patrimonio Cultural	12
1.1. Semiótica del Espectáculo	13
1.2. Identidad Cultural	16
1.2.1. Difusión y límites de la cultura en las Diásporas.....	20
1.3. Patrimonio Cultura Inmaterial.....	21
1.3.1. La función de la UNESCO	27
1.4. Materialización de la Cultura en un Espectáculo	30
Capítulo 2. Colectividades en CABA y la Política Cultural	34
2.1. La diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad.....	35
2.2. Espacios Culturales.....	39
2.3. Gestión Cultural.....	45
2.3.1. Eventos	50
Capítulo 3. El Espacio Escénico para la danza Folklórica	55
3.1. Clasificación de los diferentes tipos de Espacios Escénicos	57
3.2. Ficha técnica que interviene en el espacio interior	59
3.2.1. Director y la comunicación entre los intervinientes	60
3.2.2. Escenotécnica (escenografía - iluminación - sonido)	62
3.2.3. El actor (Vestuario – maquillaje)	66
3.2.4. El espectador	70
3.3. Gestión de un Espectáculo	71
3.3.1. Procesos que intervienen (pre producción – producción – post producción)	73
Capítulo 4. Ballet Folklórico Ucranio	75
4.1. Clasificación	76
4.2. Vestuario y Regiones	80
4.3. Costumbres en la danza	82
4.4. Música tradicional.....	85
4.5. Ballet Tradicional Ucranios en el Mundo y su puesta escénica	87
Capítulo 5. Espectáculo: Ucrania Tierra Mágica	91
5.1. Diseño del Espectáculo, puesta en escena	92
5.2. Requerimientos técnicos	95
5.2.1. Escenografía	96
5.2.2. Iluminación	98
5.2.3. Vestuario	99
5.3. Propuesta de Gestión y Comunicación del Espectáculo.....	101
Conclusiones	104
Anexo de imágenes seleccionadas	106
Referencias bibliográficas	111
Bibliografía	114

Índice de anexo de imágenes seleccionadas

Figura 01: Escenario 1 de Ballet Ucraniano.....	111
Figura 02: Escenario 2 de Ballet Ucraniano.....	111
Figura 03: Escenario 3 de Ballet Ucraniano.....	112
Figura 04. Escenario Festival.....	112
Figura 05: Escenario de Espectáculo Folclórico Ucraniano.....	113
Figura 06: Escenario en fuente de Agua y juego de luces.....	113
Figura 07: Escenario Buenos Aires Celebra.....	114
Figura 08: Planta de la sala Martín Coronado.....	114
Figura 09: Corte de la sala Martín Coronado.....	115

Introducción

Cada cultura representa un conjunto de valores único e irremplazable y cada forma, en el que el pueblo se expresa mediante sus tradiciones, constituye parte de la identidad cultural. La cultura es diálogo, intercambio de ideas, apreciación de los valores y las expresiones de las costumbres del pueblo.

Argentina es un país de inmigrantes, crisol de etnias. Hay más de 40 Colectividades, concentradas en diferentes partes del país. Una de ellas es la ucraniana, pueblo sufrido y codiciado por su ubicación geográfica estratégica. Debido a esto, arribaron a estas latitudes, empujados ya sea por la guerra, la economía o cuestiones políticas. Los inmigrantes pudieron desarrollarse en este país, transmitiendo las costumbres de boca en boca durante generaciones.

Actualmente se han registrado en una recolección de datos realizada por la Representación Central Ucrania (RCU) en la Argentina alrededor de 350000 habitantes descendientes ucranios. Esta comunidad se asentó desde principios del siglo veinte, hasta la última ola inmigratoria ocurrida en los años '90.

Costumbres de hace un siglo atrás conviven con otras culturas, las cuales conforman el folklore nacional Argentino. Conservar las características fundamentales de la cultura ucraniana afianza su identidad. Siendo necesario pues, seguir reforzándola por medio de su difusión. En la ciudad de Buenos Aires se pueden ver diferentes eventos donde participan las colectividades que habitan en ella, pero no se encuentran espectáculos específicos por la difusión del patrimonio cultural intangible, en el caso de la colectividad ucraniana participa de varios de los eventos y festivales que propone el gobierno y esporádicamente se traslada a un teatro, el baile y la música, pero sin contar una historia o seguir un hilo dramático

Este Proyecto de Graduación (PG) se enmarca dentro del área de Teatro y Espectáculos, su tema es la preservación y difusión cultural en Argentina, específicamente la cultura ucraniana en la ciudad de Buenos Aires, se encuentra inscripto en la categoría de

Proyecto Profesional, para generar un impacto favorable y acercamiento a una de las culturas que se destacan en la ciudad de Buenos Aires, desplegándose en la línea temática de Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes, ya que se centra en planificar el diseño y la comunicación del espectáculo de la cultura ucraniana, conmemorando los vigesimoquinto aniversario de la independencia del país y los 120 años del primer migrante a la Argentina. Para concretar este propósito es necesario cumplir con ciertos objetivos para entender esta cultura y su actuación en la ciudad. El objetivo general del proyecto es realizar el diseño de la propuesta de un espectáculo por la difusión del patrimonio cultural intangible ucraniano. Pero se necesitan de otros objetivos más específicos para poder realizarlo mediante un sustento teórico y de técnicas de recolección de datos, que irán avanzando durante el proyecto, enriqueciéndolo, ya que cada objetivo aportará información de vital importancia.

Los objetivos específicos que se plantean en este trabajo son, en primer lugar, definir teóricamente el espacio escénico y los elementos que lo componen. Plantear la diferencia entre el espacio escénico para el arte dramático y las puestas de danza; también es necesario definir los términos de cultura, identidad cultural y patrimonio cultural intangible y cómo se materializan en un escenario. Seguido a esto, investigar e interpretar la cultura ucrania y sus tradiciones, estudiar y analizar la comunicación de los distintos eventos culturales desde las colectividades y las del gobierno; por último investigar la danza ucrania, su temática, las coreografías, la vestimenta, la música, sus instrumentos musicales, el espacio donde se realiza y cómo es la participación del ballet en los distintos eventos. Para poder completar algunos de estos objetivos es necesario efectuar un relevamiento de espacios culturales, donde se estudiará el mismo y la forma de uso para la difusión del patrimonio; se relevaran y se analizaran diferentes eventos que ofrecen el gobierno y las colectividades en la ciudad de Buenos Aires; se realizará una matriz de análisis entre diferentes ballets ucranios en el mundo y como efectúan su

puesta en escena; y por último se harán entrevistas al director del ballet ucranio *Dunay*, en Argentina y a referentes de la cultura ucrania en la ciudad.

En relación al marco teórico, el mismo estará conformado por cinco autores Breyer (1968), Laino (2013), , De Marinis (1997), Pavis (2000) y Cuche (2004). Los autores Gastón Breyer con su libro *Teatro: el ámbito escénico* y Norberto Laino con su obra *Hacia un lenguaje escenográfico* serán consultados para analizar y explicar que es el espacio escénico y el lenguaje visual y simbólico que se proyecta, se utilizará la mirada de Patrice Pavis basada en *El análisis de los espectáculos* y De Marinis en *Comprender el teatro: Lineamientos de una nueva teatrología*, sobre los conceptos que hay alrededor de una puesta teatral desde la mirada semiológica del espectáculo, por último Cuche, en su libro *La noción de cultura en las ciencias sociales*, será utilizado para los conceptos de cultura e identidad cultural. Estos autores darán marco teórico al Proyecto de Graduación. Además, se tomarán en cuenta los conocimientos adquiridos a través de las materias de taller y teóricas de la carrera de Diseño de espectáculos, relacionadas específicamente con la escenografía como Escenografía 1, 2, 3, 4, 5 y 6; Taller de Escenografía 1, 2, 3, 4,5 y 6; las materias vinculadas a la historia, como Teatro 1, 2 y 3; relacionadas con el ámbito escénico vestuario 1, iluminación 1 y 2, Dirección Teatral 1; las materias de Gestión y Comunicación de los Espectáculos 1 y 2. Estos conocimientos servirán como apoyo para el subsecuente Proyecto de Graduación. Se utilizarán, por los conceptos de la puesta en escena, los diferentes roles participativos para la realización de un espectáculo como también la gestión y la comunicación del mismo; el manejo del espacio en blanco y las necesidades de una puesta en escena pensada para la danza y la orquesta.

Para la realización de este Proyecto de Graduación, se consultaron diferentes fuentes bibliográficas y se tuvieron en cuenta algunos proyectos de graduación realizados por alumnos de diferentes carreras y profesores de la Universidad de Palermo. A

continuación se mencionarán y explicaran los motivos de consulta de la elección de los trabajos que ayudaran a enriquecer este PG.

Del área de Diseño y Espectáculos se eligieron los trabajos de Ibarra Lasa (2015), *Kayen, el espectáculo*, este proyecto desarrolla el proceso de creación de un espectáculo, las áreas y los participantes para poder realizarlo. Es relevante este trabajo porque toma los conceptos de cultura y espectáculo, la elaboración y comunicación del mismo, teniendo en cuenta el espacio y los requerimientos técnicos que se necesitan para su ejecución.

Otro antecedente del área antes mencionada es el de Ruani (2015), *Teatro ambulante, un teatro que se traslada sin problemas de montaje*, en el cual se hace un abordaje a los diferentes tipos de teatro, el adaptarlo y transportarlo en un acoplado para que pueda llegar a todo el país; también la producción, su gestión y comunicación para que sea posible. Se relaciona con este proyecto de graduación, por la descripción de diferentes salas teatrales y la producción de un espectáculo.

El siguiente proyecto es el de Salerno (2013), *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad*, en el que se realiza un análisis de diferentes espacios escénicos no convencionales, y de los distintos movimientos artísticos de representación, tomando la ciudad como un escenario interviniéndolo. Se toma en cuenta, ya que trabaja el concepto de espacio escénico y la intervención del mismo.

Puyada (2009), *Innovación de un espacio cultural, gestión, programación e identidad cultural*, es pertinente por que estudia y analiza el funcionamiento moderno de la actividad teatral, la gestión de un espectáculo y las estrategias de gestión para las diferentes salas.

Cassola Narti (2013), *Más allá de la palabra, un lenguaje escenográfico*, expone la interacción del espacio escénico y la nueva ópera, en este caso el grupo catán *La Fura dels Baus*, su lenguaje escenográfico y el efecto que produce en el público. La elección del mismo es por el abordaje del espacio escénico y el lenguaje que se crea como identidad visual.

Brero (2008), *El escenógrafo del nuevo siglo, hibridaciones entre las artes escénicas y visuales*, propone una aproximación reflexiva a las puestas escénicas contemporáneas donde interactúan ritmos, objetos, formas, personajes y dimensiones no trabajadas, para modificar el escenario, sus superficies y las diferentes técnicas a trabajar. Este trabajo es seleccionado ya que reposiciona la función del escenógrafo en la actualidad, además del abordaje del lenguaje escénico y su comunicación.

Klas (2012), *La Memoria en Escena, La AMIA a través del arte*, este trabajo diseña una instalación a partir de una investigación de los hechos ocurridos en el atentado, trabaja con los conceptos de memoria, con la búsqueda de materiales y la interacción del espectador con el espacio trabajado.

Torres (2012), *El diseño en la comunicación del patrimonio cultural*, esta tesis pertenece a la especialidad de las ciencias antropológicas, estudia los aportes que el diseño hace a la disciplina denominada Interpretación del Patrimonio y su relación con la comunicación, es pertinente porque hace referencia a los conceptos de cultura, patrimonio y la gestión cultural en relación con el diseño.

Laino (2012), *El lenguaje en la escenografía*, este escrito presentado por el profesor de Escenografía 4, en el marco de jornada de reflexión académica propuesta por la Universidad, es elegido porque habla de un lenguaje dramático, un signo teatral, el cual se asocia a lo que sucede en el espacio escénico, los objetos que integran el mismo, crean un diagrama visual componiendo el mensaje, que se relaciona con el hecho teatral.

Coccia (2009), *Escenografía, teatro y paisaje*, es un escrito presentado por el profesor de Escenografía 5 en el marco de ensayos y reflexiones sobre el paisaje como referente de diseño. Este escrito es relevante para el proyecto, porque relaciona la imagen teatral con el ambiente cultural, lo urbano y lo natural. Hace un relevamiento de la historia del arte escénica, relacionando el paisaje y la representación para crear un ambiente emocional.

El Proyecto de Graduación se desarrollará a lo largo de cinco capítulos, donde a través de ellos, se irán definiendo y desarrollando los conceptos para cumplir los objetivos

específicos, llegando a diseñar un espectáculo en el último capítulo, mediante los conocimientos presentados y adquiridos.

En el primer capítulo, se hablará sobre espectáculo y patrimonio cultural, donde se hará hincapié a la semiótica y la comunicación de un espectáculo. Se realizará un acercamiento a los conceptos de cultura y patrimonio cultural. Del primero mencionado se tomará la definición de cultura que ofrece Lévi-Strauss (1950) en *el análisis estructural de la cultura*, la considera como un sistema simbólico, en donde hay diferentes rangos, los cuales reúnen la lengua, reglas sociales, el arte y la ciencia entre otros; éstos tiene como objetivo expresar algunos aspectos de la realidad física, social y como se relacionan entre sí. Estos sistemas mencionados ofrecen una estructura para los diferentes elementos significativos y particulares de cada cultura, dando lugar al segundo concepto a trabajar, el patrimonio cultural, la noción que ofrece la UNESCO en el 2003, en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura sobre qué el patrimonio cultural no se limita solo a los bienes muebles e inmuebles, sino que también está sujeto a tradiciones y expresiones vivas heredadas de los antepasados y transmitidas por los descendientes, como tradiciones orales, artes del espectáculo, rituales, etc., como también saberes y técnicas vinculados a las artesanías tradicionales. Incorporando estos dos conceptos se planteará la materialización de la cultura en el arte escénico. El espectáculo es una forma de arte y expresión, donde interactúan las emociones y los contenidos entre los actores y el público asistente. Las representaciones teatrales son patrimonio intangible y son parte de la cultura. La materialización del patrimonio en el arte reafirma la identidad cultural de una etnia, es una forma de difundirlo es por medio del arte, ya sea mediante elementos representativos, o la intervención en un espacio como medio de expresión, demostrando la convivencia entre el lenguaje de las tradiciones ucranias y la danza, como también en la literatura y la pintura.

En el capítulo dos, se desarrollará la interacción del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires desde el área de derechos humanos y pluralismo cultural con las diferentes colectividades que residen en la ciudad y cómo se desarrolla la política cultural de las colectividades en la Ciudad de Buenos Aires. Se relevarán diferentes espacios culturales y sus propuestas de gestión y comunicación; también se observarán los eventos ofrecidos desde el Estado y la participación de las diferentes colectividades, como también los eventos ofrecidos por estas mismas. Tomando la definición que ofrece Adolfo Colombres (2009) en el libro *el Nuevo manual del promotor cultural*, afirma que la política cultural es un conjunto de acciones y estrategias gubernamentales o no gubernamentales, privadas o públicas que se ponen en marcha con el fin de retribuir necesidades culturales y simbólicas a la sociedad. En la Dirección General de las Colectividades difunden y promueven la diversidad cultural aportada por las colectividades dentro de la identidad porteña, como también lo hacen con diferentes proyectos y programas con ese objetivo. Las colectividades participan en los diferentes eventos que ofrece el gobierno interactuando con el observatorio de las colectividades, para incentivar el diálogo entre ellas. Se desarrollarán los conceptos de comunicación en el espacio escénico, cuáles son sus alcances y los signos que se representan en escena. En el siguiente capítulo, se realizará un acercamiento a la definición del espacio escénico y la clasificación del mismo, como señala Breyer, “El espacio escénico pertenece, en un sentido, a los espacios de ficción y, en otro sentido, exhibe la profunda raigambre de la habitabilidad”. (Breyer, 1968, p. 11). Luego, se diferenciará el uso del espacio para una obra dramática y el área para una puesta de danza. Seguido a esto se estudiará y analizarán los elementos técnicos y las personas que intervienen en escena como la escenografía, el vestuario, la iluminación y el sonido. Se desarrollarán los conceptos de comunicación en el espacio escénico, cuáles son sus alcances y los signos que se representan en escena, creando un lenguaje propio, como menciona Laino en su libro,

La construcción escenográfica, es una búsqueda de lenguaje. Y la construcción de éste a partir del espacio y lo material, no es solo una tarea complementaria que

responde a los intereses de un director de escena. La escenografía-instalación habla por sí misma. Tiene patrones propios, que dan vida a la escena transitable. Asimismo, el procedimiento escenográfico no puede ser parte de un tejido, sino está en consonancia con los demás elementos de la obra. Es la creencia en el lenguaje poético del espacio lo que definirá esta posición de cualquier otra (Laino, 2013, p. 15).

Además se hará una aproximación a los conceptos de gestión de un espectáculo, como explica Pérez Martín (2010), en su libro de *Técnicas de Organización y Gestión*, la gestión es la unión de recursos, conocimientos y acciones para llegar a un fin, los objetivos para llegar a él deben ser fines concretos, cuantificables y calificables.

En el consecuente capítulo se desarrollará el ballet folklórico ucraniano y su clasificación por región, desde la coreografía, la música y el vestuario, para este tema se realizará una investigación sobre este arte. Se analizará e interpretará el uso de las tradiciones de la cultura en la danza. Seguido a esto se generará una matriz de análisis con diferentes ballets ucranianos folklóricos y sus puestas en escena, dando lugar a la manifestación de las costumbres de una etnia por medio de la música y la danza.

Finalizando el proyecto se realizará el diseño del espectáculo Ucrania Tierra Mágica, se hará una reseña de los actos, la elección de los bailes para relatar una historia, los cuales se justificarán mediante un concepto dramático y musical, en éste también se verán reflejados los conceptos trabajados en el PG, resaltando el patrimonio intangible de la cultura ucrania. Luego se realizará una descripción de los requerimientos técnicos para poder realizarla, la coreografía, la orquesta, el vestuario, la escenografía y la iluminación. Por último se expondrá una propuesta de gestión para poder realizar el espectáculo, y la propuesta de la presentación ante el proyecto de mecenazgo dentro del área de cultura del Gobierno de la Ciudad.

Capítulo 1. Espectáculo y Patrimonio Cultural

Al mencionar el término espectáculo, refiere a un hecho social, una expresión cultural, en donde pueden convivir la música, la danza, el teatro, y otros tipos de entretenimientos. Este PG se va enfocar en las artes del espectáculo relacionadas con la cultura patrimonial inmaterial de las diferentes etnias que conviven en Argentina. Hay una gran variedad de colectividades en el país, las cuales participan de varios eventos promoviendo su cultura y su identidad como pueblo compartiendo con otras culturas.

Se toma la definición de Teatro de Marco de Marinis (1997) que ofrece en su libro *Comprender el teatro*, para explicar que es un Espectáculo, ésta misma se puede aplicar tanto para teatro como para espectáculo. El autor hace referencia a una serie de módulos para obtener la definición; como elemento primario se encuentra la relación del actor y el espectador, siendo que sin uno u otro no habría espectáculo. Este hecho relacional se lo vincula a ciertos fenómenos como el cultural y social o como el de significación y de comunicación, estos mismos responden a una serie de factores sociales, culturales, biológicos, económicos, etc. Por lo tanto un espectáculo es un conjunto de procesos y relaciones, un fenómeno comunicativo y significativo. Teniendo en cuenta esta definición se puede decir que cada representación puede combinar la danza, la música, el canto y el diálogo, estas expresiones culturales y los elementos que intervienen en esa representación son consideradas patrimonio cultural inmaterial, como los instrumentos musicales, los vestuarios, los objetos en escena, como también las representaciones de los actores, bailarines, o cantantes; que son parte de las tradiciones de una cultura y es importante su salvaguarda. Hay un organismo que se encarga de defender los derechos sobre el patrimonio cultural intangible, la UNESCO, mediante este se organizan convenciones entre las diferentes naciones y ayuda a la comunicación entre ellos, más adelante se desarrollará el tema.

Cada cultura tiene su propia identidad, y eso es lo que la diferencia de otras y las hace únicas con sus características. A partir de estas particularidades se planteará un acercamiento a la noción de materialización de la Cultura en un Espectáculo.

Para llegar hasta este último punto, primero se desarrollará a continuación el concepto de signo teatral y su comunicación en él.

1.1. Semiótica del Espectáculo

Las representaciones teatrales se pueden analizar mediante la semiología, ciencia que estudia a los signos, en el caso de Saussure que realizó una investigación sobre los signos, identificó las características de la lengua, a la cual le dio una definición, "Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra" (Saussure, 1945, p.92). Toma al signo y lo divide en dos partes, un módulo material, al que denominó significante, la imagen acústica, una huella psíquica y personal; y un módulo mental que refiere a la idea o concepto representado por el significante;

La representación teatral, es un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores, una serie de mensajes, y un receptor múltiple presente en un mismo lugar. Que el receptor no pueda, por lo general, responder en el mismo código que el emisor, no implica, en modo alguno, que no se dé comunicación. (Uberfeld, 1989, p.20)

La comunicación de un espectáculo, es un proceso relacional y de significación, para comprenderlo hay una serie de principios que desarrolla Saussure (1945) en su investigación. El primero es el principio de artificialización, en el cual el procedimiento de una escena se simula, se le otorga una función significativa, todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, la convención. El procedimiento semiológico de la lengua, el más complejo y el más extendido de los sistemas de expresión, todo medio de manifestación recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención. El

significante, por ser de naturaleza auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del mismo: representa una extensión, y esa extensión es mensurable en una sola dimensión; es una línea.

El segundo principio es el de funcionamiento connotativo, es un signo de objeto, la puesta en escena más literal y naturalista, los elementos expresivos, las acciones y los objetos, por el solo hecho de ser mostrados, expuestos a la vista de algún otro presente en carne y hueso, se ven envueltos inevitablemente en una espiral metafórica a los cuales se les otorga una serie de significados adjuntos a ellos, de segundo, tercer grado, etc., que contribuyen a su vez de modo decisivo a establecer el sentido global del espectáculo. En oposición a los significantes visuales, se pueden ofrecer complicaciones simultáneas en varias dimensiones, los significantes acústicos no disponen más que de la línea del tiempo; sus elementos se presentan uno tras otro; forman una cadena. Este carácter se destaca inmediatamente cuando los representamos por medio de la escritura, en donde la sucesión en el tiempo es sustituida por la línea espacial de los signos gráficos.

El tercer principio es de movilidad, se refiere al fenómeno semiótico de la independencia mutua existente entre los dos juntos de un signo, la expresión y el contenido, se traduce en dos hechos específicos y complementarios entre sí; la intercambialidad funcional entre signos de sistemas significantes diferentes y la polivalencia de un mismo elemento expresivo, el cual, en distintos contextos o circunstancias, puede asumir no sólo diferentes, sino también puede desempeñar distintas funciones y roles.

El espectáculo es una construcción imaginaria, se produce una división de espacios, el espacio cotidiano y el espacio representativo, en el cual se produce la mimesis, es decir, la imitación de los seres humanos y sus costumbres, es una convención social, adaptando el signo teatral. Esta ilusión según Marco De Marinis "es una realización perversa de denegación" (De Marinis, 1997, p.34), lo que trata de hacer es una exageración de los parecidos de la realidad del universo socio-económico. En imaginario se proyecta la teoría de la gestalt, en la cual se ve que la percepción del mundo es un proceso de

organización, de datos sensoriales para adaptarlo en las leyes convencionales innatas del cerebro. Esta imagen puede ser un reflejo, una lustración, un recuerdo, una ilusión, la imagen mental, un proceso de interpretación, el cual no es necesariamente visual, puede llegar a ser una imagen sonora, olfativa, táctil y hasta gustativa.

En estos enfoques semiótico-textuales del teatro, generalmente se comparte la diferenciación entre el espectáculo, como objeto material, y el texto espectacular o texto performático, como objeto teórico, el cual se construye tomando al espectáculo-objeto como material dentro de los paradigmas de lo semiótico, y haciéndolo funcionar como principio explicativo con relación al funcionamiento comunicativo concreto de los fenómenos teatrales observables, precisamente el signo-textual.

“El teatro es un conjunto de lenguajes heterogéneos relacionados entre sí, sistema de signos, que interactúan en el espacio-tiempo” (Kowzan, 1968, p.22). Este lenguaje depende del contexto cultural, que está constituido por la cultura sincrónica al hecho teatral que se estudia; con mayor precisión, representa el conjunto de los textos culturales, teatrales y extra teatrales, estéticos y otros. El contexto espectacular, depende de las circunstancias de enunciación y de gusto del espectáculo.

“Comportamientos culturales y comportamientos escénicos, entre rituales cotidianos y rituales representativos” (De Marinis, 1997, p.83). La relación teatral y el espectador, se podría decir que es una manipulación del espectador por parte del espectáculo. Mediante sus acciones, la utilización de determinadas estrategias de seducción y persuasión, el espectáculo busca inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y emocionales. Además, la relación teatral consiste también en una participación activa del espectador, es el constructor, de sus significados, y sobre todo aquel a quien le corresponde la última y decisiva palabra sobre el éxito de los programas de manipulación cognitiva.

Lo que el espectáculo quiere demostrar es que la producción y la recepción del espectáculo son procesos íntimamente relacionados, si bien obviamente no del todo

coincidentes, dada su relativa autonomía recíproca. Cada espectáculo tiene una cierta clase de espectador, por eso hay cierta clase de recepción ya en su interior. El punto de vista del espectador, manipula el espacio escénico según sus intervenciones semióticas, la relación física espectador-espectáculo manipula atención del espectador a nivel paradigmático y sintagmático.

Las convenciones teatrales, consisten en una decodificación consciente, dependen de diferentes factores, los códigos técnicos, el aprendizaje y la codificación, el conocimiento y la decodificación. Lo técnico se refiere al tipo de obra dramática que se represente, el aprendizaje y el conocimiento describe la época en que se encarna, cada época tiene diferentes códigos y decodificaciones. Estos códigos no son innatos, se deben de aprender, son generales, particulares y singulares. Los generales tienen que ver con las reglas de la representación teatral; las particulares, tienen que ver con la parte técnica teatral, un género, una época o región; por último los singulares, son aquellas que se dan en un espectáculo dado.

La representación teatral es un proceso de comunicación en el que concurren una serie compleja de emisores, una serie de mensajes, y un receptor múltiple en un mismo lugar. Esta representación es un espesor de signos, es un proceso relacionante entre el texto y la representación, es un conjunto de signos, verbales y no verbales.

1.2. Identidad Cultural

La definición de cultura evolucionó a través del tiempo. A fines del siglo diecinueve, la antropología como ciencia, definió la cultura en forma humanista, teniendo en cuenta al hombre y su relación étnica. El hombre desde que nace aprende códigos de comportamientos, expresiones de comunicación a través de los gestos, la expresión facial, la mirada y la sonrisa, los comportamientos no verbales y la forma en que se relaciona con el otro. Luego incorpora costumbres, rituales, creencias y significados; estos son subsistemas que se interrelacionan para generar un sistema simbólico principal

al que Lévi-Staruss (1950) lo define como cultura. Mediante este proceso en donde se incorpora la cultura en sus hábitos de vida, aparecen los sentimientos de pertenencia a ese grupo social y se crean intereses compartidos, generando una identidad colectiva, como Cucho describe en su libro *La noción de cultura en las ciencias sociales*,

Todo grupo está dotado de una identidad que corresponde a su definición social, definición que permite situarlo en el conjunto social. La identidad social es al mismo tiempo inclusión y exclusión: identifica al grupo (son miembros del grupo los que son idénticos en una determinada relación) y lo distingue de los otros grupos (cuyos miembros son diferentes de los primeros en la misma relación). Desde esta perspectiva, la identidad cultural aparece como una modalidad de categorización de la distinción nosotros/ellos, basada en la diferencia cultural. (Cucho, 2004, p.106)

La cultura comprende todos los conocimientos, creencias, costumbres, usos y hábitos propios de una sociedad determinada. Comprende la religión, la moral, el pensamiento sobre lo estético, el sentido de la belleza. La lengua conforma un aspecto esencial en la cultura. Las artes, comprende la literatura, el teatro, la música y la danza, la pintura, el grabado y el dibujo, la cerámica y la alfarería, los tejidos, la fotografía, el video y el cine. El conocimiento científico, los saberes populares de carácter práctico y también teórico; la arquitectura característica de una cultura; la fabricación de utensilios destinados a resolver las distintas funciones vitales de una sociedad, como canastos, ollas, etc.; la cocina y las costumbres culinarias también son importantes para una sociedad.

Toda cultura posee una visión del mundo, que comprende también una determinada interpretación de las relaciones sociales. La cultura de un pueblo no es algo que ya está hecho y que sólo debe ser transmitido, sino algo que se hace y rehace todos los días, un proceso histórico acumulativo y selectivo, y sobre todo creativo.

La cultura, está relacionada con la identidad de un pueblo, del sentimiento de pertenencia no solo de algo material como también de lo inmaterial, que se inscriben en las categorías identitarias, los valores y creencias que se asientan en la historia cultural. El pensamiento simbólico alcanza su mayor expresión en el mito, el arte y la religión, lo que se vincula estrechamente en la cultura popular. El relato mítico es un relato que propone

paradigmas de un pueblo, con base en los cuales tendrán o no significado las distintas conductas humanas.

El concepto de identidad cultural surgió en los años cincuenta en los Estados Unidos, a causa de las grandes migraciones a diferentes países, y para dar cuenta de los problemas de integración de los inmigrantes. Estudiaron la interacción del individuo con su entorno social, como se caracteriza según su experiencia de vida en ese ambiente en que vive, el sentimiento de pertenencia a una religión, clase social, una nación etc. Como dice Cuche, “La identidad permite que el individuo se ubique en el sistema social y que él mismo sea ubicado socialmente” (Cuche, 2004, p.106)

Esta identidad se crea primeramente a través del lenguaje, es una herramienta la cual permite la comunicación e interacción psicológica y social del individuo con un grupo. A partir de este elemento da pie a la relación social-cultural entre las personas, creando lo que Bourdieu (2013) llama *habitus*, la estructura de la cultura, los ritos y costumbres, prácticas rutinarias, características que crean a una sociedad, la forma de hablar, o sea, los modos de percepción y de significación, una relación con el cuerpo que le da un estilo específico de cada grupo. La identidad es una relación con el otro, la identificación se produce junto con la diferenciación.

Un grupo étnico, se diferencia con las raíces de su cultura, las características específicas que prevalecen en su grupo, la base de su identidad cultural, en él se comparte las emociones, se solidarizan y aplican estructuras a su herencia cultural, la cual se vincula con la socialización del individuo al seno del grupo.

“Lo cultural alude a las prácticas, creencias y significados rutinarios fuertemente sedimentados, mientras que lo identitario refiere a los sentimientos de pertenencia a un colectivo y a los agrupamientos fundados en intereses compartidos” (Cuche, 2004, p.138). Hay diferentes grupos identitarios, pueden corresponderse a una ciudad, un país, una etnia, a una clase social, a un género, a generaciones, a movimientos culturales o sociales. Los individuos pueden identificarse con uno o varios grupos etarios, ya sea por

sentimiento, como también por intereses y en consecuencia percibe a los demás como los otros.

La diferencia cultural puede utilizarse para intentar subordinar y dominar los grupos subalternos como para reivindicar los derechos colectivos de esos grupos. Sin embargo, la diversidad no debe comprenderse como un mapa específico y trascendente de las diferencias sino como un proceso abierto y dinámico, un proceso relacional vinculado a las desigualdades y las relaciones de poder. La diversidad cultural se encuentra atravesada por los dilemas centrales de una serie de conceptos teóricos. Allí donde la diversidad es rectificadora, naturalizada, comienzan los postulados sobre la plena inconmensurabilidad entre las culturas, sobre la incomunicación constitutiva, teológica, etc.

Como todas las construcciones humanas, voluntarias e involuntarias, consientes o inconscientes, la diversidad existe. Como toda naturaleza humana, es histórica y política, situada, conflictiva y procesual. La pretensión de conservar o preservar la diversidad no deriva de los hechos contrastables. Constituye una política, y como tal no puede derivarse de realidades prácticas sino de valores. Los valores sustentan políticas de intervención transforman realidades. Transformar las diversidades existentes e instruir otras relaciones y vínculos entre las partes.

Las migraciones provocaron una dispersión de etnias por el mundo, lo que dio paso a que se gestaran las diásporas, lugares alejados del país de origen que tiene como fin la unión de una comunidad cultural en un país extranjero.

El criterio del espacio es el primero a tener en cuenta. Para ser reconocida como diáspora, es necesario que la dispersión de un pueblo o de una parte de un pueblo tenga lugar en un gran número de países, más o menos alejados unos de otros. El espacio de la diáspora es un espacio discontinuo que no excluye, sino todo lo contrario, reagrupaciones espaciales a nivel local. (Cucho, 2004, p.125)

En la organización de la diáspora se hacen presentes atributos sociales, se crean y mantienen lazos de solidaridad internos y externos de los diferentes grupos que la componen, a nivel local o regional de agrupaciones institucionales, religiosas o culturales,

en donde se generan lazos comunicacionales con una conciencia identitaria étnica en común. Representando a una colectividad cultural étnica que comparten una misma historia, con una memoria colectiva movilizadora sin dimitir.

1.2.1. Difusión y límites de la cultura en las Diásporas

Toda cultura es evolutiva, pero quizá aun más la de una sociedad que está confrontada con una fuerte emigración. Las condiciones sociales y económicas que han conducido a un número de individuos a emigrar, son factores de transformaciones culturales en la sociedad de partida. Los países de emigración son, con frecuencia, países en transición, en construcción o en reconstrucción. Es por esa razón, precisamente, que los migrantes frecuentes sienten un desfase cultural. Más que la cultura de origen, son las estructuras sociales y familiares del grupo de origen a los cuales pertenecen los migrantes las que permiten explicar las diferencias en los modos de integración y de articulación, en el seno de las sociedades receptoras, de los inmigrantes provenientes de un mismo país. En definitiva, las culturas migrantes son culturas mixtas producidas por un mestizaje cultural. Se crea una mezcla que desemboca en una nueva configuración cultural, combinando lo viejo y lo nuevo en un sistema profundamente original. Siendo la mezcla de culturas casi inmediatamente perceptible en el caso de los migrantes.

La utilización del término diáspora, comenzó a ser utilizada de manera corriente a partir de los años ochenta, y su uso se debió a las corrientes migratorias en el mundo.

"Diáspora" designa entonces un estado más o menos permanente de dispersión que va a la par con un cierto arraigo en las sociedades receptoras. En el plano de la organización social la existencia de una diáspora implica también el mantenimiento o la reconstitución de lazos de solidaridad, generalmente por la instalación, a nivel local o regional, de estructuras asociativas, religiosas o culturales o por el establecimiento, a nivel supranacional, de redes de intercambio entre los diferentes polos del espacio diásporico. (Cuche, 2002, p.141)

En la diáspora se hacen presentes atributos sociales, lazos y procesos de identificación.

En ella pone de relieve el territorio como entidad simbólica, ya que hay una referencia a las raíces. También implica la conjunción de vínculos más o menos fluidos entre los

grupos ubicados en distintos países, a través de distinto tipo de asociaciones, como por ejemplo religiosos, políticas o culturales.

Una política multiculturalista tiene por objetivo promover la igualdad de tratamiento entre los diversos grupos culturales que componen la nación. El multiculturalismo puede consistir en tomar en cuenta las diferencias étnicas, religiosas o culturales para organizar su convivencia en el intercambio, el respeto de las mismas; éste se esfuerza por conciliar los valores universales y la consideración por las características de cada cultura.

Pertenecer a una sociedad, implica poseer una determinada cultura, no solo porque no puede haber sociedades humanas sin cultura, sino también porque es la cultura lo que diferencia a una sociedad de otra, lo que marca las fronteras. Cuando una sociedad se incorpora totalmente a la cultura de otra, aboliendo su propia memoria para asumir otro proceso histórico como propio, desaparece como tal.

1.3. Patrimonio Cultura Inmaterial

Por esto, pasa a ser fundamental preservar la cultura de origen, algo de lo que se empezó a hablar luego de la segunda guerra mundial y la creación de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la ciencia y la cultura (UNESCO), entidad que se ocupa de crear condiciones propicias para un diálogo entre las civilizaciones, las culturas y los pueblos fundado en el respeto de los valores comunes. La definición que ofrece la UNESCO sobre patrimonio cultural en el artículo 2 de la convención de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, que se encuentra completa en el cuerpo C, declara que,

Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. (UNESCO, 2003, art.2, p.3)

En el 2002 se realizó en Río de Janeiro, Brasil, una reunión de expertos sobre *el Patrimonio Cultural Inmaterial: ámbitos prioritarios para una Convención internacional*, en la cual definieron que se manifiestan mediante las tradiciones y expresiones orales; las artes del espectáculo; los usos sociales, rituales y actos festivos; los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; y por último las técnicas artesanales tradicionales.

Las tradiciones y expresiones orales, se trató en la reunión realizada en Bamako, Malí, la cual se llamó *Poner juntos los esfuerzos para preservar la diversidad lingüística en África* y en la *Reunión para la presentación de un Manual sobre las tradiciones y Expresiones Orales*, en París Francia, efectuadas en el 2006. En las cuales se manifiesta que por medio del idioma se manifiestan y es necesario como forma de herramienta para la comunicación de una cultura; las costumbres, rituales y actos festivos, son vitales en el uso social de la comunidad. En ellas se expresan cuentos, canciones, leyendas, mitos, representaciones dramáticas, etc.; sirven para transmitir el conocimiento de una comunidad, los valores sociales y culturales, es importante para la preservación mantener su presencia diaria en la vida social. La muerte de un idioma conduce hacia la pérdida definitiva de las tradiciones y expresiones orales, lo que lleva al final de una cultura. Algunas expresiones orales son de uso corriente y pueden ser utilizadas por comunidades enteras, otras están delimitadas a determinados grupos sociales, cómo géneros sexuales o de ancianos de una comunidad.

Las artes del espectáculo, transmiten la cultura de forma simbólica, van desde la danza, la música instrumental o vocal, el teatro y toda forma de expresión corporal y oral. Abarcan numerosas expresiones culturales que reflejan la creatividad humana y que se encuentran también, en cierto grado, en otros muchos ámbitos del patrimonio cultural inmaterial.

La danza, es una serie de movimientos corporales sujetos a movimientos rítmicos, pasos que generalmente están acompañados de la música; con ella se expresan e ilustran un

acontecimiento particular, un acto cotidiano, un sentimiento o un estado de ánimo. Por ejemplo ocurre con las representaciones de un suceso estacionario del año, como la primavera; las danzas religiosas, un hecho particular, como también la representación de un festejo.

La música, es referente en todas las sociedades. Está presente en diferentes contextos sociales, ya sean sagrados o profanos, clásicos o populares, es universal y habitualmente forma parte de otros espectáculos, como también está incluido en los rituales, los acontecimientos festivos y las tradiciones orales; como bodas, funerales, ritos e iniciaciones y otras funciones sociales. También posee una dimensión política y económica puede contar la historia de la comunidad, ensalzar a un personaje destacado o desempeñar un papel decisivo en un hecho de la sociedad.

Las representaciones teatrales tradicionales muchas veces combinan la actuación, la danza, el canto, y la música; estas puestas desempeñan un papel sociocultural muy significativo. Todos los objetos, las artesanías, los instrumentos musicales, las máscaras, la indumentaria y los adornos corporales, como también las escenografías situadas en los espacios relacionados a las artes de la representación están incluidos en la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial.

La música, la danza y el teatro son con frecuencia elementos fundamentales de la promoción cultural destinada a atraer al turismo de una comunidad.

En la convención se tomó la decisión de que las medidas de salvaguardia de las artes tradicionales del espectáculo deberían centrarse principalmente en la transmisión de los conocimientos y las técnicas, la utilización y fabricación de instrumentos y el fortalecimiento de los vínculos entre el maestro y el discípulo. Hay que hacer hincapié en las sutilezas de un canto, los movimientos de una danza y las interpretaciones teatrales, como también la interpretación puede ser archivada, estudiada y documentada.

En la reunión sobre la salvaguarda del patrimonio cultural intangible define a los usos sociales, costumbres y ritos festivos como parte de la vida cotidiana de las comunidades.

Reafirman que la identidad de quienes los practican y están estrechamente vinculados con acontecimientos significativos. Pueden representarse en los cambios de estaciones en las diferentes épocas del año, en las tareas agrarias, en las etapas de la vida humana, como cumpleaños, bodas, nacimientos, etc. Las características de cada una de ellas se relacionan con la historia y la memoria de la comunidad perteneciente. El comité reclama que la protección del entorno natural está estrechamente vinculada con la salvaguardia de la cosmología de una comunidad y de otros elementos de su patrimonio cultural inmaterial.

Los rituales y las fiestas suelen celebrarse en momentos y lugares especiales, y recuerdan a la comunidad aspectos de su visión del mundo y su historia. Los acontecimientos festivos pueden ser parte de la comunidad como por ejemplo los carnavales, fiestas de año nuevo, ritos de culto y transición, etc.; en algunos casos, el acceso puede estar limitado a determinados miembros de la comunidad, como por ejemplo en ritos de iniciación o ritos funerarios. Los usos sociales conforman la vida de cada día y los miembros de la comunidad están familiarizados con ellos, aunque no todos participen los mismos. Estos usos ayudan a construir un rasgo en la identidad social de la comunidad, abarcan también una amplia gama de expresiones y elementos materiales: gestos y palabras particulares, recitaciones, cantos o danzas, indumentaria específica, procesiones y comidas especiales.

Las emigraciones, alejan a las personas de su cultura de origen y pone en peligro los usos y costumbres de ella. Pero también, se puede retomar los usos sociales, rituales y acontecimientos festivos pueden constituir al mismo tiempo ocasiones especiales para que las personas emigradas retornen al hogar a fin de celebrarlos con sus familias y comunidades, reafirmando así su identidad y sus vínculos con las tradiciones comunitarias.

En la convención refieren a la necesidad de las instituciones y mecanismos sociales, políticos y jurídicos de la sociedad para fomentar y asegurar la continuidad de los usos

sociales, rituales o acontecimientos festivos. Sin dejar de respetar los usos tradicionales que puedan ajustar la participación a determinados grupos. Y así atraer la mayor cantidad de personas para la participación en general.

Los conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, abarcan una serie de saberes, técnicas, competencias, prácticas y representaciones que las comunidades han creado en su interacción con el medio natural. Estos modos de pensar el universo, que se expresan en el lenguaje, la tradición oral, el sentimiento de apego a un lugar, la memoria, la espiritualidad y la visión del mundo, influyen muy considerablemente en los valores y creencias. Constituyen el núcleo central de la cultura e identidad de una comunidad. A menudo la protección del entorno natural está estrechamente vinculada con la salvaguardia de la cosmología de una comunidad y de otros elementos de su patrimonio cultural inmaterial.

Las artesanías tradicionales de un pueblo, se trataron además en tres reuniones más, la de *Taller regional sobre las técnicas de fabricación de objetos esmaltado en Asia del Este* realizada en Yangoon, Myanmar en el año 1997; la siguiente se denominó *Taller sobre la preservación y la promoción de técnicas tradicionales de bambú en la vida moderna* en la Ciudad de Ho Chi Minh, Viet Nam, en el año en el mismo año; y por último el *Taller regional sobre la transmisión de la técnica tradicional de confección de trajes del pueblo Miao/Hmong de China, la República Democrática Popular Lao, Tailandia y VietNam* efectuada en el 2000, en Kunming, China. Finalmente comenzó a formar parte de la definición de patrimonio cultural intangible desde *la convención para la salvaguardia del Patrimonio Inmaterial* de 2003 de la UNESCO, ya que es lo más tangible de los usos y costumbres de una cultura. Se concretó que la labor de salvaguardia, en vez de concentrarse en la preservación de los objetos de artesanía, se orienta en alentar a los artesanos a que sigan fabricando sus productos y transmitiendo sus conocimientos y técnicas a otras personas, en particular dentro de sus comunidades, para ser transmitidas a las generaciones venideras, como medio de subsistencia y como expresión de

creatividad e identidad cultural. Los objetos artesanales tradicionales, abarcan desde las herramientas utilizadas en ellos, las vestimentas, joyas, accesorios específicos para las festividades, artes decorativas y objetos rituales, instrumentos musicales, juguetes, etc. Algunos de los elementos son considerados de uso efímero, ya que son utilizados en ritos festivos; otros pueden llegar a constituir un legado que se transmita de generación en generación. Las técnicas necesarias para la creación de objetos de artesanía son tan variadas como los propios objetos y pueden ir desde trabajos con muchos detalles, hasta la fabricación productos tradicionales, son las medidas jurídicas, como la protección de la propiedad intelectual o el registro de patentes o derechos de autor.

También se puede decir que el patrimonio cultural incluye no solo tradiciones adquiridas a través de generaciones, sino también usos rurales y urbanos contemporáneos característicos de cada cultura, por eso se dice que es tradicional, contemporáneo y viviente a un mismo tiempo. A su vez es integrador y representativo, ya que se comparten expresiones propias de la cultura que se transmite a través del tiempo, evolucionando en su entorno y contribuyendo a infundir el sentimiento de pertenencia a la comunidad, creando un vínculo con el pasado y el futuro a través del presente.

El patrimonio cultural, es frágil, ya que la globalización es un factor determinante en las culturas, pero ellas, no son un objeto inmodificable, toda cultura se transforma y la comprensión de ésta desde diferentes comunidades contribuye al diálogo entre culturas y promueve el respeto hacia otros modos de vida. Consiste en el conjunto de conocimientos y técnicas que se transmiten en las futuras generaciones. El valor socio-económico de este traspaso de conocimiento es propio para todos los grupos sociales y para todos los países.

Como reafirma la UNESCO (2003), en el *Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, proteger el patrimonio cultural inmaterial, garantiza la comunicación del mismo, la transmisión de conocimientos, técnicas y significados. Las comunidades que poseen y usan elementos del patrimonio cultural inmaterial son las que

están en mejores condiciones para identificarlos y salvaguardarlos. Sin embargo, personas ajenas a esas comunidades pueden también contribuir a la salvaguardia, mediante los registros de los elementos de su patrimonio, promoviendo la comunicación e información sobre el mismo. Otros más formales, como la enseñanza escolar y universitaria. Sólo se debe salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial que las comunidades reconozcan como propio y que les infunda un sentimiento de identidad y continuidad. Toda medida de salvaguardia debe concebirse y aplicarse con el consentimiento y la participación de la comunidad. El valor del patrimonio cultural inmaterial viene definido por las propias comunidades, que son las que reconocen estas manifestaciones como parte de su patrimonio y las consideran valiosas. El valor social de este patrimonio puede o no plasmarse en un valor comercial.

Como se ve reflejado en el ensayo titulado *La UNESCO en la tierra* de Michael Dylan Foster (2015), quien afirma que las decisiones que se toman con respecto a las regiones de un país, repercuten en el desarrollo económico y turístico de la zona y a la población en sí, pueden provocar toda clase de divisiones políticas, étnicas, e ideológicas, por lo que al responder a la guía de preservación del patrimonio cultural intangible que provee la UNESCO, se crea un acompañamiento para la mejor protección del mismo.

1.3.1. La función de la UNESCO

A partir de 1946 se creó el organismo de la UNESCO, es normativo, forja acuerdos universales sobre cuestiones éticas, tiene la función de intercambiar y difundir información en el ámbito de la cultura. En la actualidad forman parte 193 Estados Miembros y 6 Miembros Asociados a fomentar sus capacidades humanas e institucionales. Es el único organismo especializado de las Naciones Unidas con un mandato expreso en el ámbito de la cultura. Su misión es crear las condiciones para el diálogo fundado en el respeto por los valores compartidos y promueve la cooperación

internacional. A través de los años se realizaron enumeradas convenciones tratando el hecho de la protección cultural.

En marzo de 2001 se celebró en *Turín*, Italia, una *Mesa redonda de expertos sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial –definiciones de trabajo* a fin de elaborar una definición práctica del término patrimonio cultural inmaterial. Sobre la base de las opiniones expresadas en la época de la *Conferencia de Washington* y de los resultados de las encuestas, la Mesa redonda preparó una nueva definición del Patrimonio Cultural Inmaterial, a saber,

los procesos asimilados por los pueblos, junto con los conocimientos, las competencias y la creatividad que los nutren y que ellos desarrollan, los productos que crean y los recursos, espacios y demás aspectos del contexto social y natural necesarios para que perduren; además de dar a las comunidades vivas una sensación de continuidad con respecto a las generaciones anteriores, esos procesos son importantes para la identidad cultural y para la salvaguardia de la diversidad cultural y la creatividad de la humanidad. (UNESCO, 2001, p.2)

Asimismo, la reunión recomendó a la UNESCO que preparara un nuevo instrumento normativo internacional sobre la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, especificando algunos de sus principales objetivos, como, conservar las creaciones del ser humano que podrían desaparecer para siempre; darles un reconocimiento mundial; fortalecer la identidad; posibilitar la cooperación social dentro de los grupos y entre ellos; garantizar la continuidad histórica; promover la diversidad creativa de la humanidad; y facilitar el acceso a los frutos de esa creatividad.

En el 2003 se conformó la *Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural*, para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, en donde establecieron ciertas medidas que sirven para garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial y salvaguardarlo, las cuales son la identificación, la documentación, la investigación, la preservación, la protección, la promoción, la valorización, y la transmisión del patrimonio a través de la enseñanza formal y no formal y la revitalización de éste en todos los aspectos. La UNESCO define que,

Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación,

investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos. (UNESCO, 2003, p.3)

Por lo tanto salvaguardar el patrimonio, no significa fijar o mantener intacta la cultura como primigenia, significa transferir conocimientos, técnicas y símbolos de la cultura. La convención hace hincapié a la transmisión y comunicación del patrimonio de generación en generación. Reforzar las diversas condiciones materiales o inmateriales, estas son necesarias para la evolución e interpretación de la cultural inmaterial.

Un factor determinante para las medidas de salvaguardia es que la comunidad cultural este de acuerdo en conservar dicha manifestación cultural para ejercerla y transmitirla tras generación, preservando su identidad étnica. Lo que no significa que deban preservar todas las acciones culturales, sino las que generan un sentimiento de pertenencia y continuidad cultural.

La convención entiende por reconocimiento cultural, un proceso formal por el cual las comunidades admiten que forman parte de su patrimonio cultural, determinados usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas y, eventualmente, los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes. La convención es un acuerdo internacional establecido por escrito entre los Estados participantes y regido por el derecho internacional, han pasado a ser estados parte de ella, por lo que gozan de los derechos y asumen todas las obligaciones que se enuncian en ella. Contribuyen a la promoción de la creatividad y la diversidad, así como al bienestar de las comunidades, los grupos o sociedades en general, para que puedan desarrollarse y convivir pacíficamente.

La UNESCO propone una serie de medidas que deben aplicarse a nivel nacional e internacional. En el plano nacional, la Convención exige la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial existente en el territorio de un Estado. Asimismo, pide a cada Estado que identifique y defina ese patrimonio con la participación de comunidades, grupos y ONG pertinentes. Deben efectuar inventarios del patrimonio cultural inmaterial y

actualizarlos regularmente. En el plano internacional, todos los Estados que han ratificado la Convención constituyen la Asamblea General de los Estados Partes en la Convención y en tal condición se reúnen cada dos años. La Asamblea General elige a los 24 miembros del Comité Intergubernamental para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial, que se reúne todos los años para promover los objetivos de la Convención y supervisar su aplicación.

Las medidas de salvaguardia protegen la esencia de las culturas, como por ejemplo, la muerte del idioma provoca la pérdida del patrimonio cultural de una comunidad. Las tradiciones y expresiones orales son más significativas difundirlas por medio de canciones, relatos, poesías, acertijos, etc., que por la gramática, diccionarios o base de datos. Otra medida de salvaguardia es la convivencia diaria en sí, la interacción de los ancianos con los jóvenes por medio de narraciones, cuentos o juegos, como también las celebraciones festivas y culturales alientan el traspaso cultural a las siguientes generaciones. Las medidas de salvaguardia de las artes tradicionales en el espectáculo se deberían transmitir los conocimientos y las técnicas, la utilización y fabricación de instrumentos, el canto, los movimientos de una danza y las interpretaciones teatrales, sobre todo fortalecer los vínculos entre el maestro y el discípulo.

Las emigraciones, el desarrollo del individualismo, la generalización de la educación formal, la influencia creciente de las grandes religiones mundiales y otros efectos de la mundialización han tenido repercusiones especialmente acentuadas en todas esas prácticas.

1.4. Materialización de la Cultura en un Espectáculo

Una forma de relativización de las culturas y acercarla a la comunidad es por medio del arte del espectáculo. Los diferentes signos y símbolos de una cultura son representados en un escenario, donde aparecen los ritos y costumbres mediante una preparación del cuerpo y un lenguaje para comunicarlo y expresarlo. “El estudio de comportamiento

biológico cultural del hombre en una situación de representación, es decir, del hombre física y mental según principios distintos de los que gobiernan la vida cotidiana” (Barba, 1985, p.1)

Colombres (2009) hace referencia en su libro que la fiesta puede asimilarse en algunos casos con el rito, una forma de representación, *gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, que por medio de una acción o serie de acciones, cuentan una historia. Es el tiempo de la representación, de la escenificación, de la poesía y sobre todo del arte, capaz de ensamblar con cierta coherencia todo el arte que una comunidad puede desplegar “la fiesta es un tiempo especial que se diferencia claramente del cotidiano, que es aquel en el que tienen plena vigencia las pautas de la cultura, todo lo que constituye el *ethos* social” (colombres, 2009, p.143), la conducta y las costumbres de una cultura.

En esta representación se escenifican los mitos de una manera particular, las técnicas utilizadas con el cuerpo cambia radicalmente, el actor se pone en el papel a realizar, deja de estar sometido al condicionamiento de la cultura. Las ceremonias suelen realizarse fuere del contexto cotidiano y los elementos usados en la cultura folklórica, convergen, potenciadas al máximo, recreando una escena rica visualmente y representante al tiempo.

Se debe incluir asimismo una antropología del cuerpo en función del arte, estudiando los distintos lenguajes a los que apela el hombre para inscribirle signos de diferente carácter, en los que lo estético suele jugar una función subordinada. Los signos políticos, sociales y religiosos cumplen una función manifiesta, pero los que buscan dar al cuerpo un mayor atractivo sexual a menudo se disimulan, como si no tuvieran más finalidad que la estética. Mediante un estudio del lenguaje de las pinturas, los significados que se atribuyen a los colores y adornos, en cualquier soporte, como la piel, o en otro, que exponga la cultura. También los sentidos de la indumentaria cuando se presenta como segunda piel, como tercera, la piel del ritual y como cuarta la del disfraz.

Se tomarán en cuenta las formas visuales, siguiendo su evolución a lo largo del proceso histórico de la cultura. Se observará en cada fase de dicho desarrollo si estas remedan las formas naturales, la inspiración para crear nuevas formas de arte, mediante el naturalismo y el realismo de la cultura, la integración del expresionismo y la integración de lo figurativo y lo abstracto.

Un tema de especial importancia es la relación del arte con la verdad. La cuestión puede ser situada aquí en dos terrenos: el estético y el artístico. En el primero se puede desconocer la condición de bella a toda obra que se presente como claramente contraria a la verdad. La relación entre lo bello y lo ético. Lo ético no debe ser asimilado a la moral individual, sino al concepto antropológico de *ethos* social, o sea, al conjunto de principios básicos de la cultura, al pacto que funda la sociedad. La cuestión del estilo es central en toda estética. Una mirada más universal lleva a analizar primero los componentes sociales del estilo, generalmente regulados con bastantes detalles por las prácticas artísticas de cada cultura, aunque tales pautas vayan sufriendo modificaciones a medida que se desplaza en el espacio y el tiempo. Solo conociendo la base social del estilo se podrá evaluar debidamente el aporte individual, el que a menudo existe, y es reconocido por la comunidad como valioso y generador de prestigio.

El camino a la autodeterminación estética pasa por el ejercicio incesante de la dialéctica de lo propio y lo ajeno, o sea, de la distinción entre el mundo de pertenencia y los modelos de referencia, y en especial cuando estos últimos se presentan como hegemónicos. Se centrará más en las tradiciones artísticas, en los estilos, temas y conceptos básicos que en los artistas y la interpretación de determinadas obras fuera de contexto, pues la historia del arte no puede ser vista, desde esta perspectiva, como una sucesión de objetos geniales y exclusivos, en la que se sacraliza la subjetividad y se desdeñan los aspectos profundos de la identidad social.

Se hace referencia al diseño, contenido en una entrevista a Wally Ollins en la revista *Design Week* (2005), sobre que el diseño tiene que ser creativo por un propósito, no para

satisfacer al individuo en sí, sino para una mejora. En el caso de la difusión del patrimonio cultural inmaterial se podría manifestar mediante un espectáculo, el cual es una forma de arte y expresión, en donde interactúan las emociones y los contenidos entre los actores y los espectadores. Queda entendido que en él se muestran los diferentes usos y costumbres. Mayormente se ven reflejados en la danza de esa comunidad, y en ella se representan mediante una historia un rito, una costumbre de la cultura, mostrando en su máximo esplendor la indumentaria y los accesorios característicos de ella.

Capítulo 2. Colectividades en CABA y la Política Cultural

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires es una ciudad de inmigrantes, en donde conviven más de cuarenta etnias. Las olas migratorias que arribaron a la ciudad se dividieron en tres etapas. La primera, a mediados del siglo diecinueve, las cuales fueron inmigrantes europeos. La segunda fue a partir de la década del cincuenta, la mayoría provino de los países limítrofes y por último en las décadas del ochenta y noventa, mayormente provinieron de Asia y en menor flujo rusos, ucranianos y rumanos, luego de la caída del bloque soviético.

El gobierno interactúa con ellas por medio del área de derechos humanos y pluralismo cultural; en la Dirección General de las Colectividades difunden y promueven la diversidad cultural aportada por las colectividades dentro de la identidad porteña, difunden y promueven diferentes proyectos y programa con ese objetivo.

El gobierno de la ciudad generó ciertos eventos en donde los porteños pueden interactuar con las diferentes colectividades. De forma individual por cada país se encuentra *Buenos Aires Celebra* el país que corresponda a la fecha dada, comenzaron ofreciéndolo en la Avenida de Mayo, pero luego se fueron distribuyendo a los barrios que tenían un acercamiento a las colectividades representadas. Otro de los eventos es la fiesta del *Día del Inmigrante*, donde todas las colectividades participantes en la ciudad de Buenos Aires. También desde el gobierno presentan *Transparencia*, *Mixturas*, *Teatro por la Diversidad* y el último agregado es la *Red de jóvenes de Colectividades*, para reafirmar los lazos entre las colectividades y aportar una mirada joven a nuevas propuestas para difundir la cultura.

Adolfo Colombres en su libro el *Nuevo manual del promotor cultural*, afirma que la política cultural es un

Conjunto de intervenciones, acciones y estrategias que distintas instituciones gubernamentales, no gubernamentales, privadas, comunitarias, etc., ponen en marcha con el propósito de satisfacer las necesidades y aspiraciones culturales, simbólicas y expresivas de la sociedad en sus distintos niveles y modalidades. (2009, p.185).

A partir de esta definición, se puede decir que no es tarea del gobierno solamente la difusión de las diferentes colectividades, sino es un trabajo en conjunto. Lo que el gobierno de la ciudad propone es la comunicación con las diferentes instituciones que representan a los inmigrantes y a sus descendientes, con el objetivo del bien común y el respeto a la diversidad.

Las colectividades participan en los diferentes eventos que ofrece el gobierno, pero también tiene su propia gestión cultural, y su modo de difundir su cultura, ya sea por medios de barrios o sectores identificados con la cultura, como también diferentes instituciones, en donde comparten los ritos y costumbres de origen, como el idioma, la danza folklórica del país, la cocina y otros tipos de actividades. Se realizó una observación a cuatro colectividades que participan en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Armenia, Bolivia, Corea y Ucrania, la última mencionada es la elegida para el tema de este proyecto. La elección de los países tiene un criterio, como primera medida, la elección de cuatro países con culturas diferentes, uno de Asia de oriente (Corea), otro de occidente (Armenia), un país de Europa (Ucrania) y por último uno de América (Bolivia).

La elección de Armenia, se realizó por la historia parecida al pueblo Ucranio (genocidio), esta comunidad se supo desenvolver mejor que ucrania en la ciudad. La colectividad de Corea fue seleccionada también por su desenvolvura en la ciudad, tiene una gran llegada a los jóvenes, y varias propuestas culturales, además de un espacio de asentamiento bien definido en la ciudad. Bolivia fue elegida por tener una gran cantidad de personas en la ciudad, en donde participan de diferentes eventos. Ucrania, se está proyectando e interactuando más fluidamente con la ciudad, con las participaciones recientes con el gobierno de la ciudad, abriéndose así a toda la comunidad.

2.1. La diversidad cultural como patrimonio común de la humanidad

El conjunto de acciones que potencializan los procesos culturales, dentro de particularidad y global, hace referencia a la animación, la mediación, la promoción, la

administración, la habilitación y el liderazgo de los procesos culturales. Para la UNESCO, implementa políticas culturales, promueve a los Estados a cumplir con ellas, y el respeto con las diferentes colectividades que habitan el suelo de un país. La política cultural promueve la conservación de un patrimonio cultural y que a ésta tengan el acceso a la mayor cantidad de personas.

Según Bernardo Mabire, en su libro *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano*,

son políticas culturales las que exaltan y dan a conocer, entre su propia población y en el exterior, el patrimonio de creaciones y sensibilidades de una comunidad, básicamente por conducto de los medios de difusión, no sin antes patrocinar su estudio o incluso contribuir directamente a reproducir el legado para asegurar su permanencia. (Mabire, 2003, p.11)

Por lo tanto, la política cultural debe ser una acción e inversión para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos. Lo que se interviene son los procesos culturales, no la cultura. El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener resultados para un tipo de orden o de transformación social. Como menciona Adolfo Colombres, “Toda política expresa fundamentalmente *una opción de un grupo social en relación con el camino del desarrollo, por lo que representa su manera de proyectarse hacia el futuro (...)* Toda política responde o debe responder a *una identidad*, y la especificación de esta es un tema fundamental” (Colombres, 2009, p.31). Por esta razón, es necesario que el proceso de identificación individual del grupo social al que pertenecen.

Se necesita la participación de la gente, la elaboración de políticas inclusivas para promover una política cultural. El desarrollo y revalorización del patrimonio cultural y natural, lo tangible, como también lo intangible. Fomentar los espacios culturales independientes locales, en los cuales se incentive al respeto mutuo y la difusión de su identidad.

En el libro *Gestión Cultural* de Silvia Aballay y Carla Aveñado Manelli (2010) hacen referencia a una cierta cantidad de objetivos que se deben realizar para generar políticas culturales, como priorizar las políticas de convenios por encima de las subvenciones. Potenciar las políticas de creación de demanda por encima de las ofertas. Interrelacionar los programas culturales con las escuelas. Extender los programas de divulgación histórico-cultural, basado en una concepción moderna del patrimonio. Para esto es necesario que haya una infraestructura para la difusión y la concentración de las personas, espacios solidarios y de debate. Las políticas culturales deben ser populares, participativas integradoras, enriquecedoras, estratégicas y con perspectiva de futuros. Desde las colectividades, la política cultural se unifica en una institución representativa, que agrupa a las demás instituciones de la comunidad en la ciudad y en la Argentina. Estas asociaciones coordinan las actividades de sus instituciones y promueve el desarrollo cultural, educativo y económico de la comunidad, así como informa al mundo sobre la actualidad de su cultura e historia.

Colombres (2009) hace una diferenciación entre la política cultura y la acción cultural. La primera, refiere a un conjunto de principios rectores sobre los que se orientara la práctica cultural. Toda política, para poder conseguir sus objetivos y no quedarse en mero enunciado, necesita de una serie de acciones concretas de distinto orden y en diferentes campos. Tales acciones pueden obedecer a un programa específico, o bien carecer de una base programática pero obedecer en líneas generales a los objetivos de la institución. Ambas son realizadas por funcionarios, empleados o militantes de una institución o movimiento popular, que conocen la política a implementar o al menos las funciones que en líneas generales deben cumplir. Surge de aquí que hay instituciones de la cultura que trabajan sin una política determinada, con criterios oportunistas, dejándose llevar por las circunstancias. Ocurre también que los agentes de las instituciones realizan acciones distintas o contrarias a las políticas de las mismas, lo que implica aprovechar

una posición de poder para sabotear el cambio que se propone la institución o para radicalizarlo.

Los elementos culturales son los recursos que una cultura requiere poner en juego para formular y realizar un propósito social, pueden ser materiales, organizativos, intelectuales o racionales, y de orden emocional o simbólico. Deben trazar sus propias políticas, es decir, sus metas, los principios que guiaran su acción y buscare imponer al sector público, de modo que este tome en cuenta su particularidad histórica y sus intereses esenciales.

Algo en lo que concuerdan Abalay, Aveñado (2010) y Colombres (2009), es que es de vital importancia las políticas populares, sobre todo la educación, porque de ella depende el reforzamiento y la difusión de su identidad. Una de las primeras funciones del desarrollo cultural es la de elaborar planes y materiales que aseguren la reproducción de la cultura del grupo, en niveles cada vez más evolucionados, para ir erradicando así el subdesarrollo y la precariedad de elementos que han signado siempre a la cultura popular. La política educativa del grupo propiciara que su lengua sea tomada como fin en sí, difundir la historia y la cultura de la etnia; se deben exponer los principios filosóficos, religiosos y éticos que la rigen, sus fiestas, ceremonias, ritos, mitos, cuentos, leyendas poesía, teatro popular, música, danza, diseños plásticos, arte e industrias tradicionales, poniendo énfasis en el impacto negativo de la inclusión cultural.

Por esta vía entrarían a la educación formal los vocabularios y formas gramaticales de la región, la historia como vivencia, testimonios sobre los distintos oficios tradicionales, la música y la danza, todos los géneros de la literatura oral, la cocina regional, las tradiciones agrícolas y ganaderas, la tecnología apropiada, los modos tradicionales de uso del suelo, el conocimiento sobre plantas y animales silvestres, etc.

Por lo que se declara que la diversidad cultural un componente clave del desarrollo endógeno y sustentable, como “la multiplicidad de medios por los cuales la cultura de los grupos sociales y de las sociedades encuentran su expresión” (Colombres, 2009, p. 354).

La UNESCO (2003), declara ciertas normas a seguir, en sus artículos manifiestan que la diversidad cultural es patrimonio común de la humanidad, considerándola una fuente de intercambios, de innovación y de creatividad; es un sistema democrático, que garantiza por un lado la cohesión interna de cada grupo social, y por el otro la cohesión de la sociedad en su conjunto, y con ello la paz; es una fuente del desarrollo, entendido no solo en términos de crecimiento económico, sino también como una forma de acceder a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria; es un imperativo ético, inseparable del respeto a la dignidad de la persona humana, nadie puede, en consecuencia invocar la diversidad cultural para atentar contra los derechos garantizados por el derecho internacional, ni para limitar su alcance; declaran que el patrimonio debe ser preservado, puesto en valor y transmitido a las generaciones futuras en tanto testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas, a fines de nutrir la creatividad en todos los campos del quehacer e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas; aclara que los bienes y servicios culturales son portadores de identidad, valores y sentidos, y que no deben por lo tanto ser considerados como mercancías o bienes de consumo como los otros.

El pluralismo cultural queda así reducido, al respeto de la vida privada de los grupos sociales que se abstienen de promover sus modelos a nivel global, así como a algunas formas de intercambio que no comprometan la estructura del pensamiento único difundido.

2.2. Espacios Culturales

Los espacios culturales, son espacios que fomentan la cultura valga la redundancia, en este caso, se va a desarrollar los espacios específicos donde transmitir y promover los usos y costumbres de una etnia, la lengua, la gastronomía etc. Es un medio de comunicación, movilizándolo en varios casos una gran cantidad de recursos, dando trabajo a intelectuales, artistas y técnicos, algunas veces estos individuos realizan el trabajo ad

honorem. Estos espacios difunden con una alta calidad técnica las mejores creaciones de una comunidad.

La integración regional que esto implica se revela además como la mejor manera de dar una respuesta alternativa a la globalización. El apoyo del Estado a las industrias culturales se ha dado más a través de la promoción de las obras en el propio contexto que en su difusión en otros ámbitos, tendiente a abrirles nuevos mercados, aunque no sea por la vía del canje institucional.

El diseño es una vía para llevar las marcas de una identidad al conjunto de los bienes industriales, y no solamente a los artesanales, pero deberá ser creativo y no mecánico. El diseño es otro punto en el que el arte se cruza con la economía para imponer un estilo propio a los objetos de la vida cotidiana, contribuyendo así a su estatización desde la identidad.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, dentro del área de derechos humanos, se encuentra el Observatorio de Colectividades, cuyo objetivo es revelar las historias y los aportes culturales, sociales e institucionales de las distintas oleadas migratorias que llegaron a la ciudad. En ella se refleja la identidad porteña, conformada por diferentes colectividades. Están presentes las cuarenta y cinco diferentes etnias que conviven, ofrecen información de cada colectividad, dada por medio de las instituciones que las representan y ofrecen los distintos lugares en donde se puede ubicar los espacios culturales, como también para buscar información sobre ellas.

Las instituciones que representan las diferentes colectividades y el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires firmaron un documento que ratifica el compromiso compartido en la defensa de los valores de convivencia, respeto mutuo y paz, propios de nuestra idiosincrasia (cuerpo c). Tomando como punto de partida la resolución del Consejo Federal de Educación que establece el 19 de abril como *Día de la Convivencia en la Diversidad Cultural* y el 24 de abril como *Día de Acción por la Tolerancia y el Respeto*

entre los pueblos, en este documento fomentan el bien común y el respeto a la diversidad.

Se decidió hacer una serie de observaciones estructuradas no participante, en la cual se relevaron cuatro colectividades, la observación completa se encuentra en el cuerpo C, con el fin de entender su desenvolvimiento en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la difusión de la cultura que ofrece cada una. Para eso fue necesario especificar qué tipos de espacios culturales se encuentran, y en que ubicación están, haciendo referencia al lugar de asentamiento de las diferentes comunidades.

Cada colectividad tuvo diferentes olas migratorias hacia la Argentina, como por ejemplo la colectividad ucraniana tuvo tres, la primera de 1897 hasta 1914, se dirigió principalmente hacia misiones, en las cual llegaron a esta tierra gente trabajadora de campo, la segunda de 1920 a 1960, en la cual vinieron escapando de la guerra, se fue incrementando con la de técnicos, profesionales y artistas, la última a partir de 1994, luego de la disolución de la unión soviética; se asentaron en Palermo y en Almagro. La mayoría de la colectividad armenia, vinieron refugiados sobrevivientes del genocidio, hace más de 100 años, huyendo de las masacres de Adaná en 1909, del Genocidio de 1915 – 1917 y de las matanzas de 1920. Se asentaron principalmente en el barrio de Palermo, en segundo lugar en los barrios de Flores y Barracas. La colectividad coreana comenzó a venir luego de la división de Corea (1950-1953), desde 1965 principalmente, en 1990, se otorgaron permisos, los cuales beneficiaron a los llegados de ese país. Se asentaron en su mayoría en lo que hoy llaman como barrio coreano, flores, en la avenida Carabobo, también eligieron el barrio de once por motivos comerciales, y en los alrededores de la avenida Avellaneda. Por último la migración de la colectividad boliviana, una de la más antigua de nuestro país. Al comienzo se radicaron en las provincias del norte argentino, luego realizaron un desplazamiento hacia los centros urbanos de las distintas provincias, motivados por la oferta laboral de las zonas industrializadas. Y a partir de la segunda mitad del siglo XX comenzó la afluencia de la población boliviana hacia la ciudad de

Buenos Aires. Se asentaron en Liniers, en donde establecieron ferias y mercados, *Feria de la Virgen de Urkupiña*, la *Feria Latinoamericana Nuestra Señora de Copacabana*, en Puente La Noria y la *Feria Franca* en el Barrio General San Martín. Otros barrios en donde hay una gran cantidad de bolivianos son el barrio de Nueva Pompeya y Soldati, donde realizan eventos importantes de la comunidad en las afluencias de la Avenida Perito Moreno y la Avenida Francisco Fernández de la Cruz, además de encontrarse el llamado barrio Charrúa propio de esta colectividad.

Los espacios culturales que tienen estas colectividades se concentran generalmente en los lugares de asentamiento de la comunidad correspondiente.

La colectividad ucraniana tiene dos grandes asociaciones, la primera en fundarse en el país es *Prosvita* (Palermo), la siguiente es Renacimiento (Almagro). También está la asociación *Plast*, son scout y reúnen a los jóvenes de la colectividad. Actualmente existe una asociación reguladora de todas las asociaciones del país, la Representación Central Ucrania (RCU). Estas asociaciones son importantes, porque son el pilar en donde se difunde y preserva la cultura ucraniana y donde se fomentan los lazos entre los descendientes de la comunidad. El idioma se imparte por medio de estas asociaciones, además de diferentes actividades, como la danza folklórica, la música con sus cantos corales como también los instrumentos musicales, la gastronomía y las artesanías. Dentro de la ciudad de Buenos Aires se encuentran varios símbolos, como la calle ucraniana, el monumento a Taras Shevchenko, máximo poeta ucraniano, quien ayudó a una de las independencias del país y perdura con sus escritos y el monumento a Volodymyr Velykyi, quien fue el primer gobernante de Ucrania y la tradición eclesiástica, por su contribución a la difusión del cristianismo, lo considera Santo.

La colectividad armenia tiene una variedad de asociaciones ubicadas en el barrio de Palermo, en ellas se encuentra la Catedral San Gregorio el Iluminador, rodeada del Arzobispado, el Centro Armenio, el Instituto Educativo San Gregorio el Iluminador, la sede de la Unión General Armenia de Beneficencia y su Instituto Marie Manoogian, la

Asociación Cultural Tekeyán, la Asociación Cultural Armenia, el Centro Cultural Tadrón, la Unión Compatriótica Armenia de Marras, además de locales comerciales armenios, en donde podemos encontrar especialidades culinarias, especias y objetos tradicionales. Una de las asociaciones más destacadas es la Unión Armenia de Beneficencia, los objetivos son crear de lazos sociales entre sus miembros, la preservación de la identidad, y también el enriquecimiento del vínculo con Argentina, actualmente se fue reorientando hacia fines sociales, culturales y educativos. En 1974 se creó un colegio secundario y la posterior anexión de un colegio primario. Otro espacio importante es el de Centro Cultural *Tadron*, en el cual se presentan obras teatrales y se dictan talleres de teatro. Como otras colectividades, la armenia también tiene símbolos de su cultura en la ciudad, como la calle armenia y dos plazas características en el barrio de Palermo, una es la Plaza Armenia y jachkár, un monumento arquitectónico típico de carácter conmemorativo o recordatorio construidos íntegramente de piedra y montados verticalmente sobre un pedestal, el emplazamiento de este jachkár en Plaza Armenia simboliza la fusión de dos identidades, la armenia y la argentina. La segunda es la Plazoleta Monte Ararat, tiene un monumento, réplica del Monumento a los Mártires del Genocidio de Dzidzernagapert, creado en 1965 en la capital de Armenia en conmemoración del cincuentenario del Genocidio Armenio.

Es el caso de la colectividad coreana que cambia, el centro cultural Coreano creado en el año 2006, ubicado fuera del centro de asentamiento, se ha convertido en el epicentro de la cultura coreana en Buenos Aires. No sólo se encarga de la parte artística. Lleva a cabo también eventos y actividades para difundir su historia, su idioma, su gastronomía, sus costumbres y todo lo referente a su cultura. También se encuentra el Instituto Coreano Argentino (ICA) pasó de ser una "escuela de sábados" destinada a la enseñanza de la lengua y la cultura coreana a convertirse en una escuela primaria trilingüe (castellano, coreano e inglés), incorporada al plan de estudios oficial. Desarrolla, además, actividades extracurriculares, como cursos abiertos de idioma coreano. Los símbolos de la cultura

coreana que se ubican en la ciudad, el logrado barrio coreano, *Baek-ku*, ubicado en el barrio de Flores, la calle Corea y la última incorporación, la puerta que da bienvenida al barrio coreano.

La colectividad Boliviana, a partir de 1959 se creó la primera asociación y a fines de 1989 llegaban a ser más de 40 las asociaciones civiles bolivianas en la Argentina. La entidad reguladora de las asociaciones es la Federación de Asociaciones Civiles Bolivianas. El objetivo social de la federación es amplio. Entre otras actividades, realiza eventos culturales y deportivos, apoya emprendimientos de sus afiliados, promueve convenios con organismos del Estado y ONG para mejorar la calidad de vida de las familias de sus asociados, organiza congresos, seminarios y talleres para capacitar a sus directivos y socios. El fin siempre es trabajar para mantener viva la identidad cultural boliviana en Argentina. Otra de las asociaciones importantes es la de fomento General San Martín de Charrúa, ubicada en el barrio de Villa Soldati, su objetivo es la promoción de actividades sociales, culturales y deportivas. Esta asociación tuvo vital importancia luego de que el gobierno de Onganía decidió erradicar las villas Poplín y la villa 12, ésta se encargó de la organización de la urbanización y regularización de la situación de sus vecinos y viviendas. En la Ciudad de Buenos Aires, hay varias calles con nombres de ciudades de Bolivia, como Cochabamba, Charcas, Ciudad de la Paz, Oruro, Potosí, etc. También hay bustos del coronel José Warnes y Manuel A. Padilla. Por último, una plazoleta ubicada en la intersección de las calles Charrúa e Itaquí, en pleno Barrio General San Martín, lleva el nombre de Tomás Katari, el aymara que generó en el siglo XVIII una insurrección popular que, más tarde, ya liderada por el descendiente inca Túpac Amaru II, terminó por expulsar a los españoles de Cusco. El barrio Charrúa, por el nombre de su calle principal, es un barrio de migrantes bolivianos, ubicado entre Pompeya y Villa Soldati. Comenzó como un asentamiento precario y finalmente logró convertirse en un barrio étnico.

La vida religiosa de las colectividades es muy importante y cada una de ellas trajeron su iglesia, en el caso de los ucranianos, se separa en tres comunidades cristianas, la

Católica de Rito Bizantino (Greco Católicos) que es la más numerosa, en ella se ven reflejadas las típicas cúpulas bizantinas, con sus gajos y la terminación de una cruz en su punta; la iglesia Ortodoxa (con sus tres iglesias independientes entre sí: Autocéfala, del Patriarcado de Kyiv y del Patriarcado de Moscú) y la iglesia Evangélica Bautista.

Los armenios tienen la Iglesia Apostólica Armenia, la construcción de la Iglesia Apostólica San Gregorio el Iluminador, se inspiró en la arquitectura tradicional armenia presente en la cúpula con gorra cónica, el campanario con columnatas, el altar mirando al este, y arcos ojivales y semicirculares. Esta iglesia es la que concentra mayor cantidad de personas en la colectividad. Hoy, la Institución Administrativa de la Iglesia Armenia, más conocida como Centro Armenio, constituye un complejo educativo, cultural, civil y religioso, en torno del cual gira una nutrida agenda de actividades. Además de esta iglesia se encuentran la iglesia católica y la iglesia evangélica

Los coreanos residentes en la ciudad cuentan con una fuerte tendencia a crear instituciones y agruparse, y su concentración territorial en el barrio de Flores Sur ha acrecentado esa tendencia. Las iglesias son, por lo general, el centro de sus redes sociales y del barrio. Actualmente, la colectividad coreana cuenta en Argentina con 40 iglesias evangélicas, una católica y dos templos budistas. Desde el principio, las iglesias fueron el eje de la estructura comunitaria. La educación de la historia, el idioma y la cultura también comenzaron a través de los lugares de culto. Para niños, adolescentes y adultos.

En todas las colectividades tiene una cámara de comercio que fomenta e incentiva el intercambio de comercio, entre la comunidad y la interacción con el gobierno argentino, es un nexo internacional con los diferentes negocios comerciales entre los países.

2.3. Gestión Cultural

Desde el gobierno ofrecen conjunción desde dos niveles de gestión, el Nacional y el de la Ciudad. Desde Nación, en el Ministerio de del Interior, en migraciones, hay una

organización que tiene tres décadas funcionando, la Federación Argentina de Colectividades (FAC), María Cristina Zinko (2016), vice presidenta de la Representación central ucrania y participante de la federación, refiere que la FAC es una entidad que agrupa a todas las colectividades, en teoría de toda la República Argentina, pero actualmente se está trabajando en la Ciudad de Buenos Aires. En un principio hubo nueve colectividades que fundaron, entre ellos Renacimiento, por la colectividad ucraniana. Esta federación la preside Juan Sarrafian, miembro de la comunidad armenia, fomentan la importancia de la diversidad cultural y el respeto que existe en la Argentina por quienes eligieron este territorio para vivir.

Desde el Gobierno de la Ciudad, asimismo hay un mutuo intercambio cultural. Recientemente se creó la Red de Jóvenes de Colectividades es un proyecto de la Dirección de Colectividades, se busca generar un espacio donde los jóvenes puedan expresarse para poder trabajar en conjunto y, de esta forma, potenciar el trabajo de cada colectividad desde una mirada joven. Sumando la importancia de incorporar y atraer a los jóvenes para seguir promoviendo la comunicación cultural, consolidar vínculos entre los jóvenes de las diferentes instituciones, e incluir a los jóvenes dentro de las políticas de juventud de la ciudad. Los objetivos de esta organización es la de desarrollar actividades y deportivas que capten el interés de jóvenes que formen parte o no de asociaciones; conformar la Red de Jóvenes como herramienta para la interacción entre las colectividades; y promover la formación de dirigentes jóvenes en las colectividades.

Además de este intercambio antes mencionado, la Dirección de colectividades ofrece ciertos eventos que ayudan a la difusión y comunicación de las colectividades, entre ellas y para sí mismas.

Por medio de este organismo se realizaron publicaciones que reflejan la identidad de las colectividades radicadas en Buenos Aires. Con el objetivo de dejar testimonio de la estrecha e inquebrantable relación entre las colectividades y el Gobierno de la Ciudad, desde la Dirección de Colectividades se publicaron una serie de libros que reflejan la

identidad de las colectividades radicadas en Buenos Aires. Desde el año 2008, se editaron los siguientes títulos: *Japón en Buenos Aires*, *Italia en Buenos Aires*, *Genocidio Armenio*, *Perú en Buenos Aires*, *Vascos en Buenos Aires*, *España en Buenos Aires*, *Líbano en Buenos Aires*, *Holodomor (Genocidio del Pueblo Ucranio)*, *Shoá y Mis Abuelos También lo Cuentan*.

Por parte de las colectividades, cada una de ellas tiene una institución representativa, en la cual plantean ciertas reglas que proponen la continuidad y difusión de la cultura, como también el respeto mutuo con las diferentes etnias con las que conviven en la ciudad.

Los aportes a la cultura argentina desde las colectividades observadas son variadas, una de ellas es la gastronomía, en el caso de los armenios principalmente los platos típicos árabes, por ejemplo el arroz *Pilav*, o el *Herisé* (locro armenio), en el caso ucraniano están los *varenikes*, los *godupsi* (arroz con carne envuelto en una hoja de repollo) y las sopas diversas. Los coreanos tienen comidas con cualidades nutritivas, los elementos que más utilizan son la soja fermentada, el *kimchi* y el pescado salado son los principales ingredientes de este tipo de comida.

Los bolivianos se caracterizan por dos celebraciones reconocidas, la primera es la celebración de la Virgen de Copacabana, realizada los segundos domingos de Octubre, donde participan una gran cantidad de personas, en ella realizan una muestras de danzas y shows de música con trajes típicos bolivianos. La siguiente es la Fiesta de ka Akasita, se trata de una feria artesanal, cuyo verdadero fin es el de pedir buena suerte a los dioses, se festeja el 24 de Enero, una multitud de personas se congregan medio de folklore, artesanías, tradición, música y baile.

En cuanto al aporte musical en la cultura ucraniana se encuentra la *Bandura*, es un instrumento de cuerda pulsada, combina los elementos de la caja de la cítara y el laúd, otro aporte es el canto coral. Los armenios tienen la banda *Los Armenios*, son un grupo de jóvenes que difunden su identidad por medio de la música, otra característica es el coro *Arax*, forman parte de la Asociación Amigos de la Música Armenia. Los coreanos

tiene su *Hanguk eumak*, la música tradicional coreana se divide en dos partes: *gugak*, música nacional, que se ha transmitido durante siglos, y *changjak gugak*, nuevas composiciones de música nacional, que incorpora prácticas musicales occidentales en una canción interpretada con instrumentos tradicionales.

El aporte en las artesanías en el arte ucraniano se encuentra la pintura con su *Petrykivka*, considerado patrimonio cultural de la humanidad, de origen del pueblo que lleva el mismo nombre, la característica principal es la pintura de flores y hojas adornando las casas y elementos artesanales. El siguiente aporte son los *Pysanky*, el arte de escribir huevos, el cual tiene un proceso de escribir con una herramienta que al calentarla extrae cera y luego se tiñen con anilinas, en Ucrania existe un museo dedicado a esta actividad. Los armenios difunden la pintura en el centro cultural *Tekeyán*, en el cual exponen los trabajos de los artistas plásticos de la comunidad. Los coreanos tienen una técnica que se caracteriza por el cierto uso de los colores, la presencia de animales de tradición ancestral en la cultura coreana y el no uso de perspectiva, otra técnica es la *Su Mik Hwa*, una técnica tradicional que utiliza tinta negra, agua, papel de arroz y pinceles hechos de pelo de oveja y zorro Otro aporte importante de los coreanos son las artes marciales, que unen a toda la comunidad, y atrae a jóvenes, las más conocidas son el *TaeKwonDo*, el *Sipalki*, luego está el *Kumdo*, un arte menos conocido, es un arte marcial de esgrima, su nombre significa el camino de la espada.

Desde el gobierno de la ciudad se realizaron varias leyes, para los ucranianos a través de la Ley N° 829 del año 2002 (cuerpo C), la legislatura de la Ciudad aprobó el Convenio 19/00, por la cual el Gobierno de la Ciudad y la Ciudad de Kyiv, Capital de Ucrania, que se propone favorecer al desarrollo económico y social de las mismas y de los respectivos Estados, estableciendo relaciones oficiales de amistad y cooperación en las áreas siguientes: Cultura; Ciencia y Técnica; Economía y comercio; Relaciones entre los ciudadanos residentes de las ciudades de Kyiv y Buenos Aires. Y para los armenios se dictó la primera ley de reconocimiento del genocidio armenio sancionada en la Argentina

es la 13.478 de la Provincia de Buenos Aires, del 17 de mayo de 2006 (Cuerpo C), promovida por el Diputado Sergio Nahabetian (Recrear/Pro). La citada ley que reconoce al 24 de Abril como *Día de Conmemoración del Primer Genocidio del Siglo XX del que fuera víctima del pueblo armenio* sirvió de antecedente a la ley 2.058 de la Ciudad de Buenos Aires.

La Ley. 26199 sancionada en diciembre de 2006 es la materialización de este esfuerzo. Impulsada por el Consejo Nacional Armenio (Cuerpo C), contó con el aval de todos los bloques para ser sancionada. Por esta disposición se declara el 24 de abril *Día de la acción por la tolerancia y el respeto de los pueblos*, con el espíritu de que su memoria sea una lección permanente sobre los pasos del presente y las metas de nuestro futuro. Esta ley nacional, tuvo su correlato en el ámbito de la Ciudad con la sanción de la Ley 2.675 del año 2008 (Cuerpo C). Anteriormente, la ley 2.058 del año 2006, sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, instituía el 24 de abril, *Día de Conmemoración del Primer Genocidio del Siglo veinte*.

Es importante la interacción de las colectividades con las FAC y el gobierno, para fomentar el diálogo y la difusión de las diferentes culturas que conviven en la ciudad. La planificación cultural debe asumir una coherencia tanto al interior del campo cultural como frente a las demandas de estudios económicos y sociales. Es imposible hablar de planificación cultural sin tener en cuenta la composición de un plan y la elección de la sociedad.

La UNESCO (2003) señaló que la racionalización de la intervención pública, tiene el fin de precisar unos objetivos y programas para un desarrollo coherente de los equipamientos y servicios culturales. Al tiempo asegurar la ayuda y tutela financiera y precisar las funciones administrativas y relaciones con otros sectores públicos y privados. Realizar una planificación a largo plazo con el fin de preservar la cultura. Y por último lo que señala es analizar las características económicas del sector cultural y su relación con

los planes generales económicos y sociales de las naciones en la perspectiva de un desarrollo integral.

2.3.1. Eventos

Los eventos que ofrece el Gobierno, sirven para la difusión de las etnias que viven en la ciudad, fomentan diferentes atributos de las colectividades como la gastronomía, indumentaria, artesanías, literatura, ritos y costumbres, la fotografía, el teatro y las artes plásticas.

Uno de los eventos es el *Patio Gastronómico* en donde se realiza la Elección del Representante Porteño de Colectividades, en el se presentan además de la gastronomía de las diferentes culturas, sino también sus costumbres y tradiciones, la indumentaria folklórica de cada país y sus bailes, mediante la representación en un escenario, durante toda la jornada del evento. Se realiza desde el 2012, el evento incluye la elección del Representante Porteño de Colectividades. Las/os postulantes desfilan saludando a todo el público y realizan varias pasadas sobre una pasarela instalada en la Av. de Mayo. Como gran cierre, es elegido/a un/a nuevo/a Representante. En el presente año fue elegida la participante de Perú y como primera princesa la participante de Ucrania.

Otro de los eventos es el *Buenos Aires Celebra*, es un proyectó que comenzó en el 2009, *muestra la cultura, historia e identidad de las colectividades*, con un doble objetivo: que las colectividades puedan festejar sus fechas patrias mostrando su cultura, su historia y su identidad, y que eso mismo pueda ser compartido por todos los vecinos y turistas. El lugar elegido como escenario de los *Buenos Aires Celebra* es la tradicional Av. de Mayo, columna vertebral del centro histórico y cívico de nuestra ciudad. No todas las colectividades lo realizan en ese específico lugar, algunas teniendo un sector característico de la ciudad, lo realizan en ese lugar, como por ejemplo los coreanos eligieron en el año 2015 el Parque Chacabuco, ya que cerca están asentados, con su entrada a la calle Corea y en 2016 en Avenida Nazca y Avenida Avellaneda; los

ucranianos lo realizan en el Parque 3 de Febrero, cerca del monumento a Taras Shevchenko, máximo poeta ucranio ubicado en ese parque. Desde el inicio de los *Buenos Aires Celebra*, el público vislumbró danzas, coros, desfiles, gastronomía, arte y mucho más de una larga lista de colectividades de la ciudad. Entre ellas, la griega, judía, rusa, boliviana, chilena, china, coreana, búlgara, española, lituana, italiana, eslovena, escocesa, ucraniana, japonesa, armenia, irlandesa, croata, uruguay, dominicana, paraguay, portuguesa, brasilera, polaca, libanesa, colombiana, peruana y vasca.

Otro evento importante es el *Mes del Inmigrante*, el cual rinde un homenaje a las más de 60 colectividades que residen actualmente en la Ciudad de Buenos Aires. Desde la página del Gobierno de la Ciudad mencionan que en 1949, por decreto del Poder Ejecutivo Nacional (Nº 21.430, cuerpo C), fue establecido el 4 de septiembre como Día del Inmigrante. La elección de la fecha no fue azarosa. Por el contrario, recuerda un decreto firmado el 4 de septiembre de 1812 por el Primer Triunvirato, cuando el gobierno ofreció su inmediata protección a los individuos de todas las naciones y a las familias que deseen fijar su domicilio en el territorio. A partir de ese momento, Argentina abrió formalmente sus puertas a los migrantes de cualquier parte del mundo que desearan vivir en estas tierras. En conmemoración a ese día, en 2009 la Ciudad de Buenos Aires organizó el primer festejo del *Día del Inmigrante* en el Parque 3 de Febrero; y, a partir de entonces, todos los años se realiza este multitudinario evento en homenaje a las colectividades que residen actualmente en la ciudad. En este evento se realizan una serie de actividades y taller durante todo el mes y culmina con el festival a cielo abierto donde hay espectáculos, gastronomía y las propuestas desde las colectividades. En el festival, se muestran sus trajes, sus bailes, su música típica, sus artesanías y sus platos gastronómicos en una jornada que se extiende por casi un día entero y la confraternidad entre las distintas comunidades toman un papel protagónico.

Siguiendo a esto se encuentra *Transparencia*, un concurso fotográfico que se realiza desde el 2008, tiene un lema de retratar lo diverso, celebrar lo múltiple, el objetivo es

retratar la diversidad cultural de las colectividades de la Ciudad de Buenos Aires y, al mismo tiempo, abrir una puerta a la creatividad fotográfica de los porteños. Las fotografías pueden reflejar a las colectividades en cualquier tipo de actividad, como por ejemplo escenas de la vida cotidiana, sus aportes culturales, sus costumbres, sus vestimentas u otra particularidad siempre que sea en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires. Luego se realiza una muestra itinerante que recorre diferentes instituciones públicas y privadas de la Ciudad y de distintas provincias de nuestro país.

Teatro por la Diversidad, es un espacio que apoya y difunde el trabajo artístico y teatral que desarrollan las colectividades que residen en la ciudad. El objetivo de *Teatro por la Diversidad* es generar un intercambio entre los grupos teatrales de las distintas colectividades y, al mismo tiempo, hacer trascender lo particular de cada grupo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Por último, lo que ofrece la Dirección de las Colectividades es *Mixturas*, el programa busca crear un espacio en el cual los artistas de las colectividades y los artistas porteños que no pertenecen a colectividades pero realizan un trabajo que sí está relacionado con ellas, tengan la posibilidad de exponer sus obras y aportar su visión sobre la mixtura cultural que caracteriza a nuestra ciudad.

El director del ballet *Dunay*, de la asociación Renacimiento, Holik (Noviembre 2016), hizo referencia de los eventos en que participaron este año como, el *Buenos Aires Celebra a Ucrania*, el pasado 29 de Octubre, participaron en la *Feria Internacional del Libro de Buenos Aires*, realizaron una presentación en el teatro Premiere en un evento de la colectividad judía, los convocaron para cerrar el espectáculo. Participaron del evento *Patio Gastronómico*, en el cual fue elegida Primera Princesa a una chica de la colectividad ucraniana. Estuvieron en *Tu mejor sábado*, programa de canal nueve, en el cual mostraron además de la danza, las comidas típicas y las artesanías del país. Trabajan con la embajada en cuanto al repaso de las danzas típicas, a mediados de Octubre se realizó en el Hipódromo de Buenos Aires, un desfile de ropas típicas de las

diferentes colectividades que habitan en la ciudad, participaron cuatro chicas del ballet, representando las zonas de Kyiv, de Volyn, de los Cárpatos y de Bukovena. También participaron del evento del vigesimoquinto aniversario de la independencia ucraniana, realizada en la cancillería argentina.

Este ballet es uno de los representantes de la colectividad ucraniana, hay diferentes asociaciones que participan de diferentes eventos, por ejemplo la Asociación de Graduados Universitarios Argentino-Ucranios, organiza y realiza el diseño integral del stand en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, en el cual se realizan charlas y conferencias, además de organizar un espectáculo en el cual participan los dos ballets de la ciudad y artistas musicales invitados.

Recientemente las asociaciones participaron de la cuarta edición del Buenos Aires Celebra Ucrania frente al Rosedal, organizada por la Representación Central Ucrania, participaron la Asociación Ukrania Renacimiento, la Asociación de Graduados Universitarios Argentino- Ucranios, la Cámara Comercio Argentino Ucrania, la Unión de Mujeres Ucranias (SUA), la Fundación Taras Shevchenko, la Embajada de Ucrania en la República Argentina, la Hermandad Iglesia Greco católica ucrania, y la Radio Ucrania Vive. En este evento había un escenario el cual tenía una pantalla LED, en donde se transmitían imágenes previstas por la colectividad, como también lo que transcurría en el momento, esta forma de mostrar el espectáculo brindaba una mejor observación del mismo. La difusión desde la colectividad, como desde la secretaría de derechos humanos fue formidable. Hubo una gran concurrencia de gente, para atraer a la gente, que estaba a los alrededores, ya desde hace unos años se tiene un globo en forma de dirigible de gran tamaño, que lleva la leyenda del Buenos Aires Celebra Ucrania.

El Buenos Aires Celebra Armenia se realizó el pasado octubre en la plaza Seeber, como en estos eventos se caracteriza por tener el escenario, en donde bailan las danzas típicas, participan diferentes músicos, en el fondo del escenario se encuentra la pantalla LED, como antes se ha mencionado. Había gazebos con diferentes asociaciones,

vendiendo artesanías típicas, como también comida. En estos eventos suele concurrir bastante gente, lo que permite la difusión de la cultura.

El Buenos Aires Celebra Corea tuvo una gran convocatoria, se realizó en la intersección de la Avenida Avellaneda y la Avenida Nazca, en el escenario se presentaron las danzas típicas en conjunto con la música tradicional del país y artes marciales, específicamente el sipalki, un festival de vestimenta tradicional, y se realizó un concurso de talentos, en donde participaron variedades de grupos.

El Buenos Aires Celebra Bolivia se realizó en la avenida de Mayo., con 30 gazebos, donde la colectividad compartió con el público sus costumbres, y platos típicos. EN los gazebos había artesanías e información de la cultura boliviana. En el escenario típico del evento participaron los ballets, Raíces, América Morena y los grupos Imalaya y Kanay

Capítulo 3. El Espacio Escénico para la danza Folklórica

“El teatro siempre tiene un *lugar* en un espacio delimitado por la separación entre la mirada (el público) y el objeto mirado (el escenario)” (Pavis, 2013, p.171). Partiendo de esta definición se puede decir que el espacio escénico no necesariamente tiene que estar vinculado a un escenario en un teatro, sino que puede tener diferentes espacios, ya sea en la calle o en un edificio, puede tener un escenario delimitado, como también puede estar oculta esa delimitación. Lo que sí se puede afirmar es que en el espacio escénico es un espacio de ficción, donde se exhibe la habilidad del actor, o actor-bailarín.

Como ya se había mencionado anteriormente, el hecho escénico se origina con el espectador, sin el no puede haber un espectáculo, esta relación es la que permite la comunicación, un emisor con un mensaje y un receptor que lo interpreta.

El teatro a través de su historia, ha sufrido la solicitud de los modos festivo, lúdico y ceremonial. Adaptándose y evolucionando a diferentes espacios y géneros dramáticos, es un espacio viviente y dinámico.

Existe una relación espacio-tiempo-acción, Pavis (2013) lo menciona en su libro *El análisis de los espectáculos*, este trinomio se manifiesta en el espacio escénico, se puede decir que el tiempo se manifiesta de manera visible en el espacio, pero sin el tiempo, el espacio sería el de la pintura o de la arquitectura; la acción se concentra en un lugar y un momento dado; el espacio se sitúa donde la acción tiene lugar; se efectúa con una determinada duración, sin él, el tiempo sería pura duración, como la música, por ejemplo; para finalizar sin tiempo y sin espacio, la acción no se puede desarrollar.

Pavis, desarrolla las teorías del espacio, declama que la experiencia espacial, se puede concebir primeramente como un espacio vacío que hay que llenar, y que logre comunicar mediante un lenguaje concreto. Otra forma de verlo sería, que es un espacio invisible e ilimitado que está ligado a sus usuarios y a partir de sus coordenadas, de sus

desplazamientos y de su trayectoria, como una sustancia a extender y modificarse. Otra forma de verlo es como el espacio objetivo exterior y el espacio gestual.

El primer espacio antes mencionado, es un espacio visible, que se puede llenar y describir, es el lugar teatral, el edificio con su arquitectura, con su estética, en donde se puede observar la disposición espacial de los espacios interiores como el escenario, la sala, etc., y los exteriores de él, como el hall, el vestíbulo, etc. Luego está el espacio escénico, el cual es el lugar donde los actores se mueven e interviene el personal técnico. Por último está el espacio liminal, es el que marca la separación entre el escenario y la sala.

El espacio gestual es el que comprende el espacio que crean la presencia, la posición escénica y los desplazamientos del actor, su corporalidad, es evolutivo, se puede dividir en el terreno que el actor cubre con sus desplazamientos, la huella que deja en el espacio como una señal de la toma de posesión del territorio. Otra división es la de la experiencia Kinestética, el movimiento corporal como un esquema, teniendo en cuenta el eje de gravitación. Le sigue la subpartitura, en la que se apoya el actor, los puntos de referencia y orientación en el espacio. La proxémica, se relaciona de la codificación cultural de las relaciones espaciales de los individuos. Por último existe el espacio centrífugo, se constituye desde el cuerpo hacia el mundo exterior, se relaciona con la prolongación de la dinámica del cuerpo, como se extiende con los accesorios y el vestuario. El espacio dramático y el espacio escénico, el primero comprende indicaciones sobre el lugar ficticio, el personaje y la historia contada, incide necesariamente en el espacio escénico.

Por lo tanto, ya sea un espacio para una obra dramática como para un ballet tiene una significación, el cuerpo del actor comunica, con sus movimientos, el espacio puede estar lleno o vacío, depende de las convenciones que se plantean en el espectáculo y como comunica ese actor en la escena, si es un actor-bailarín, como llena el espacio con su expresividad.

Dentro de éste espacio hay elementos que intervienen, que interactúan entre sí, es un proceso relacional, en el cual cada módulo es importante, sin la comunicación entre las partes, falla la comunicación y puede haber problemas con el mensaje que se quiere transmitir en el espectáculo. La gestión de un espectáculo se genera mediante un proceso de tres fases, las cuales se desarrollarán más adelante.

3.1. Clasificación de los diferentes tipos de Espacios Escénicos

En la historia de la arquitectura teatral se pueden distinguir ciertas formas características. La primera clasificación es la arena circular, el circo, donde sobre un área de acción central la acción se organiza de modo que es visible desde cualquier parte, un escenario de 360°, no tiene frente ni fondo, por lo que es necesario el estudio de las visuales, en cuanto a los objetos y la acción en escena. En un comienzo se representaban los ritos, donde comenzaron las expresiones culturales, como medio de comunicación, la narración de una historia, o un hecho cultural.

La segunda es el anfiteatro, griego y romano, la arena circular y partida al medio, con un área de acción semicircular, el proscenio, donde la acción se destaca en relieve sobre un fondo fijo, pero que no está separada de los espectadores por telones, es un escenario de 180 grados, además está el coro participando en la orquesta. Lo que diferencia una de otra, es que los griegos utilizaban los defectos geográficos para la construcción del anfiteatro, y los romanos utilizaban una construcción arquitectónica para el mismo fin.

La tercera clasificación es la escena a la italiana, o caja óptica, separada totalmente del público, con un telón y un foso de orquesta, creando un mundo de ilusiones cortado del mundo real de los espectadores por la cuarta pared imaginaria. La característica más importante de este tipo de escenario es la frontalidad y un foco visual desde la platea. Esto es así debido a que su configuración se remonta al Renacimiento donde los decorados debían ser vistos de frente para mantener la ilusión de profundidad. Este tipo de escenario se fue modificando a través del tiempo, pasando por el Teatro Olímpico de

Vicenza, el cual tenía una escenografía construida en perspectiva, generando así un efecto visual. Luego el teatro Isabelino, el característico Teatro de Globo y los Corrales en el Siglo de Oro Español. Hasta llegar a la concepción moderna del escenario a la italiana. La cuarta son los escenarios polivalentes, es aquel que se puede modificar según las necesidades de la puesta en escena. Es un espacio neutro sin ninguna división, teniendo así la posibilidad de modificación del espacio dependiendo de las necesidades dramáticas.

Por último, la ciudad como escenario, la calle como espacio escénico como medio de comunicación, que refleja un contexto histórico, cultural, político, económico de una sociedad determinada. Es un escenario que esta fuera del edificio teatral, por lo que se realizan en lugares público, como las plazas, las calles, etc.

La autora Patrice Pavis (2013) toma otra forma de analizar el espacio, realiza una clasificación simbólica. Uno de ellos es el espacio textual, es una metáfora para la enunciación del texto en el espacio-tiempo, su arquitectura rítmica. Es la manera en que el espectador inscribe en el espacio su recitación del texto.

Otra es el espacio interior, una representación de un fantasma, de un sueño, de un sueño despierto, suscitados por la puesta en escena. El escenario se convierte en un espacio falso de realidad, susceptible de figurar los mecanismos del sueño en los que el espectador podrá proyectarse.

El espacio ergonómico del actor, es decir, su círculo de trabajo y de vida, comprende la dimensión proxémica, es decir de las relaciones entre las personas, haptogénica, la manera de tocar a los demás y a uno mismo, y kinésica, el movimiento del propio cuerpo.

El espacio de instalación, refiere al espacio que no está ligado al teatro, sino a un espacio que se adapta y puede realizarse en cualquier ámbito. Es fundamental la presencia y el desplazamiento de los actores y su funcionamiento del espacio y el tiempo.

El espacio escénico pudo haber cambiado a través del tiempo, lo que se puede sacar en limpio que donde y como se interprete una obra, escena, pieza o instalación depende del

mensaje que se quiere transmitir y del contexto social y político para efectuar su representación. La diferencia entre estos espacios son los requerimientos técnicos, las visuales hacia el público, el uso que se le da a cada uno de los espacios y las personas que interviene dentro y fuera de éste.

3.2. Ficha técnica que interviene en el espacio interior

La puesta en escena tiene algo utópico, concebir el conjunto del espectáculo con arreglo a un sistema que integre espacio, tiempo, acción y corporalidad, es decir, un sistema al que se agarren los demás materiales de la representación. Los distintos sistemas significantes compiten durante la representación, pero tienden a la sincronía y terminan produciendo esa corriente única de la representación.

Para proceder a realizar un espectáculo, se necesita de ciertos elementos para su conformación, los cuales deben tener una comunicación eficiente. Se deriva en una clasificación de sus partes: el pilar, quien articula y comunica con las demás partes del equipo artístico y los actores, es el director, quien se encarga de dar una puesta dramática. En el caso de la danza se materializa el espectáculo por medio de más personas, cómo el director coreográfico y el director musical, en conjunto montan una obra. El director, planifica, dirige, coordina. Se crean los bailes, estudia la coreografía, las partituras, la música, el argumento, el contexto histórico social relacionado con la obra y lo interpreta según su criterio artístico. Marca los movimientos en escena, ya sea de los bailarines, como de los movimientos técnicos. En conjunto con el equipo creativo selecciona la escenografía, el vestuario y la iluminación.

El espacio escénico a su vez se divide en la escenografía, la iluminación y el sonido. El primero, se encarga de los elementos que se ubican en la puesta en escena, la visión artística, previamente comunicada con el director, crea un mundo ficticio dentro de un espacio cultural. El segundo, es la iluminación, con ella se crean ambientes y emociones, muestra u oculta elementos para una visión dramática. Por último el sonido, el cual fluye

en el espacio, este se subdivide, en el sonido del actor, el sonido del espacio, y el sonido de uno o varios instrumentos.

El actor, es otro de los elementos que intervienen, e interactúa con el vestuario y el maquillaje, ya que es él el que los lleva puesto, además de las técnicas dramáticas utilizadas por el actor. Por último, pero no menos importante está el espectador, sin el no habría espectáculo, depende de él la interpretación y la aceptación del mismo.

3.2.1. Director y la comunicación entre los intervinientes

La figura del director teatral, contribuye en gran medida, no solo a la gestión, sino también a la estética de los espectáculos. Es parte integrante del equipo creativo, guía a los actores mediante un discurso dramático y estético, es quien interactúa con todos los otros elementos intervinientes del espectáculo, y es quien toma las decisiones en cuanto a técnicas, métodos, iniciativas y creatividad del espectáculo. Es responsable por el uso y la conservación del patrimonio cultural de la obra, o los bailes que se exponen en escena. Lleva a cabo una supervisión de cada parte y en todo momento, por lo que es de suma importancia la organización de los tiempos de ejecución.

Al inicio del espectáculo, se sitúan en el interior de cada sistema *marcos rítmicos* o huella mental del ritmo de los primeros instantes, que se convierte en el punto de referencia del desarrollo rítmico posterior. Esta noción permite comprender la gestión del tiempo y las impresiones subjetivas de la duración, la rapidez y la lentitud. Se aproxima a las nociones de marco cronotópico, de vectorización. En estas distintas concepciones, “el ritmo concierne a la segmentación de un material en el espacio y el tiempo: es de naturaleza no cognitiva y no es accesible en absoluto” (Pavis, 2015, p. 138).

La localización de estos paréntesis o de estos ritmos nos conduce directamente a esbozar una partitura y una subpartitura del espectáculo que serán muy útiles para el análisis del espectáculo.

la estructura explícita de la representación en tanto que secuencia, mapa del trayecto, montaje y conjunto de reglas; y también como yuxtaposición de distintos órdenes de

materiales, estilos y técnicas de la representación; como un desarrollo de los incidentes motores y de sus trayectorias, sus rupturas (cambios repentinos de dirección), sus nudos (densidad de la actividad), sus umbrales (entrada), pausas, acciones irrevocables (cambios de ambiente) y su decadencia (destrucciones). (Pearson, 1994, p.150)

Aconseja y guía a sus actores desde los primeros ensayos, hasta los reajustes durante la presentación pública del espectáculo. El proceso de dirección se puede dividir en antes de la puesta en escena y durante. La primera mencionada, cabe aclarar que el director no tiene el tiempo de formar a sus actores, por lo que pone a prueba a su reparto, verifica las aptitudes de los actores e inventa ejercicios básicos que, silenciosamente, abren las puertas a la obra que debe ser representada. De este modo, el paso a la creación se realiza suavemente.

La dirección durante la preparación de la puesta en escena, se basa en la lectura del texto, la cual toma formas muy diversas, el director de escena organiza largas sesiones de trabajo de mesa, explica sus opciones para la interpretación, prepara a los actores para la dicción del texto, reflexiona sobre las motivaciones de los personajes que deben ser encontradas, sobre la manera personal en que cada uno debe comportarse. Algunas veces el director exige la neutralidad vocal y prohíbe las entonaciones en la lectura para no cerrar las posibilidades de comprensión del texto. Incluso puede ser que el director, decida ensayar directamente algunos fragmentos de la escena. Para el director coreográfico, cambia en el sentido que no repasan texto, pero sí motivaciones y acciones asociadas a una interpretación en escena, pasos de baile, ritmo y tiempo.

La encarnación del personaje, el director aconseja al actor con el fin de que éste, entre en su personaje, comprenda sus motivaciones, utilice las características exteriores e interiores de su propia persona, sugiera y construya el papel. Una tarea inmersa que se subdivide en tareas parciales, no perder el objetivo global de la escena o de la obra; encontrar una facilidad vocal, gestual y comportamental, regular la distancia o la proximidad al personaje; velar por la claridad y la belleza de la gestualidad; decantarse

por un determinado ritmo exterior de las acciones físicas y por un ritmo interior vinculado al subtexto; ayudar al actor a encontrar su partitura y a sub partitura que lo sostiene.

Otro objetivo del director de escena es la vectorización del desplazamiento en escena, es decir, la esquematización de los movimientos. Estos vectores indican la forma y el trazado del desplazamiento, su duración y su cronometrado, su velocidad e intensidad del movimiento, el lugar recíproco de los actores en el espacio escénico, y la fuerza y la energía desplegadas. La trayectoria inscrita en el espacio como un recorrido temporal y rítmico, permite describir las acciones de los actores, no ya en términos de motivación psicológica, sino en términos de una tarea física que hay que cumplir, de un esfuerzo que se debe realizar, de un objeto que hay que desplazar; en resumen, en términos de ergonomía. Por lo que es importante la interacción con el equipo creativo, con la escenografía para facilitar el movimiento del actor, el vestuario para que éste entre en personaje y se pueda mover libremente por el escenario, la iluminación para que no se preste a mensajes visuales que no corresponda.

3.2.2. Escenotécnia (escenografía- iluminación - sonido)

La escenotécnia, es la ciencia de la utilización del espacio teatral. El primer elemento configurador del espacio es la escenografía, como medio de comunicación,

La construcción escenográfica, es una búsqueda de lenguaje. Y la construcción de este a partir del espacio y lo material, no es solo una tarea complementaria que responde a los intereses de un director de escena. La escenografía-instalación habla por sí misma. Tiene patrones propios, que dan vida a la escena transitable. Asimismo, el procedimiento escenográfico no puede ser parte de un tejido, sino está en consonancia con los demás elementos de la obra. Es la creencia en el lenguaje poético del espacio lo que definirá esta posición de cualquier otra. (Laino, 2013, p. 15)

La primera fase del proceso de creación de un escenógrafo es la charla con el director, quien plantea la idea rectora de la puesta en escena, luego es importante la comunicación con todas las áreas artísticas, por que el espectáculo es un producto, una obra de arte total, por lo que las diferentes áreas deben estar en contacto. Luego se realiza la búsqueda de imágenes plásticas, las cuales llegan a una aproximación y dan

paso al primer boceto de la escenografía, hay que tener en cuenta y plantear la resolución de necesidades funcionales, el movimiento escénico que se plantea, según la puesta dramática y sus componentes. Según intenciones dramáticas, dará lugar a los diferentes espacios que se necesitan para montar la o las escenas, pero para poder empezar a diseñar es de vital importancia conocer el espacio escénico, conocer sus dimensiones para luego poder elaborar una planta del escenario a trabajar. Después se realiza la planimetría correspondiente de la puesta, la cual consta de una planta, vistas, el despiece por escena y si fuere necesario los detalles pertinentes de la escenografía.

Es importante conocer los diferentes espacios en un teatro, sala, o espacio escénico, como también conocer los diferentes dispositivos escénicos que se pueden tener en la puesta, como elemento principal los trastos, pueden ser de pie o estar colgados en la parrilla, además pueden estar ensamblados en un carro móvil. Los practicables, son tarimas, se utilizan para elevar el escenario. Otros elementos son las escaleras, los escalines y las rampas, las cuales permiten acceder, a los practicables antes mencionados. Además de estos elementos es importante conocer la materialidad con la que se trabaja, como utilizarlos para engañar al ojo, y como aprovecharlos para la buena comunicación con el público. La utilización del color en la escenografía es muy importante, se puede llevar a la interpretación del signo, por imitar un material, por la incidencia de la luz sobre el mismo, por eso mismo, es pertinente la comunicación con el resto del equipo, para no dar un mensaje equivocado. La escenografía debe ser verosímil, por lo que el espectador debe concebir que ahí sucede lo que sucede.

La iluminación es otro elemento escénico fundamental, con ella se puede esconder o resaltar los elementos en la puesta en escena. La luz hace existir visualmente al tiempo que une y colorea los elementos visuales confiriéndoles una determinada atmósfera. Se debe tener en cuenta que la iluminación es el sistema escénico que ha realizado más progresos técnicos en los últimos años, se requieren ciertas consideraciones técnicas,

como la localización de los proyectores, y en posición es afectado el elemento a iluminar, ya se frontal, lateral, a contraluz, en contrapicado, horizontal o picado.

Adolphe Appia realiza una definición sobre el diseño de la iluminación

La luz posee una elasticidad casi milagrosa. Contiene todos los grados de claridad, todas las posibilidades de color – como la paleta del pintor -, todas las movi­lidades, puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este es puesto al servicio del actor (Appia, 1954, p39)

A partir de esto, el iluminador como menciona Eli Sirlin (2005) en su libro *La luz en el teatro*, se debe tener en cuenta la visibilidad selectiva, cada espectador debe percibir claramente la escena frente a sus ojos, la iluminación cambia según el carácter dramático de cada escena. Otra característica a tener en cuenta es la revelación de la forma, para generar una tridimensionalidad en el espacio y que no quede plana; la composición del espacio, mostrar un efecto pictórico a la escena. El impacto directo sobre nuestros estados de ánimo, expresando mediante la luz emociones y estados de ánimo. Por último es la información que se proporciona mediante la iluminación, crear fluidez en la lectura de un espacio y del espectáculo.

Así pues, tiene que existir una mínima concertación entre el escenógrafo, el vestuarista y el iluminador para que las elecciones cromáticas no se anulen unas a otras. El espectador estará atento a los tintes que se utilizan: cálidos para una sensación agradable; fríos para suscitar la tristeza; medios para una impresión de neutralidad y tranquilidad. Las coloraciones elegidas suscitan emociones y sensaciones a partir de la luz (la claridad) y del color (los tintes). Una observación rigurosa de las coloraciones dará cuenta del efecto que producen en el espectador y de la construcción emocional del espectáculo. Las imágenes mentales producidas le parecerán, si no más fáciles de comprender, al menos mejor ligadas a la utilización objetiva de los colores.

La luz incide sobre los otros elementos de la puesta en escena, por ejemplo en la escenografía permite o impide que penetre la luz natural. La luz artificial elige ilusionar o hacer desaparecer este o aquel elemento decorado. Al cambiar de dirección, puede

sugerir la progresión del día. También puede desorientar al observador. En el vestuario capta la luz con especial facilidad: los pliegues de las ropas se destacan y su tinte se vuelve visible y varía con el tipo de luz o de filtro de gelatina que se utilice. En el maquillaje, la luz lo destaca, positiva o negativamente. Por último en el actor, a veces la iluminación afecta al actor en su totalidad: su energía queda destacada o, al contrario, atenuada. Su relación con el espectador es transparente, especialmente con luz máxima, o turbia, si queda cegado por un halo de luz o reducido a una voz en la penumbra. Por lo que se puede decir que la iluminación, al articular temporal y narrativamente la acción, facilita la dramaturgia guiándola e inscribiéndola en el tiempo.

El siguiente elemento a desarrollar es el sonido, se puede dividir en la voz del actor, la música y el ritmo. La música en la puesta en escena, sirve para acompañar al hecho teatral, puede ser un acontecimiento sonoro, ya sea vocal o instrumental; es todo lo que se percibe audiblemente en el escenario y en la sala.

La música es asemántica, ni tampoco figurativa: no representa el mundo, cosa que sí la palabra. Encapsulada en el espectáculo, la música irradia sin que sepamos muy bien qué. Influye en nuestra percepción global, pero no sabríamos decir qué sentidos convoca exactamente. Crea una atmósfera que nos hace prestar más atención a la representación. La música es como una luz del alma que se despierta en nosotros. (Pavis, 2000, p.150)

La música en el interior del espectáculo se puede categorizar como semantismo de la música, así como los signos del decorado, se crea una significación, ya sea desde la voz del actor, como algún sonido en escena. Otra característica son las fuentes de la música, deviene de la forma de reproducción del sonido, de donde proviene, como se produce y como interactúa con el espacio; el sonido puede ser grabado, realizado en el lugar, y dependiendo de la acústica y como lo perciba el espectador, generara un efecto en él. El efecto de la música en el espectador, se produce a partir de los elementos visuales, la perspectiva dramática, le da un entendimiento y lo dirige a una significación.

Las funciones que cumple son las de creación, ilustración y caracterización de una atmósfera. Además, esta atmósfera se puede convertir en un decorado acústico, que pueden acompañar a una acción. La música, puede ser simplemente un efecto sonoro

provocado por una situación determinada. También puede cumplir la función de puntuar la puesta en escena, es decir el cambio de decorado o el cambio de escena. Puede crear un efecto de contrapunto, como por ejemplo en el teatro épico de Brecht, que comentan irónicamente la acción. También se puede producir una acción con medios musicales, por ejemplo en el teatro musical, en el cual se convierte la música como elemento principal en la escena.

El ritmo general en una puesta en escena, unifica distintos materiales de la representación disponiéndolos en el tiempo en forma de acciones escénicas, se convierte en el sistema general de la puesta en escena, aquello que organiza a los actores que se desplazan por el tiempo y el espacio de una escena;

Hay que enseñar a los actores a sentir el tiempo en el escenario como lo sienten los músicos. Un espectáculo organizado de forma musical no es un espectáculo en el que se haga música o se cante constantemente detrás del escenario; es un espectáculo con una partitura rítmica precisa, un espectáculo cuyo *tiempo* se organiza con rigor. (Meyerhold, 1992, p.325)

Los ritmos obedecen a ciertas leyes particulares, a la palabra, al acento y la prosodia. El primero mencionado refiere a la enunciación que se deja captar mediante efectos duales, como por ejemplo la palabra y el silencio. La segunda mención se refiere al texto pronunciado, en la organización sintáctica y semántica de cada uno y la función en los momentos de pausa. Por último la prosodia se refiere al ritmo construyendo marcos rítmicos que constituyen la base de la percepción de los cambios del marco.

El ritmo más importante de la puesta en escena es el resultante de todos los sistemas de signos, el tiempo, las pausas, las aceleraciones, todo tiene un fin subjetivo, que depende de la recepción del espectador, y ese tiempo dependerá del director de escena controlar, para la composición dramática de la puesta.

3.2.3. El actor (Vestuario – maquillaje)

El actor ocupa el centro de la puesta en escena, es el que guía la acción dramática. El trabajo del actor, sobre todo del actor bailarín se caracteriza por sus movimientos, sus

sensaciones kinestésicas, con conciencia, el eje de gravedad de su cuerpo y el peso de él, el esquema corporal, y la composición del espacio y el tiempo, son los parámetros a tener en cuenta, sobre la labor y la significación del actor.

Las emociones de los actores, deben ser verosímiles y se emplean según las convenciones sociales. La expresión emocional del ser humano, agrupa rasgos de comportamientos con lo que se revela la emoción, hay una cierta estandarización de los sentimientos y comportamientos sociales en el teatro. Estas se traducen a actitudes, movimientos, acciones físicas, que sugieran la sugestión en el espectador.

La teoría de las emociones es incapaz de describir por sí misma el trabajo del bailarín o del actor; es necesario un marco teórico distinto que supere ampliamente al de la psicología. Por otra parte, desde que el estudio del actor se ha abierto a los espectáculos no europeos, se ha superado rápidamente la teoría psicológica de las emociones, que, como, mucho, es válida para las formas teatrales que imitan comportamientos humanos, y especialmente verbales, de una forma mimética, como por ejemplo la puesta en escena naturalista. (Pavis, 2000, p.70)

El actor es el vínculo vivo entre el texto del autor y la representación escénica, los lineamientos del director y las devoluciones del espectador.

Los componentes y las etapas del actor consisten primeramente en los indicios de presencia, el actor se percibe primero como un objeto perteneciente al mundo exterior, luego cuando comienza a actuar se integra al mundo ficcional. El segundo es la relación con el papel a interpretar, la importancia de permanecer en el personaje mientras que este en escena, no debe romper la ilusión creada en ese mundo ficticio. El tercero es la dicción, se relaciona con el comportamiento del personaje, las actitudes y sus preferencias, lo importante es que sea verosímil al espectador. El cuarto es el actor en la puesta en escena, el personaje se sumerge en la escena, con la escenografía y su vestuario, que lo ayuda a meterse en el papel requerido. El quinto es la gestión y lectura de las emociones, puede implementar diferentes técnicas actorales, como las de Stanislavski y Strasberg, que consiste en cultivar su memoria sensorial y emocional para encontrar un modo rápido según las emociones psicológicas pertinentes al papel del personaje, como también trabajar con otras técnicas.

La caracterización del personaje se termina de componer mediante el vestuario y el maquillaje. El vestuario desempeña un papel importante y variado, convirtiéndose verdaderamente en la segunda piel del actor, mediante la indumentaria, ayuda al actor a sentir el personaje, le sugiere ciertas características personales, físicas y psíquicas, le da una identidad, un lugar en donde vive y lo transporta a una época.

La función del vestuario, es darle al personaje la caracterización, el medio social, la época y el estilo del personaje.

La localización del gestus global del espectáculo, es decir, de la relación de la representación, y del vestuario en particular, con el universo social: "todo lo que, en el vestuario, enturbia la claridad de esta relación y contradice, oscurece o falsea el gestus social del espectáculo es malo; todo lo que, al contrario, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, ayuda a la lectura de ese gestus, todo es bueno" (Pavis, 2000, p.180)

El vestuario y la escenificación, ayuda no solo con la caracterización, sino también con la funcionalidad del mismo, la materialidad entra en juego, por ejemplo los bailarines deben tener un movimiento ágil, como también las texturas sirven para dar una característica social o psíquica del personaje.

La simultaneidad del espacio-tiempo-acción-luz, el vestuario llena y constituye un espacio desde el momento en que beneficia al cuerpo en sus movimientos. Éste se despliega más o menos, puede materializar una época, pero también un ritmo y un modo de desenvolvura. Además participa en la acción, pegado siempre a la piel del actor, o transportado en un volumen cinético. Por último refleja más o menos la luz, con lo que estructura y da ritmo a los cambios de intensidad luminosa.

El siguiente elemento que acompaña al actor es el maquillaje, que caracteriza al personaje. Éste puede ocultar o resaltar algún rasgo específico del personaje a efectuar. Para poder realizar los diferentes cambios, hay que tener en cuenta la tipología del rostro, conociendo los diferentes rasgos de una cara, se puede proceder a la modificación del mismo, puede resaltar las emociones de un personaje, como una falla del mismo.

Al interpretar el maquillaje, no sólo procuraremos describir la técnica y el trazado, sino también comprender cómo modifica, e incluso constituye, el cuerpo humano y el imaginario que éste lleva aparejado. Hay que evaluar la función simbólica que se

cumple en uno u otro de la exhibición del cuerpo. De este modo, podremos recoger algunos casos frecuentes. (Pavis, 2000, p.187)

Los rasgos expresivos deben resaltarse, ya que la distancia con el espectador influyen en e entendimientos de las acciones y el personaje. El uso de máscaras de látex, que restituyen la disposición y la elasticidad de la piel, aumenta la ilusión. Un buen conocimiento de los juegos y efectos de luz es indispensable para modificar y realizar un trabajo eficaz. Según la estética de la puesta en escena, el maquillaje tenderá a ponerse al servicio de la verosimilitud de las situaciones y a reproducir miméticamente los rostros de los personajes o, al contrario, a subrayar sus propios procedimientos, a convertirse en un fin en sí mismo, en una pintura facial o corporal, a dejar de ponerse al servicio de los demás signos para aglutinar las miradas en sus propia práctica autónoma.

El objeto utilizado por el actor es pertinente en esta clasificación, ya que no es solamente un accesorio, si interactúa con el actor. Estos objetos conllevan ciertas tipologías, puede ser un objeto de origen natural, o representación de la misma, como por ejemplo la arena en la escena. Las formas abstractas, no figurativas. La materialidad que se percibe del elemento y si tiene alguna significación o un uso social. El objeto reciclado y reutilizado en la escena. El objeto creado específicamente para el espectáculo y por último el objeto real utilizado en el escenario, se puede percibir concreta y abstractamente.

La voz del personaje, también forma parte de los elementos relacionados, ya que es un instrumento y una herramienta de comunicación del actor. En ella se distingue características del personaje, su dicción, sus muletillas, sólo alcanza a manifestarse en el espacio-tiempo de las acciones escénicas y en relación con todos los demás elementos de la representación.

Los factores determinantes de la voz son la intensidad, la cual resulta de la presión del aire pulmonar sobre las cuerdas vocales y su resistencia. Es pertinente ya que depende de la anatomía y las variaciones de cada individuo, como también las variaciones culturales significativas. Las emociones se ven reflejadas mediante la expresión y la modificación de la voz. Es importante la proyección de la misma en el escenario, porque

depende de la comprensión de la escena. Otro factor es el timbre, el sonido resulta de la laringe por la parte de las cavidades resonadoras. La variación del mismo depende de cada persona. La continuidad y discontinuidad del flujo verbal; las cesuras y las pausas: longitud, lugar y función; la velocidad de la elocución en relación con la norma cultural e individual del auditor; la acentuación, la puesta en relieve, o la anulación de la voz.

Existen también factores subjetivos, la voz colorea con las emociones que expresa y genera a un tiempo; y traiciona y traduce estados involuntarios e inconscientes de locutor. Así reconstruimos la emergencia y la inscripción física y visual de la energía vocal en el cuerpo del actor y el escenario. El actor-bailarín debe complementar el texto con el movimiento y el gesto en su ejecución escénica. Para hablar de energía y movimiento es necesario hablar de las calidades de la acción física: el uso técnico y significado de la intensidad, el tiempo y el espacio de los movimientos.

La expresión corporal se produce necesariamente por medio del cuerpo, en un espacio determinado y en un tiempo concreto, es el resultado de la interrelación de factores corporales, de amplitud y rítmicos, que se manifiestan en el movimiento. La danza como arte escénico está ligada a la presentación directa del producto artístico. La idea fundamental de las artes escénicas es que son conformadas, creadas directamente para un público que asiste a la representación gestual. Lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los bailarines. En la danza, el bailarín mediante el lenguaje corporal expresa emociones, sentimientos y pensamientos

3.2.4. El espectador

La mirada del espectador sobre la puesta en escena, dependerá del género al que este visualizando, si está mirando una danza, el bailarín, con su movimiento atrae al espectador, lo transporta a otro mundo mediante los movimientos ágiles en su interpretación. La percepción del bailarín está ligada a la imagen corporal del observador, es ante todo motriz y kinestésica.

Si es un actor de teatro, su mirada se somete a una cierta lógica narrativa, algunas determinadas veces se logra identificar con el objeto, otras veces lo perciben con mirada desde el exterior, generando una negación con la realidad percibida.

El bailarín-actor, amplifica y acentúa el movimiento de esta negación, pasea al espectador tanto por la ficción distante como por la performance vivida, o la arrastra hacia el movimiento y, en otros momentos, lo ancla en una ficción con la que se mezcla su propio conocimiento de la realidad.

Pavis (2000) refiere a un espectador que está expuesto a los signos que expresa el actor en el escenario, una lluvia de información que va desde el elenco con su vestuario, la representación, la música, la iluminación y la escenografía. Las primeras impresiones que obtiene el observador son importantes, los cuales deben ser verosímiles al ojo del espectador, tiene que entrar en el código propuesto por la obra. El texto y la historia le corresponde la coherencia de los signos, a partir de ellos el espectador reconstruye un hilo narrativo.

El público .se puede analizar, para determinar categorías de recepción del producto. Por esta razón la primera pregunta que se debe hacer es a qué grupo de personas está dirigida la obra, la composición social del público, ya sea un grupo étnico, sexo, edad, nivel educativo, etc. A partir de esta división entra en juego la gestión del espectáculo, y el marketing que se propone el equipo creativo.

3.3. Gestión de un Espectáculo

La producción teatral es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (Schraier, 2008, p.177).

La gestión de un espectáculo que consta de tres etapas para completar un ciclo, la primera etapa es la de preproducción, la segunda es la de producción y la última es la de

post producción. Como primera instancia se tiene que decir que es lo que se va a producir.

Es importante en la gestión de un espectáculo hacer un análisis de las Fortalezas, cuales son los puntos fuertes del mismo, los puntos internos positivos, las áreas sobre las que se tienen un completo dominio; las Oportunidades, direcciones de los acontecimientos del entorno que posibilitan el desarrollo del espectáculo, un aumento del mercado, un aumento de niveles educativos de la sociedad, etc.; las Debilidades, son los aspectos del funcionamiento interno en los que el espectáculo puede mejorar, elementos de los cuales no se tiene un dominio adecuado; por último las Amenazas, los hechos externos que ponen en cuestión el desarrollo y el crecimiento, la competencia, las dificultades legislativas y económicas, etc. El análisis FODA, sirve para definir que estrategias se requieren para montar un espectáculo, como también crear una organización o un negocio. Se pueden plantear una serie de preguntas, para orientar el análisis, como por ejemplo, ¿cuáles son los objetivos que se quieren cumplir?; ¿Están relacionados con la obtención de beneficios o con el servicio a la sociedad?; ¿Qué nivel y tipo de rentabilidad se espera conseguir?; ¿En qué área se puede desarrollar?; ¿Se puede poner en marcha acciones adecuadas para alcanzar los objetivos?; y por último ¿Quién toma las decisiones?

Las respuestas a estas preguntas, no solucionan o dan respuestas específicas, pero ayuda a orientar en la toma de decisiones del espectáculo. Hay que tener en cuenta la vertiente interna, las cuales son las Fortalezas y las Debilidades, los aspectos que deben quedar definidos son la misión, cuales son las motivaciones y la visión, a donde se quiere llegar; la comunicación, el producto que se está ofreciendo, su calidad, etc., la producción, la financiación y los conocimientos para generalos. Luego los factores externos las Oportunidades y las Amenazas, hay que tener en cuenta el mercado, en el cual se va a promover; la tecnología y la metodología con la cual se desarrolla; la economía local, las posibilidades que se presentan; la sociedad a la cual se muestra el

espectáculo y por último la legislación, cual es el desarrollo legislativo de la cultura en donde se presentará el espectáculo.

3.3.1. Procesos que intervienen (pre producción – producción – post producción)

La preproducción, es una fase analítica, en esta etapa se planifica, se presupuesta y se analizan las formas de financiación del proyecto. Dependiendo de esta etapa se decidirá si se puede o no realizar el espectáculo. Las preguntas clave que se deben realizar son, ¿Por qué? Porque se cree que es un momento preciso para realizar con un proyecto de tales características; ¿Para qué? Para qué se quiere realizar este espectáculo; ¿Para quién? A quien va dirigido, a una colectividad específica o para toda la comunidad; ¿Qué se quiere lograr? Un espectáculo que permita vivir una experiencia distinta, novedosa y sorprendente a cada espectador, que conmueva hasta lo más profundo del ser. La primera etapa se basa en pensar, planificar para ver de qué manera se realizará el proyecto.

La etapa de la producción, es un proceso mediante el cual se elabora el montaje. La materialización de una idea. Es un proceso que participa de la logística de los productos manufacturados y de los servicios intangibles. La realización de un espectáculo, se divide en áreas como ya se ha mencionado, la preparación de los actores-bailarines, la puesta en escena, la planificación y construcción de la escenografía, el vestuario y la puesta de luces; las sesiones de preestreno, hasta llegar al estreno del espectáculo.

Este proceso es uno de los más trabajosos, es donde intervienen los procesos creativos y de armado, los ensayos y demás, hasta llegar al día del estreno. Para definir este anteproyecto se deberán contestar una serie de interrogantes que traerán claridad al proyecto. Lo primero que se hará será detallar cuáles son las principales tareas que se deben llevar a cabo para comenzar con el trabajo. Si se piensa desde el momento en que surge la idea de la creación de este espectáculo, hay que pensar en las siguientes tareas a realizar: Se debe poner en palabras la idea del espectáculo por parte del diseñador.

Luego se deberá crear el equipo de trabajo, definir una metodología de trabajo, elegir el lugar dónde se llevará a cabo el espectáculo, diseñar la escenografía, el vestuario y la iluminación; crear el diseño coreográfico del espectáculo. También definir la cantidad de actores, bailarines y músicos necesarios “La distribución del trabajo en el teatro profesional la suele realizar el productor ejecutivo y consiste en la asignación de funciones a especialistas de acuerdo a la naturaleza y complejidad del proyecto” (Schraier, 2008, p.70). Cada una de estas funciones requerirá de ciertas responsabilidades a cargo de las distintas áreas de trabajo.

Luego comienza la etapa de post producción, o de explotación, es la instancia en que se completa un ciclo, la explotación de cualquier producto teatral, es el resultado de dos ideas estratégicas. Se encargarán diseñadores de supervisar que tanto el vestuario como la escenografía estén en óptimas condiciones, y los encargados del área musical y coreográfica de los ensayos y entrenamientos pautados para los participantes del espectáculo.

Capítulo 4. Ballet Folklórico Ucraino

La danza folklórica ucraniana en un principio la realizaban solo los hombres, luego con el tiempo se incorporaron las mujeres, como hace referencia Constantino Holik (2016), director del ballet *Dunay*, menciona que la danza es ágil y rápida. Hace una diferenciación entre los movimientos de los hombres, los cuales los califica como muy enérgicos, la fuerza de los bailes y a los de las mujeres, como movimientos delicados.

Habitualmente las danzas populares se llevaban a cabo en los cenas, casamientos, veladas nocturnas, y también durante los festejos de las *rusalky*: náyades o durante las noches de *Ivan Kupalo*: festividad pagana muy antigua. Estas festividades antiguas modificadas en sus expresiones se siguen conservando hasta hoy, como *Vesnianky*: canciones y danzas de bienvenida a la primavera, con la llegada del cristianismo las *Hahilky*: danzas y canciones pascuales y las de *Ivan Kupalo* en la festividad de San Juan. En Argentina, en particular la Ciudad de Buenos Aires las dos asociaciones más importantes, Prosvita y Renacimiento, tiene su ballet estable, los cuales se presentan en los diferentes eventos que proponen las asociaciones.

Como aluden Kubjovyc y Kuzela (1949) en la *Enciclopedia of Ukraine*, que la ubicación geográfica y la naturaleza del país fueron el origen más importante en la formación del carácter de los bailes populares ucranianos. La estructura de la danza popular ucraniana manifiestan una inclinación a diseños geométricos, como rondas, cruces, serpenteos, cadenas, filas, etc. En los bailes masculinos los movimientos son heroicos, libres, expansivos, con el fin de impresionar a los espectadores. Los bailes populares ucranianos son muy cercanos a la dramatización de las antiguas coreografías, están con frecuencia unidos al tema que se va relatando en la canción que los acompaña. Los bailes ucranianos son ordenados en su estructura, aunque muy variados en sus dibujos y movimientos.

En Ucrania central los bailes preservaron la pureza de su estilo peculiar. Solo en las lejanas periferias de sus límites occidentales, como Polissía, Lemko y Hutsuls, se notan algunas influencias de los bailes folclóricos de las naciones vecinas. En ellas se ve que la música y los movimientos del baile no siempre coinciden entre ellos, que la melodía no siempre muestra en sí un esquema rítmico para los pasos del baile, como si lo son en las danzas originalmente ucranianas.

Andriy Nahachewsky en su escrito (2008). Folk dance revival strategies, hace referencia a que uno de los varios desafíos para el desarrollo de un conjunto común de conceptos asociados con la reactivación de la danza es la disonancia frecuente entre las perspectivas internas de la colectividad y las perspectivas éticas. En algunos casos, los de adentro pueden reclamar una fuerte continuidad con las formas de danza anteriores, mientras que los extranjeros pueden ver grandes cambios en el tiempo. Por el contrario, en algunos casos, un bailarín particular, puede sentirse completamente dedicada a la danza "aquí y ahora" en un evento específico, aunque un investigador puede observar que la comunidad en general tiene una clara orientación al pasado.

Partiendo de esta aclaración se procede en este capítulo a realizar una clasificación de la danza ucrania, conocer los elementos que las componen, como el vestuario según las regiones, la música que lo acompaña con sus instrumentos típicos y el canto coral característico. Habiendo realizado esta investigación se procede a hacer una observación con un posterior análisis de diferentes ballets ucranios en el mundo y su desenvolvimiento en un espacio escénico, con diferentes escenarios, y elementos técnicos.

4.1. Clasificación

La danza folklórica se divide en tres grupos, la primera es *Jorovody* danzas en rondas, son la forma más antigua de los juegos populares con predominio de los ritmos bailables y en su contenido mucho más ricas que los bailes de parejas o de solistas, pero la técnica

de la danza es mucho más pobre por cuanto cada participante debe coordinar sus movimientos con los de los demás. Los *jorovody* además ilustran el contenido de la canción que los acompaña con sus movimientos. Aunque estas son danzas masivas, de muchos participantes, en ellas están las personas principales que la conducen o los solistas, y en algunas interpretaciones todos los participantes consecutivamente pasan a ser conductores o solistas. Los *jorovody* en su mayoría se conforman de pasos rítmicos, carreras, cambios de lugares, traspasos o entretejidos entre los brazos trenzados de los participantes. En un círculo o ronda pueden estar tomados de las manos o no, con las caras mirando hacia adentro o hacia fuera o vueltas hacia el costado. Igual carácter de los *jorovody* tienen las *vesnianky*, rondas para recibir la primavera, las *hahilky*, rondas para los festejos pascuales y los juegos y danzas en la noche de *Ivan Kupalo* y el baile tradicional *Zhuravli*, el baile de las grullas.

La segunda división es la de Bailes en parejas: el grupo de bailarines se divide en parejas, su contenido es el cortejo y el reconocimiento pantomímico del amor o del enamoramiento. Los pasos femeninos con frecuencia son diferentes de los masculinos, sólo tienen en común el ritmo.

Por último están los Bailes solistas: tienen carácter de competencia y es muy rico en la variedad de pasos y gestos. En el grupo, que los rodea, baila una persona o a veces dos: pareja femenina, pareja masculina o pareja mixta.

Los bailes populares propiamente dichos, que aun hoy día más se interpretan son: *Previt*, *Kateryna*, *Kozachok*, *Román*, *Hopak*, *Vasylyja*, *Shevchyk*, *Rybka*, *Metelytsia*, *Kolomyika* y *Arkan*.

En algunas secuencias que acompañan las danzas populares se utilizan a los que golpetean y a los aplaudidores. Los hombres aplauden con las palmas de sus manos, bajo el dobléz de la rodilla, sobre las cañas de sus botas o sobre las suelas de las botas al concluir los bailes en cuclillas (*presidy*) o al iniciar algún paso nuevo. Las muchachas

aplauden con las palmas de sus manos en los cambios de dirección y de los movimientos de los brazos y antes de iniciar un nuevo paso.

El baile folclórico ucraniano en igual medida entusiasma al público local como al extranjero, que creó la necesidad de organizar ensambles o conjuntos de baile, adecuando la danza popular ucraniana a los requerimientos del escenario, demostrando virtuosismo pero siempre de carácter comunitario, y en algunos casos creando coreografías especiales utilizando la riqueza de sus expresiones. Estos conjuntos, más de una vez fueron premiados o distinguidos internacionalmente.

Ucrania tiene muchas regiones etno-culturalmente y geográficamente diferentes, en ellas tienen su propia música, dialectos, vestimentas y pasos de bailes. Los bailes típicos cuentan historias el primer baile que comienza con un saludo, *Pryvit*, es el baile de presentación con pan y sal, donde se agradece por todo lo que se tiene y se comparte a toda la comunidad, es una danza de amistad y de bienvenida.

Luego está el baile de la primavera, llamado *Ivan Kupala*, es un baile típico ucraniano donde las chicas tiran la corona de flores al río para que los hombres la tomen y se enamoren, ahí empieza todo el baile, se caracteriza por los movimientos suaves y líricos juegos de las chicas jóvenes. Se baila en primavera y principio de verano. En las canciones que acompañaban estos juegos cantan sobre el sol, la primavera y el despertar de la naturaleza, o el comienzo de los trabajos de campo.

El más famoso de los bailes es el *Hopak*, tiene origen cosaco. En la antigüedad se bailaba solo por los hombres, que competían por ser el más fuerte, por la agilidad y el coraje. Los participantes intentan vencer uno al otro haciendo difíciles trucos de baile. También el *Hopak* tiene una estructura compuesta, que se forma con diferentes figuras de danza. Empieza con la entrada de las parejas que salen todas juntas bailando en círculo muy rápido. A veces, las chicas se separan y bailan la parte lírica del baile y los hombres a su vez interpretan el baile más fuerte saltando y haciendo trucos. Termina el baile juntándose las mujeres y los hombres demostrando diferentes tipos de trucos.

Otro baile que es muy famoso en Ucrania es el *Kosako*, se puede caracterizar como el baile de chicos jóvenes, rápidos e introvertidos en los movimientos de danza. El baile se puede interpretar por uno o dos chicos solos o acompañados por una chica. El *Kosako* masivo se diferencia del *Hopak* por el sonido de la música más rápido y con muchos más movimientos. Esta danza es típica de la región de Poltava y del centro de Ucrania, recorriendo el río Dniro. El *Gonta*, es un baile de un hombre solo, de un *kosako*, que en una pelea mata a su hijo y se termina clavándose la espada de los *zaporochi*, la espada curva que usaban para luchar. El estilo de estos bailes son acrobáticos y físicos para los hombres, quienes a menudo se exhiben individualmente. Las mujeres tradicionalmente han desempeñado papeles secundarios, mostrando la gracia y la belleza bailando al unísono. *Nevada (Metelytsia)*, es un baile dinámico con rápido cambio de figuras, diversos hilados y patrones que recuerdan la nevada de invierno. El baile es masivo y está constituido por pequeños y rápidos movimientos.

Típicos movimientos de baile caracterizados con *Pryvit*, *Hopak*, *Kosako* y *Nevada* conforman la base del baile del centro de Ucrania, identificando las principales características de la geografía nacional. Aunque en diferentes distritos y regiones, el arte coreográfico tiene características específicas. Los bailes de Bukovyna, Galizia y Transcarpatia se diferencian de los bailes del centro de Ucrania y de Ucrania oriental.

Para Ucrania del Oeste los bailes característicos son: *Kolomyyka*, *Hutsulka* y *Verjovyna*.

Kolomyyka, es un baile masivo que está acompañado por música con letra. Se diferencia por pasos rápidos, con buen humor y con un brillante panorama geográfico ornamental. El elemento compositivo básico es el círculo que poco a poco se divide en varios círculos y parejas.

Hutsulka y *Verjovyna*, musicalmente es la opción de *Kolomyyka*. En la coreografía se diferencia de la segunda parte del baile que es como *Kosako*. Este es el baile típico de la zona de los Cárpatos, área montañosa. Los bailes conocidos de la región de Pokuttia es el *Kolomyyka*, el baile es conocido por ser animado y enérgico, que se caracteriza por el

movimiento ágil y la danza enérgica, combinado con movimientos verticales rápidos. Un baile Hutsul bien conocido es el *Arkan*, en la que los hombres bailan alrededor de un fuego.

La cultura de la gente ucraniana tuvo un gran impacto para el desarrollo de la Polka y de la contradanza que son los bailes más populares hoy en día. La región de Bukovena, los bailes tienen un gran movimiento de los pies. La región de Volyn, noreste de Ucrania, la danza se caracteriza por los saltos enérgicos, con las piernas elevadas y los brazos con mucho movimiento, tiene gran influencia del baile polaco. La zona de Polisia se caracteriza por los movimientos de las rodillas en alto. Las danzas de Lemko, también tiene gran influencia polaca, por su proximidad al país. La danza en Ucrania es muy apreciada por su pueblo y no hay ninguna fiesta o boda sin que la gente se divierta con típicos bailes nacionales.

4.2. Vestuario y Regiones

Para la realización de este punto se realizó una observación a la vestimenta de los diferentes regiones ucranianas, la cual esta graficada en el cuerpo C. A partir de ésta, se observan que los trajes utilizados por los ballets en el escenario, son adaptaciones modernas de los trajes folklóricos ucranianos, representan generalmente la vida en el campo, ya que Ucrania se dedicaba principalmente al campo en tiempos lejanos. A cada región le corresponden diferentes características, ya sea en la vestimenta, como en la música y en la danza. Se caracterizan generalmente por los bordados, los colores llamativos, y en las mujeres, las famosas coronas de flores con cintas.

La región del centro de Ucrania y alrededor del río Dniro (Estepa forestal), se divide en Volyn, Galicia, Opillia, Podillia, la región media del Dniro, Poltava y Slobodian. Se caracterizan por los trajes floridos, los hombres tienen pantalones muy anchos llamados *Sharavare*, botas rojas, camisas bordadas, llamadas *Veshevanka* y las fajas, los accesorios más comunes incluyen los abrigos, los sombreros, y las espadas. Los trajes

de las mujeres tienen variaciones más sutiles, ya que la blusa de la mujer generalmente muestra más bordados que la camisa de los hombres, la falda *Plakhta*, se teje con varios patrones geométricos y de color, y llevan una corona de flores y cintas. Todas estas piezas pueden variar de un pueblo a otro, o incluso basadas en una tradición familiar, aunque la mayoría de los conjuntos profesionales visten a sus bailarines con trajes idénticos, por razones estéticas. En la región de Volyn, los trajes representativos usados por los bailarines ucranianos son brillantes y vibrantes, predomina el color el azul, el rojo y el blanco. La vestimenta de las mujeres se caracteriza por el uso de pañuelos en la cabeza, botas oscuras, faldas tejidas, decoradas con cinta de seda y delantales.

La región de los Cárpatos, a su vez se divide en *oblast* (provincias), una de ellas es Lemko, zona fronteriza con Polonia y Eslovaquia, se caracteriza por los bordados florales, la presencia de chalecos y pectorales. Los colores predominantes de esta zona son el blanco, el negro, el rojo y el azul. La región se caracteriza los collares protuberantes de las mujeres, el bordado en las camisas es muy sutil, chalecos coloridos y pañuelos en la cabeza. Hacia el este se encuentra Boyko, Predominan los motivos geométricos en la vestimenta, también usan chalecos, y cintas en la cabeza. Los colores característicos son el blanco, el negro y el rojo. Al sur se halla Transcarpathia, se la identifica por el predominio del color blanco. La decoración en las camisas es escasa, en donde se observa los diseños geométricos son en los delantales en las mujeres y en las fajas de los hombres. Al este está Pokutia, impera el diseño geométrico, el color blanco y rojo, están presentes las fajas y los pañuelos en la cabeza. Siguiendo el mapa hacia el este, aparece Hutsul, generalmente son trajes de telas blancas con bordados y aplicaciones de piel de animal, los zapatos son mocasines de cuero *Postoly* y chalecos decorados, conocidos como *Keptari*. Los pantalones de los hombres ya no son tan flojos como la región anterior, y tienen como accesorio un hacha tallada en madera. Las mujeres usan una falda compuesta de un panel frontales y uno posterior atados a la cintura, tradicionalmente incorporan naranja, marrón, verde, amarillo y bordados. El peinado de

las mujeres de esta zona generalmente se visualiza trenzas y vinchas de tela. La región de Bukovina, que está dentro de los Cárpatos también, se diferencia en la decoración del bordado de las blusas, los pantalones de los hombres son blancos bordados en la parte inferior, a la altura del tobillo y chaleco blanco bordado. En las mujeres predominan las polleras tipo plato, las faldas a veces están abiertas en la parte delantera revelando un bordado en forma de hoja, los chalecos y las coronas, en estas se le incorporan tallos de trigo, pluma de avestruz, bordados en los llamados cascos y otras protuberancias.

En el norte del país se halla la región de Pollisia, se caracterizan por los trajes coloridos y los bordados florales. A las faldas de las mujeres se le agregan delantales, y en el peinado, se presentan coronas de flores o pañuelos en la cabeza.

Llegando al sur, se ubica la Estepa, la cual se divide en Budzhak, Odesa, Región baja del Dnirpo, Tauris, Región marítima del Mar Negro y Crimea. En estas zonas se destacan los bordados geométricos, las camisas bordadas, las fajas, los collares, las cintas en la cabeza acompañadas de una trenza. Los colores dominantes son el blanco y el rojo.

4.3. Costumbres en la danza

Las costumbres de Ucrania se formó durante siglos y conservado muchos signos de creencias pre-cristianas. Los rituales se dividen en dos tipos principales: la familia y el calendario. Los ritos de paso en la vida de una persona, y el calendario en la vida o la naturaleza de las personas. Cada celebración convencional y todos los rituales están estrechamente relacionados con las creencias y supersticiones de la gente. La historia de la danza está relacionada con la cultura espiritual de ucrania y con las tradiciones del pueblo

El primer baile estaba asociado con la pantomima, los movimientos del alma, los estados de ánimo, los gritos, las canciones y el juego; siempre asociado con la naturaleza y la vida de las personas. Los bailes cuentan historias, tradiciones y el espíritu del pueblo

donde se originó. Debido a los cambios en la estructura social, las condiciones de vida han cambiado la naturaleza y el objeto del arte, la danza y el cambio.

El desarrollo de la danza popular de Ucrania, se incorporó en léxico de la gente del país, los estilos, las estructuras y su forma de ejecución. Todo esto es la esencia del concepto de color, nacional y local. En un principio la danza popular era realizada por los bufones, en los siglos nueve y diez, era un fenómeno generalizado en Kyiv, capital del país.

Con el tiempo se fue formando la idea de la danza de manera popular, mejorando la imagen, el vocabulario y la técnica. Durante siglos la danza popular estaba estrechamente asociada con la vida de las personas, su vida cotidiana, el trabajo, una especie de crónica de la vida. Sin embargo en la época feudal, perdió valor, debido a la pobreza y a la opresión religiosa los bailes nacionales casi se pierden de forma permanente. Pasada esta época y luego de cientos de años, volvió a florecer la danza como arte popular, la creación de un nuevo género de la danza llamada danza popular, llegando a una cantidad de gente importante.

Se creó la primera danza popular, desarrollando una mejora de antiguos bailes de manera artística. La danza popular siempre tiene un tema distinto y la idea del mismo, siempre es significativa. Es dramática y cuenta con una trama, construyendo unas imágenes plásticas específicas. El uso de imágenes en una técnica específica de baile, forman todos los medios rápidos del baile folklórico y revela la vida espiritual de las personas. La mayoría de los bailes están en la naturaleza de la acción colectiva. En el desarrollo de la danza popular de la sociedad se hizo importante, convirtiéndose en una forma de educación estética.

El lenguaje distintivo de los bailes populares refleja la historia del país, difundiendo la identidad del pueblo y su cultura. Las danzas fueron cambiando a través del tiempo, es natural de cada generación, reflejan el *zeitgeist de la época*, el sentimiento del pueblo del momento. El grado de interacción entre la coreografía visual y expresiva depende de la expresión plástica de los movimientos, el dominio de la representación. Las posibilidades

del movimiento que el cuerpo a través del tiempo, dieron como resultado un proceso complejo, de lenguaje artístico y expresivo, la transmisión de imágenes plásticas dentro de la danza popular.

El nivel actual de las necesidades de formación de danza etapa de artistas de alto nivel técnico, tienen que tener una fluidez en su cuerpo y energía para la duración de la representación, requiere de mucha preparación y mucho entrenamiento. En el escenario debe parecer natural el movimiento. Debido al desarrollo del arte popular coreográfico y la aparición de nuevas formas de habilidades profesionales de rendimiento coreográfico, se volvió profesional. Formar un arte coreográfico es un sistema de técnicas expresivas, finas y artísticas diseñadas para encarnar y expresar la naturaleza espiritual. La estructura del trabajo coreográfico escénico, consta de tres componentes principales, el patrón que forma la acción que ocurre en la etapa musical, la composición de la danza y el texto. Las diferentes regiones del país tienen diferentes estilos de baile. La coreografía, al igual que otras formas de arte específicas a la estructura de las funciones que caracteriza su naturaleza integrada y dirección de los efectos sobre el hombre, en su vida pública.

La existencia de la danza folklórica en Ucrania, además de implementar necesidades estéticas, implementa un función social; es comunicativa, integradora, informativa, y sobre todo entretiene. La combinación de técnicas de finas expresivas y artísticas para la expresión del mundo emocional e imaginativo, forma el contenido de la obra como sistema poético, se interrelaciona el escenario, la música y la danza, con el sentido espiritual de la tradición.

Depende del género, el tipo de baile, el espacio destinado a bailar y la distancia del espectador. Para los elementos básicos de la danza y la composición de texto mejor percibidos profundidad dentro de ciertos límites, no sólo de forma espontánea, sino también coreografiado. La composición de la misma tiene un sistema de medición tridimensional que es la longitud objetivo, el ancho y altura. Definir las proporciones te

delimita el lugar de acción y la ubicación precisa de las líneas, una separación y altura máxima que tienen los bailarines para realizar su destreza, ayudará a definir la imagen de la danza. De este modo, el espectador, mientras ve el espectáculo, puede vislumbrar diferentes planos del baile, los fondos, los frentes y los diferentes movimientos a interpretar.

4.4. Música tradicional

Desde tiempos remotos el pueblo ucraniano, se destacó en la música y el canto. El carácter melódico de la canción y la lengua ucraniana dio origen a instrumentos musicales únicos (cuerpo c). Se consideraba que hacer instrumentos musicales y tocarlos siempre eran una ocupación noble. Instrumentos como la trompeta, el cuerno, *trembita* y otros, fueron medios de comunicación entre los pastores y los cazadores, ayudó a encontrar los rumbos en el mal tiempo. Algunas de estos métodos todavía se usan hoy en día, sobre todo en la vida de los habitantes de los Cárpatos, donde el arte auténtico se ha conservado intacto hasta el momento.

En los tiempos de la Rus de Kiyv (Siglo nueve), los instrumentos musicales fueron utilizados por todo el pueblo ucranio. *El gusli*, el cuerno, las panderetas, las *surmas* y las trompetas datan de esos tiempos. El violín, la *krisna lyre*, el dulcimer, el tambor, la pandereta, la pipa de caña y otros instrumentos son parte integral de rituales variados, religiosos, seculares, feriados y ceremonias de calendario.

La música acompañaba incesantemente la vida de los cosacos ucranianos. Un lugar especial fue dado a los tambores de la caldera, los símbolos sagrados de *Sich de Zaporozhian* (centro de los cosacos). Su solemne golpe juntó a los cosacos para las reuniones, y la señal convencional señal de órdenes militares. Los violines, los dulcimers, las pipas, las *basolias*, las trompetas militares y los tambores compusieron la base de la orquesta del ejército de *Zaporozhian*.

El *Kobza* y la *Bandura*, son un símbolo heroico y patriótico nacional, no tienen ningún análogo en la cultura musical del mundo. Eran los instrumentos del legendario músico de *Kobza*. Manteniendo el honor, la dignidad y el derecho a su propio arte, tenían un gobierno democrático, su propia adquisición judicial e incluso su propia lengua para comunicarse entre sí. Cada intérprete de *Kobza* tenía su región para servir, y no tenía derecho a ir a un pueblo vecino.

Los instrumentos folclóricos desarrollaron una conexión con diferentes tipos de arte, el canto folclórico, el baile y las representaciones teatrales. Varias canciones populares, como religiosas fueron formados para el acompañamiento del violín, la *Bandura*, el gusli, la cítara y el *torban*.

Los músicos ucranianos fueron a menudo invitados a tocar en las cortes reales polacas y rusas. Así, los nombres de los intérpretes ucranianos figuraban en la lista de músicos del coro real polaco a partir de 1500. A partir de principios de siglo 18, los músicos ucranianos de guslar y banduras tocaron en la corte imperial rusa, y en los lugares de los nobles. Bajo la corte imperial de 1838 se estableció una escuela musical en la ciudad de Hlukhov para reponer el coro y la orquesta de la corte.

En la corte del siglo 18 y las propiedades de los propietarios ricos y conjuntos instrumentales y orquestas, que servicios de pelotas y cantantes acompañados, así como la música realizada como tal. En la segunda mitad del siglo 18 se organizaron orquestas municipales en diferentes ciudades de Ucrania, que atendían varios días de fiesta, celebraciones y ceremonias. La creación de tales orquestas fue acompañada por la delimitación de la música profesional y amateur. Después de abolir la servidumbre en Rusia en 1861, las orquestas de los siervos comenzaron a romperse, muchos músicos regresaron a sus aldeas nativas, y siguieron tocando en conjuntos folclóricos en su tiempo libre.

En los gremios musicales del siglo 18 y 19, que unieron músicos e instrumentos, se crearon en toda Ucrania. Adoptaron sus propios reglamentos, que protegían los intereses de sus miembros, regulaban los cargos por servicios, dividían las esferas de servicio, etc. En el siglo 20 la construcción y puesta a punto de algunos instrumentos populares ucranianos se caracterizó por la influencia étnica extranjera, incluida la de la cultura musical de Europa Occidental. Por paradójico que sea, pero la mejora de los instrumentos folklóricos comenzó a objetar objetivamente con la desaparición de instrumentos auténticos.

En la Ucrania moderna se están tomando medidas para revivir y preservar los instrumentos originales como una fuente de arte nacional. Los jóvenes maestros, obsesionados por la idea de revivir viejos instrumentos, hacen guslis auténticos, kobzas, banduras, pipas, siguiendo modelos de museos, y muchos músicos jóvenes estudian, continuando las tradiciones de los músicos de kobza. Estas tradiciones no se basan solamente en tocar un instrumento, sino todo lo que lleva emocionalmente, los ritos, la filosofía y la ética de su vida.

El concierto *Bandura* con el mecanismo de conmutación clave, *kobza* de concierto, cimbalom, *sopilka* cromática, etc pertenecen a los instrumentos académicos. Hecho con el debido respeto a los últimos logros de la organología, suenan a la par con los instrumentos más populares en salas de conciertos, Sociedades Filarmónicas. El coro nacional de intérpretes de *Bandura* de Ucrania, en el que cada artista es un cantante y un excelente expositor al mismo tiempo, es un conjunto musical y coral único. Hoy en día, un instrumento musical popular no es sólo un instrumento para tocar música; es una memoria de la cultura nacional, un objeto de tradición.

4.5. Ballet Tradicional Ucranios en el Mundo y su puesta escénica

El espacio escénico para el ballet tiene ciertas características que hay que respetar para su buen funcionamiento, como un espacio amplio para que la cantidad de bailarines se

muevan libremente en la ejecución de la coreografía. Para fundamentar este punto se realizó una observación a diferentes eventos en el mundo y como es su puesta en escena, como representan miradas y tecnologías diversas.

El primer espacio (Figura 01), muestra al conjunto *Virsky* de Ucrania realizada en Noviembre del año pasado en el palacio Ucrania, se ve un fondo de cintas verticales, representando las cintas que se utilizan en los cabellos de las bailarinas y una corona central cercada por bordados. Hay un amplio espacio vertical y horizontal para efectuar las coreografías y para una gran capacidad de bailarines. Como crítica negativa al espacio es bastante grande la corona y hay una gran cantidad de colores en el fondo, por lo que llama la atención y distrae, ya siendo un centro focal.

El segundo espacio (Figura 02), es un congreso de danzas canadiense, donde conmemoran el centésimo vigésimo quinto aniversario de los primeros ucranios en Canadá, en el que cerraron con un espectáculo con más de doscientos cincuenta artistas en escena. Es un espacio dividido en dos sectores, uno en el fondo destinado a los músicos y el canto coral; y otro para los bailarines. En el fondo se encuentra un telón panorama, que se colorea con la luz, según los diferentes números que se representen, el escenario está acompañado por un juego de luces que colorean el espacio escénico, el cual es muy amplio y multifunción, porque en el combinan las diferentes artes escénicas ucranias.

EL tercer espacio (Figura 03), pertenece al festival internacional ucraniano de danza y cultura, en el que participan grupos de danza de varios países y realizan workshp groups; se realizan todo los años en Lviv, Ucrania. Este espacio es similar al anterior, esta despojado de escenografía salvo el fondo panorama que cambia de color según la iluminación, con la diferencia que solo participan el ballet, sin ningún espacio para el coro y los músicos. En lo que coinciden la mayoría es en amplio espacio, no solamente en lo ancho y lo profundo, sino también en la altura, dejando lugar a los diferentes trucos que efectúan los bailarines, demostrando su destreza limpia y cómoda visualmente.

El cuarto espacio (Figura 04), se encuentra en Canadá, es un festival ucraniano en Toronto. El escenario es similar a los de Buenos Aires Celebra, el cual contiene una pantalla LED de fondo, donde proyectan imágenes y video en vivo de lo que ocurre en el escenario, con la parrilla a la vista. En este espacio se interpreta tanto arriba del escenario, como abajo, participan grupos de baile, diferentes grupos musicales, como corales también. A diferencia de los anteriores, el escenario está ubicado en la calle y no en un espacio interno teatral. A demás de este sector, se encuentra acompañado de otros puestos también similares al de Buenos Aires Celebra.

El quinto espacio (Figura 05), es un espectáculo en honor a los héroes del país, en donde se combinan las danzas, los músicos y el canto coral, con un juego de luces importante, con gran variedad de elementos y colores, y unas imágenes reproducidas en tres pantallas LED, que se ubican en el fondo del escenario, el cual es de un tamaño grande. El espectáculo duró más de dos horas y fue transmitido por televisión el catorce de octubre del 2015, participaron varios grupos conocidos del país, luego de haber estado luchando por la patria y de haber perdido civiles luchando por su nacionalidad, de elegir a su nuevo presidente y honrar a los héroes del país, montaron este espectáculo. Los elementos técnicos que destacan de esta puesta son las tres pantallas y la cantidad de luces, tiene tres niveles de luces que abarcan todo el escenario, tiene un fondo sin fin con luces simulando una noche estrellada durante todo el espectáculo.

El sexto espacio (Figura 06), se diferencia de todos los espacios anteriormente mencionados, ya que no participan bailarines en un escenario convencional, sino que éste es un show creado en una fuente de agua y un juego de luces, donde proyectan imágenes representativas de ucrania, como los bordados típicos, además de diversas danzas del país. El espacio de representación es amplio, es un juego importante de proyecciones, luces y agua, con diferentes presiones de agua y de movimientos, acompañados de la música tradicional.

Por último, (Figura 07), el escenario de Buenos Aires Celebra, en este caso a Ucrania, realizado el pasado veintinueve de octubre del 2016, en este evento no solo se ofrecía un espectáculo en el escenario, con baile, músicos y coro, sino también puestos donde se mostraban algunas de las diferentes asociaciones que hay en el país y además vendían artesanías y comidas típicas de la cultura. El escenario está compuesto de una estructura rápida de armar, ya que lo dejan preparado desde el día anterior, y lo desarman una vez terminado el evento, está conformada por módulos, llamado sistema all-round, las cuales tiene ocho conexiones en un solo plano, es un sistema estructural de ensamble, es multidireccional, los soportes son de aluminio y están estandarizados, lo que permite un rápido armado. Los elementos internos que componen este espacio es una pantalla LED de fondo que proyecta imágenes representativas de la cultura y transmisión en vivo del espectáculo, acompañado de un buen sistema de audio, para un buen sonido en el espacio exterior como lo es el rosedal, ubicado en el Parque Tres de Febrero.

Como conclusión a este punto se puede decir que la mayoría de los escenarios están despojados de elementos escenográficos, para una mayor comodidad de los bailarines.

Con diversas tecnologías se logran diferentes espacios. Como semejanza de ejecución en los espectáculos es la elección de los bailes del comienzo y del final del espectáculo los que siempre se repiten es el *previt*, una danza de bienvenida y termina con el *hopak*.

Capítulo 5. Espectáculo: Ucrania Tierra Mágica

El espectáculo, es parte de la idea de la difusión del patrimonio cultural intangible ucranio en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Luego de la investigación del Proyecto de Graduación, se decidió combinar la idea de la propuesta de diseño del espectáculo, en conjunto con el diseño de una propuesta dirigida al gobierno de la ciudad. Ésta misma es la realización de un ciclo de espectáculos de las colectividades que habitan en la ciudad, en donde puedan tener la posibilidad de exponer su cultura en el escenario de la Sala Martín Coronado, del Complejo Teatral General San Martín, en donde además del espectáculo en sí, se proponen talleres de danza, explicando la técnica y su identidad, compartiendo su historia y su patrimonio cultural.

El espectáculo consta de cuatro actos, *Zema* (invierno), *Besna* (primavera), *Lito* (verano) y *Ociñ* (otoño), a partir de las estaciones climáticas del año, se pretende contar una historia, en la cual se muestran las costumbres del pueblo ucraniano. El espectáculo está conformado por un grupo de bailarines que escenificaran la trama, es acompañado por el canto coral, que harán acotaciones en la historia y la orquesta, que muestra instrumentos tradicionales y clásicos occidentales, para que se pueda adaptar y modernizar, pero sin perder la identidad de la música.

Para el desarrollo de la propuesta se realizó un diseño que se puede adaptar a otras colectividades. Se plantea la planimetría necesaria para su ejecución, y un cono óptico para su mejor visualización. El diseño de las luces está acompañado por la planimetría y la planilla de luces. El diseño del vestuario, respeta las regiones de los bailes, pero con algunas acentuaciones en ciertos personajes.

Conjunto con la propuesta de gestión del espectáculo, se realizó la propuesta acompañada con el programa de mecenazgo por parte del Área de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, proponiendo un ciclo de espectáculos junto al Buenos Aires Celebra que propone el Área de Derechos Humanos del Gobierno

5.1. Diseño del Espectáculo, puesta en escena

El espacio elegido para la realización del espectáculo es la Sala Martín Coronado, ubicada en el Complejo Teatral General San Martín. Es una de las salas mejores equipadas del complejo. El espectáculo comienza en invierno, donde resalta que hay penurias, pero que de todas maneras se puede seguir adelante, ofreciéndole a todas las personas presente el pan, agradeciendo el haber venido, y dar gracias por lo que se tiene.

Como el primer acto corresponde al primer ciclo de invierno (Zema), en el hemisferio Norte se encuentran las fiestas navideñas, canciones de felicitación y laudatorios para celebrar la Navidad y el Año Nuevo. Los jóvenes recorren en grupo sus pueblos y ciudades de residencia entonando estas canciones en las casas vecinas deseándoles prosperidad. En esta parte el coro participara en el sector dos, el cual participan los bailarines, harán su presencia y se ubicaran luego de terminada las canciones al sector tres el cual enmarca al proscenio.

Luego comienza las canciones de trabajo, la cual anuncia la llegada de la nueva cosecha. La danza *Tchumak*, jóvenes mercaderes que transportan la sal desde las costas del Mar Negro hacia toda Ucrania, el baile muestra una gran simpleza, lo interpreta un bailarín. Seguido a esto, se incorporan bailarines masculinos, los cuales interpretan la danza *Hutzul*, la cual refiere a los habitantes de los Montes Cárpatos, muestra la vida dura y sacrificada, a los cuales el optimismo y la fe nunca los abandona; al atardecer. luego de una jornada dura de trabajo en el bosque, vuelven los hombres trabajadores a sus hogares, que los esperan las mujeres del pueblo, para festejar su regreso, bailando y disfrutando de la pureza y del amor que encierra la danza.

En la siguiente pieza se toca la *Kolomyka*, es una pieza instrumental y danza, con apoyo coral; es de origen de los Cárpatos, en ella reflejan la vida cotidiana de las personas que viven en el pueblo. Las *Kolomykas*, tienen una amplia gama melódica. El espectáculo

continúa con el *Sich* de *Zaporizhzhya*, es un fuerte Cosaco, el más importante de la región; en este baile se refleja el momento en que dos Cosacos se presentan en las puertas del mismo y piden ser aceptados como *Zaporozhe*, ellos deben mostrar sus habilidades, su fuerza y su lealtad al *Sich* de *Zaporizhzhya*.

Antes de la cosecha, se comienza la celebración de *Ivan-Kupalo*, dando paso a la primavera que es el segundo acto, *Besna*. En este ciclo las canciones que harán presencia con *Vesnyanky* y *Hayivky*, son cantadas por las niñas en una danza en círculo; piden la lluvia, para la próxima cosecha, se realiza en un espacio abierto a las afueras del pueblo.

En este acto empieza además de la cosecha el cortejo de los hombres hacia las mujeres y viceversa, los bailes comienzan con *Ucrania Baila*, el cual es un baile lleno de exuberancia y describe como en las fiestas ucranianas los hombres tratan de agradar a las damas, y a su vez, estas les corresponden. Luego comienza una competencia de músicos por el amor de una dama, una leyenda en la cultura *Hutsul*, hay un violinista, un flautista y un tamborilero; con el fin de elegir a su novio, la joven propone el concurso entre ellos, el ganador elegido por el pueblo se casaría con ella. Así que cada músico toca a la vez su melodía favorita, pero como los tres tocan igual de bien, ninguno puede ganar el certamen, la dama hace que toquen la misma melodía, pero nuevamente ninguno gana. Por lo que los hace tocar al mismo tiempo la misma canción juntos y de esta manera se escucha el *Troyista muzyka*, interpretado por los tres músicos.

Seguido a esta danza, el Baile de las Coronitas, muestra una fiesta tradicional en la cual las jóvenes se reúnen para rendirle culto al amor y deseando que se cumplan sus deseos; a orillas del río, las jóvenes trenzan sus coronitas y las arrojan al agua pensando tres deseos, uno de los cuales es el joven amado les pida matrimonio. Si la coronita de la joven alcanza la orilla opuesta sin hundirse, y la recoge su amado, sin duda se casará, de lo contrario tendrá que esperar al próximo año. En estos últimos bailes entran en juego los protagonistas del amor, que se destacarán en su vestuario diferenciándose de los

demás bailarines. Luego la danza de la *Podolianochka*, en el cual un grupo de muchachas a las cuales las cartas les habían pronosticado felicidad, fracasan en el amor, solo a la pequeña *Podolianochka* a la que le habían predicho la soledad, le sonrío el amor y la felicidad.

Para terminar el segundo acto se realiza el *Povzunets*, es un cuerpo de solitas masculinos, es una danza cómica cosaca que los participantes bailan toso el tiempo de cuclillas entre sí; y el Baile de las Cintas, el cual es una danza cuyos movimiento pasos son de un estilo clásico, dan la real y verdadera pauta de la ductilidad de la mujer ucraniana en el baile. Por último la Boda, en esta parte se destaca el canto coral, con temas tradicionales, y una interpretación por parte de los protagonistas y el grupo de baile acompañándolos, así termina el segundo ciclo.

Comienza el tercer acto, Lito, el ciclo de verano, con una canción la Duma, la realiza un solista llamado *Kobzar*, se acompaña con el instrumento *Kobza* y la *Bandura*, canta sobre acontecimientos históricos y de la vida cotidiana. El músico se retira y entra el grupo de baile, para danzar el *Vechernetzi*, un fiesta nocturna en una aldea ucraniana, tras una ardua tarea de sol a sol en el campo, llega la noche y una fiesta reúne a todo el pueblo, que baila, ríe y canta hasta la madrugada. Le sigue la *Tchumarochka*, un baile en conjunto que refleja la alegría y el dinamismo de las región de *Hutsul*. Y *Taras Bulba*, el baile de la legendaria y alegórica figura de los tantos jefes *Zaporozhe*, los cosacos que vivían en las orillas del río Dnieper, que tras haber enviado a sus dos hijos a defender la patria ucrania del avance de los enemigos, organiza una gran fiesta de recibimiento, al enterarse de la finalización de la guerra, la fiesta que es todo alegría y abundancia. Para terminar el ciclo se baila el *Kozachok*, la cual describe el alma del pueblo ucrania, una danza de las más tradicionales y populares de la cultura.

En este momento empieza el cuarto Acto, Ociñ, el ciclo del otoño, comienza la guerra nuevamente, algo que es muy común a través de la historia de Ucrania, por lo que hay muchas danzas sobre la guerra y sus famosos Cosacos, luchando contra los enemigos,

aquí se realiza el *Zaporozhe*, el grupo de hombres comandado por el líder ucraniano Bohdan Khmelnytsky, este cuadro muestra un patriotismo profundo coraje de los *Zaporozhe*, hombres sin miedo y sin tacha en la lucha por su libertad. Le sigue el *I Gonta*, baile solista, en el cual después de una batalla, un Cosaco, que en una pelea mata a su hijo y se termina clavándose la espada, un baile con mucha expresividad. En este momento entra nuevamente el coro, para cantar y tocar otra *Kolomyka*, la pieza instrumental y coral antes mencionada, pero con otra melodía como la *Verkhovyna* y *Bukovnyka*, dando el pie para la última danza, la más llamativa del pueblo ucraniano. Por último el *Hopak*, es la danza más popular de Ucrania, describe el coraje y la alegría de vivir del pueblo ucraniano. Comienza líricamente y termina con una velocidad vertiginosa, en esta danza hay una serie de solos por los bailarines que genera un emocionante aire de competencia. Esta danza incorpora muchos movimientos acrobáticos, generalmente en tono mayor y un tempo rápido. De esta manera se finaliza el espectáculo, mostrando la cultura ucraniana.

A partir de tener definido el espectáculo se proyectan las primeras imágenes (cuerpo C), para la realización de la propuesta de diseño del espacio y el vestuario, para esto es necesario tener definido el lugar en donde se realizará, conocer sus medidas y lo que ofrece técnicamente la sala. Luego hay que realizar un story board (cuerpo C), haciendo un bosquejo de como se verían los actos, para definir los espacios y sectores definidos de los músicos, el coro y el espacio destinado a los bailarines, que tipos de materiales, se van a utilizar y el tipo de iluminación para cada acto por eso es necesario tener en cuenta los requerimientos técnicos que se necesitan, que se verán en el siguiente punto.

5.2. Requerimientos técnicos

Teniendo en cuenta que el escenario elegido es la sala Martín coronado, se debe conocer el equipamiento tecnológico que ofrece la sala. Esta sala cuenta con dos discos, uno de nueve metros y otro de diez metros de diámetro, como muestra la figura 8, a la

vez se trasladan, uno para cada lado de los hombros, en el centro hay un hueco de once por once metros, y ocho metros de profundidad, por donde sube un ascensor de las mismas dimensiones dividido en nueve puentes y subdivididos en doscientos ochenta y ocho silletas regulables en altura. La figura 9 muestra un corte longitudinal de la sala, en la cual se ve la parrilla y las visuales desde la platea. Sabiendo que ofrece la sala y sus medidas como se muestra en cuerpo C, se puede comenzar a trabajar en la idea rectora para poder dividir el diseño de la escenografía, el vestuario y la iluminación. Es importantes que concuerden las ideas de cada área, por eso es esencial la comunicación entre ellas. Las primeras imágenes dan la primera forma al diseño del espectáculo y el story board sirve para la segunda mirada, y saber los movimientos necesarios en el escenario, saber cuántas personas hay en cada escena, además de saber si es necesario algún requerimiento técnico extra desde la primer mirada realizada anteriormente.

5.2.1. Escenografía

La escenografía está compuesta en tres sectores, el primero es en el fondo del escenario con una pantalla LED en el centro de ocho metros de ancho y diez metros de altura, está acompañada de dos pantallas laterales de cuatro metros cada una, con la misma altura antes mencionada, con un metro de distancia entre las de adelante y la de atrás, para que permita el paso de personas, ya sean los músicos o los bailarines en su paso por el escenario. Se utiliza un elemento técnico que ofrece esta sala que son las silletas centrales del escenario, se utilizan del puente ocho y nueve las silletas centrales a dos alturas diferentes, la ocho a veinte centímetros y la nueve a cuarenta centímetros; este sector es para los músicos, los cuales tienen un acceso por la parte del fondo a través de unos escalines, a los extremos de la pantalla. Estas silletas tienen espejos ocultando el agujero que quedaría entre la diferencia de alturas de ellas.

El segundo sector es el del centro destinado a los bailarines, despojado de toda escenografía, solo el tapete del solado para la mejor ejecución de la coreografía. El total del espacio que abarca es de dieciséis y medio metros de ancho por siete metros de profundidad, con una altura más que suficiente para efectuar los movimientos pertinentes. El tercer sector, ubicado a los lados del proscenio y del foso de orquesta, está conformada por dos practicables de cuarenta centímetros de altura, realizada con una estructura de caños y recubierta con MDF (fibra de densidad media) pintada de negro, en este practicable se ubicará el coro del espectáculo. En este sector está acompañado de dos pantallas LED de dos metros por diez de alto, ubicado desde la parrilla, sobre los practicables. La planimetría se encuentra en el cuerpo C.

Lo que diferencia en la escenografía en cada acto, son las imágenes que se proyectan en las pantallas, cada acto pertenece a un clima del año, tienen colores específicos, como también las imágenes. Colores cálidos en verano, colores fríos en invierno, y de transición en los climas de primavera y otoño. Las imágenes harán referencia a tipo de baile y al lugar al que pertenece. Además de las imágenes de paisajes que se proyectan en las pantallas, se verán algunas imágenes con los bailarines que se atenuarán con las imágenes de fondo,

En el primer acto, Zema, tendrá un paisaje invernal, al comienzo del acto se proyectarán en conjunto imágenes de las bailarinas compartiendo el pan con los espectadores y con los bailarines restantes. Los paisajes utilizados son todos originarios de Ucrania, irán cambiando según las canciones, pero respetando los ciclos de los climas, o sea por acto.

En el segundo acto, Besna, paisajes de primavera, se utilizará el mismo concepto que el acto anterior, en cuanto a que cambia la imagen de fondo según la música, porque dependiendo de las canciones indican el lugar, como por ejemplo el baile de las coronitas tendrá un río en ellas y también se repite lo de la proyección de los bailarines en las pantallas para darle énfasis a las escenas.

En el tercer acto, Lito, se proyectarán paisajes de verano y en el último acto, Ociñ, serán paisajes de otoño. Todos los paisajes van acompañados del diseño de luces que se mencionará en el siguiente punto del proyecto.

5.2.2. Iluminación

La iluminación como en la escenografía está dividida por actos, y como cada acto dividido en ciclos climáticos. La elección de los tachos de iluminación son Par LED, aprovechando esta tecnología para poder cambiar de color, sin necesidad de cambiar el filtro de la luz, lo que beneficia, al no necesitar tanta cantidad de luminarias, y más juegos de luces. También habrá cuatro elipsoidales, a las que se les pondrá un gobo con la silueta de hojas, para acompañar el paisaje de la primavera y del otoño.

En las calles, ubicada en los hombros del escenario hay doce Par LED, de cada lado, como muestra la planta de las luminarias en el cuerpo C, estas permiten iluminar zonas de adelante, medio y atrás, para cubrir varios planos desde abajo, medio y desde arriba. Hay cuatro PC en la primera vara de luces las cuales están destinadas para enfocar a los protagonistas del Acto dos, tres y cuatro, son para dar énfasis en esas escenas. En esa primera vara hay además tres PAR, las cuales enfocan de frente al escenario. En la segunda vara hay una elipsoidal con un gobo con forma de hojas y cuatro pares que enfocan cenitalmente. En la tercera vara hay cuatro PAR con posición cenital y una elipsoidal, con el mismo diseño del gobo. En la cuarta vara una elipsoidal, y tres Par, también cenital. En la quinta vara cuatro PAR, dos de frente y dos de contra y una elipsoidal. En la sexta vara hay cuatro PAR de contra. En la séptima hay dos PAR de contra.

La iluminación para cada acto acentuará el ciclo climático que le corresponda, y por más que se haya elegido las lámparas LED, se eligieron colores mediante el catálogo de filtro LEE, para tener un referente del color. Para el primer acto, le corresponderá los colores fríos como el número 142, Pale violet (Y=20.1%); el número 068, Sky Blue (Y=13.4%); el

número 504, Waterfront green (Y=58.2%). Para el ciclo de primavera, comienzan a aparecer colores más cálidos, pero no tan saturados como en verano, los colores elegidos son, el número 138, Pale Green (Y=79.9%); el número 100 Spring Yellow (Y=84.2%); y el número 749 Hampshire Rose (Y=74%). Para el ciclo del verano son, el número 140, summer blue (Y=41.4%); el número 506, Marlene (Y=67.3%), el número 104; Deep Amber (Y=63.9%); y el número 101, Yellow (Y=80%). Por último, se vuelven a los colores del otoño el número 795, Magical Magenta (Y=13.1%) y el número 651 HI Sodium (Y=48.8%).

5.2.3. Vestuario

El vestuario se divide en 3 sectores, como en la escenografía, el sector de los músicos los cuales mantendrán su vestuario durante todo el espectáculo, luego está el sector del coro que también mantendrá su atuendo todo el show. El tercer sector es el de los bailarines, los cuales si se cambiaran el atuendo por acto y para algunos números de baile. Las imágenes de los vestuarios se encuentran en el cuerpo C.

Los vestuarios del coro, predomina el blanco, las mujeres tienen camisas bordadas, vinchas y pañuelos en el cabello, este podrá estar trenzado o tener una cola de caballo. Tienen faldas largas, delantales y fajas, botas cortas en los pies. El vestuario masculino será blanco tanto en la camisa, como en el pantalón, tendrá una faja dándole el toque de color a la vestimenta.

La vestimenta de los músicos será en la mujeres, se verán dos estilos uno desde la región de Volyn con pañuelos bordados en la cabeza, se sigue respetando la camisa bordada, las polleras, los delantales y las fajas, lo que cambia son las botas altas, el otro estilo de la mujer es la incorporación del chaleco bordado que corresponde a la región oriental del país, con el cabello trenzado o en rodete, se eligió zapatos bajos. La vestimenta masculina son botas altas, pantalón a rayas, camisa bordada, un tapado, y un gorro característico.

En el Acto uno, Zema, comenzará con el *Prevyt*, el cual estará conformado por mujeres, ellas vestirán camisas blancas bordadas con motivos florales simples en rojo, las polleras serán rojas con delantales blancos, o blancas con delantales bordados, los zapatos serán bajos, en la cintura tendrán fajas de color rojo. En el cabello tendrán vinchas de cintas, este estará trenzado o con cola de caballo. En el siguiente número, *Tchumak*, serán los hombre lo que entren en escena, con la vestimenta típica de los Cárpatos, unos con pantalones blancos y camisa blancas bordada en tonos rojos, con fajones rojos y un chaleco, otros estarán con pantalones marrones, camisas blancas, bordadas con otro motivo en rojo también, un tapado y un sombrero; los zapatos elegidos, son las botas. En *Hutsul*, se reincorporarán las mujeres, uniéndose a los hombres en su danza, festejando la vuelta del trabajo. En el siguiente cuadro el coro toma el escenario para cantar una *Kolomyka*. Luego vuelven el cuerpo masculino de bailarines para montar el número del *Sich de Zaporizhzhyak*, cerrando el primer acto

En el Acto dos, Besna. Comienza con el cuadro de *Vesnyanky* y *Hayivky*, un grupo de jóvenes que irán vestidas de blanco mayormente, con polleras y camisas bordadas, un chaleco, cintas en el cabello y botas cortas en los pies. Luego, Ucrania Baila, se incorporan los hombres, con pantalones negros, camisa blanca y faja en la cintura. EL siguiente cuadro, *Troyista muzyka*, aparece la protagonista del Segundo acto, ella ira vestida con una pollera blanca y camisa bordada en tonos rojos, con un sobre vestido marrón, un delantal bordado, una faja, collar de coral y una corona de flores, además participan tres músicos luchando por su amor. El número siguiente es el baile de las coronitas, en este se incorpora los dos cuerpos de bailarines, el femenino y el masculino, las mujeres con us coronas de flores y cintas, dando referencia al nombre de la danza, con polleras blanca y camisa bordada y un sobre vestido bordado con flores y las botas rojas típicas, los hombres también con esas botas, pantalones rojos y fajas azules, acopañado con una camisa blanca bordada. Los dos siguientes números quedaran primero las mujeres y en el siguiente los hombres solos. Le sigue el baile de las cintas,

las mujeres utilizarán el mismo vestuario antes mencionado. Por último se cierra el último cuadro con la boda, con bailes, cantos y músicos tocando las típicas canciones de boda. Comienza el tercer acto con un músico tocando *Kobzar*. Luego se incorporan los bailarines para bailar el *Vechernetz* y *Tchumarochka*, el vestuario cambia de colores en el sobre vestido de las mujeres, que será negro bordado con flores, con otros motivos bordados en la camisa. Le sigue el cuadro del *Kozachok*, en esta danza son solo los hombres los que aparecen en escena, y bailan agachados, mostrando su destreza en el baile.

En el último y cuarto Acto, Ociñ, aparecen los cosacos para bailar el *Zaporozhe*, con pantalones azules, botas rojas, faja azul, camisa blanca bordada, y algunos irán con un tapado blanco también bordado. En el cuadro siguiente queda solo un cosaco para bailar el *Gonta*. Le sigue un nuevo *Kolomyka*, con el coro y los músicos. Para finalizar el inolvidable Hopak, en donde se incorpora todo el cuerpo de baile, y muestran alegría y la destreza de los bailarines, con sus saltos famosos, y las piruetas inimaginables.

5.3. Propuesta de Gestión y Comunicación del Espectáculo

La propuesta de gestión del espectáculo se une con la propuesta de presentar el proyecto al programa de Mecenazgo que ofrece el Área de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, con la idea de fomentar el patrimonio inmaterial cultural de una cultura, pero lo que se propone en esta es además incorporarlo para otras colectividades, realizando un ciclo de espectáculos de los ballet tradicionales de cada cultura y capacitaciones, mediante talleres de danza, de instrumentos tradicionales. Acompañando la propuesta, ayudará a fomentar la cultura y los centros culturales de cada una, generando un aporte a la cultura porteña, que como se ha mencionado anteriormente es un crisol de etnias.

Ya que la idea es hacerlo en la Sala Martín Coronado, perteneciente al Complejo Teatral San Martín, es necesaria de la ayuda financiera del gobierno para poder lograr hacer el

espectáculo. En un proyecto de espectáculo se debe tratar el planeamiento del mismo desde el momento en que se piensa en su creación. Las etapas de producción anteriormente expuestas en el capítulo tres. Darle importancia a los tiempos de las etapas, una vez que el proyecto fuere aprobado. Tener elegido al equipo creativo y técnico para su ejecución, como también el quipo de gestión y comunicación del espectáculo para que dé frutos, además de retribuir con cultura a la ciudad. Cada una de estas áreas deberá unirse para llegar a un resultado común que todos anhelan.

Para poder seguir con el proyecto es necesario realizar un análisis FODA, ya mencionado en el PG, saber que fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas que tiene éste espectáculo. Ucrania Tierra Mágica es un espectáculo con el objetivo de mostrar la cultura ucrania, por lo que se considera una fortaleza, que se muestre esta una nueva manera de montar un espectáculo de danzas folklóricas, ya que se muestra a través de una historia, tiene un principio, un desenlace y un final. Las oportunidades, ya que está en auge los Buenos Aires Celebra, se reúne bastante gente, es utilizar ese público para vaya al teatro, y puedan ver un espectáculo a un precio del circuito público, que es menor al del circuito comercial. Las debilidades, es el poder captar a más público de los que van a estos eventos, hacer atractiva la idea de ver una danza no común para el ámbito de la Sala Martín Coronado, ya que están acostumbrados a la danza contemporáneas, pero como ha sido anfitrión del FIBA, Festival Internacional de Buenos Aires, pueda ayudar a la comunicación del mismo.

Una de las características del análisis es saber a qué público está destinado el espectáculo y es definido durante la producción y explotación del mismo. Pero para lograr una buena comunicación es fundamental saber con exactitud a qué tipo de público se quiere atraer hacia el espectáculo debido a que todas las tareas de difusión y publicidad deberán estar dirigidas a las personas correctas para que la obra tenga éxito.

Para lograr la difusión se publicitará en la vía pública a través de afiches y volantes, y al mismo tiempo en los principales medios de comunicación tanto gráficos como

audiovisuales. También se utilizarán redes sociales, tales como facebook y twitter, sitios web, publicidades, para poder difundir el espectáculo y el ciclo cultural. Como muestra de afiche publicitario, se realizó una gráfica que se encuentra en el Cuerpo C, el cual muestra a una mujer con trajes típicos a la derecha y a su izquierda un bordado, la elección de la tipografía en el nombre del título fue pensada en las fuentes típicas de la cultura, mostrando una vez más la parte cultural.

Para concluir el capítulo se vuelve a mencionar la importancia de difundir cultura, para nutrir las mentes, y con un espectáculo que juega con las visuales, para generar la satisfacción visual y el sentimiento de ver lo efímero de un espectáculo, que cada vez se siente y se ve algo diferente en cada función.

Conclusiones

Para llegar a finalizar este Proyecto de Graduación, fue necesario el desarrollo de los diferentes conceptos trabajados, de lo más general a lo particular, este trabajo refleja los conocimientos adquiridos durante el transcurso de la carrera de Diseño de Espectáculos y lograr un trabajo global que no sólo exponga conocimientos técnicos de la realización de un espectáculo, sino que también incorpore lo que refiere a producción teatral y público, los conceptos que se trataron a lo largo de los cinco capítulos que componen este Proyecto de Graduación y que ayudaron a alcanzar sobre el final del trabajo el objetivo general del mismo.

Luego de haber finalizado los cinco capítulos del proyecto de graduación Ucrania Tierra Mágica, Espectáculo por la Difusión del Patrimonio Cultural Ucranio en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se mostró que hay diferentes formas de difundir la cultura, por medio del día a día y del boca a boca, por medio de centros culturales, de eventos, ya sean proporcionado por las diferentes colectividades que conviven en la ciudad, como los eventos que ofrecen desde el gobierno, donde se comparten en un lugar la gastronomía, la literatura, las artesanías y sobre todo los ritos y costumbres.

Se eligió un espectáculo como método de difusión de la cultura, y para eso se vieron diferentes facetas de difusión de un espectáculo, desde el mensaje en sí con su semiótica teatral, la identidad cultural del pueblo reflejado material y artísticamente en un escenario; como también la gestión y sus facetas de producción para su comunicación.

Se realizó un estudio sobre el espacio escénico para la danza folklórica y cuáles eran los requisitos técnicos necesarios para su ejecución, como el espacio necesario, que tipo de suelo usar, la vestimenta adecuada también es importante, ya que la movilidad del bailarín lo es todo para desenvolverse en el escenario. También es relevante las personas que intervienen para poder realizar un espectáculo, el equipo creativo y los técnicos en su ejecución, sin mencionar a los actores-bailarines, que sin ellos y sin un

público que los vea, no habría espectáculo. Por último, pero no menos importante es el director de escena, que sería como el capitán de un barco, sin el no hay rumbo en el espectáculo, es el que une y reúne al equipo, en la idea rectora y que se combinen las diferentes áreas de trabajo.

Seguido a esto se realizó una observación del Ballet Folklórico Ucranio, su clasificación con los diferentes ciclos, las diferentes vestimentas, según su lugar de origen, y como se representan en el mundo, sus maneras de representar la danza tradicional de esta cultura, sus semejanzas y diferencia en las escenas, se refleja la necesidad de un espacio amplio y despejado para poder realizar los movimientos de la danza, como también es importante la altura, ya que hay varios números con acrobacias que lo necesitan.

Por último la realización de la propuesta del diseño del espectáculo, el diseño de la puesta en escena, seleccionando diferentes cuadros de baile, acomodados de tal manera que cuenten una historia, separándolo en diferentes ciclos refiriendo a las estaciones del año, para ayudar así, en la idea de la escenografía, la iluminación y el vestuario. Finalizando el proyecto con la propuesta de gestión y comunicación, se eligió plantear a ayuda del gobierno, como se ha visto en el capítulo dos, la asistencia de éste mediante el área de Derechos Humanos, con el observatorio de las colectividades.

Anexo: imágenes seleccionadas



Figura 01: Escenario 1 de Ballet Ucraniano. Fuente: Facebook (2016). *El conjunto Virsky*. Disponible en: <https://www.facebook.com/salshow/videos/vb.304298376325469/1306741816081115/?type=2&theater> Recuperado el 23/02/2017



Figura 02: Escenario 2 de Ballet Ucraniano. Fuente (2016). *Ukrainian Canadian Congress Gala Showcase*. Disponible en: <https://www.facebook.com/AIPsince1993/videos/vb.377611135660821/1094582163963711/?type=2&theater> Recuperado el 23&02/2017



Figura 03: Escenario 3 de Ballet Ucraniano. Fuente: Facebook (2016). *Ballet Ucraniano* Disponible en: <https://www.facebook.com/UkrainianDanceWorld/posts/1279195925447151> Recuperado el 23/02/2017



Figura 04. Escenario Festival. Fuente: Facebook (2016). Toronto Ukrainian Festival. Disponible en: <https://www.facebook.com/UkrainianDanceWorld/photos/pcb.1279195925447151/1279195112113899/?type=3&theater> Recuperado el 23/02/2017



Figura 05: Escenario de Espectáculo Folclórico Ucraniano Fuente: Youtube (2015). "Gloria a los héroes!" El programa del concierto dedicado al Día de la defensa de Ucrania. Parte 1. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5AuAqMfbPiA&feature=youtu.be> Recuperado el 23/02/2017



Figura 06: Escenario en fuente de Agua y juego de luces. Fuente: Facebook (). Fuente flotante de la música en Vinnitsa. Disponible en: <https://www.facebook.com/UKRSVIT/videos/vb.189915724387905/1139975479381920/?type=2&theater> Recuperado el 23/02/2017



Figura 07: Escenario del Buenos Aires Celebra Ucrania. Fuente: Facebook (2016). *Buenos Aires Celebra* Disponible en:

<https://www.facebook.com/osofotografia/photos/a.1123799767715847.1073741855.949739345121891/1123804134382077/?type=3&theater> Recuperado el 23/02/2017

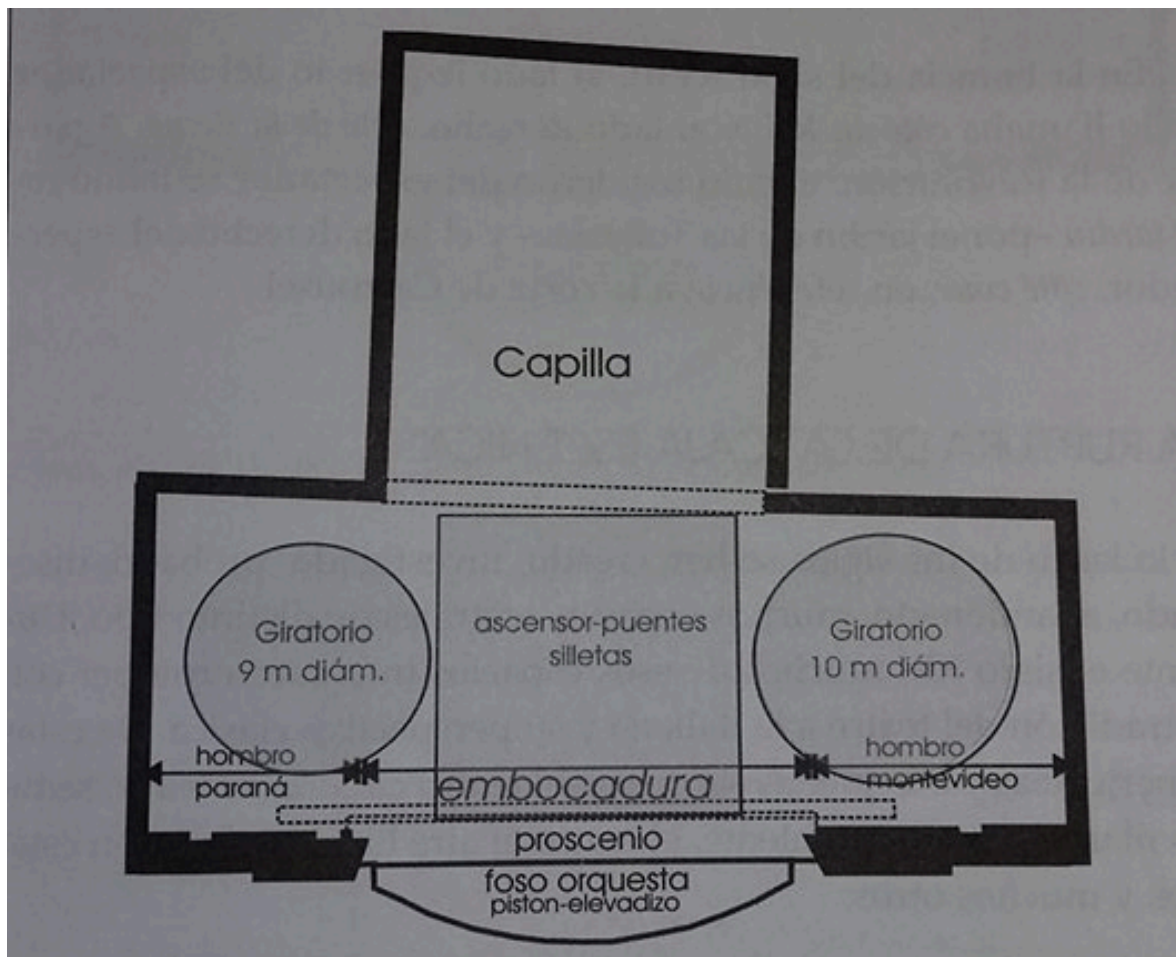


Figura 08: Planta de la sala Martín Coronado. Calmet, H. (2011). (4ªEdición). *Escenografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

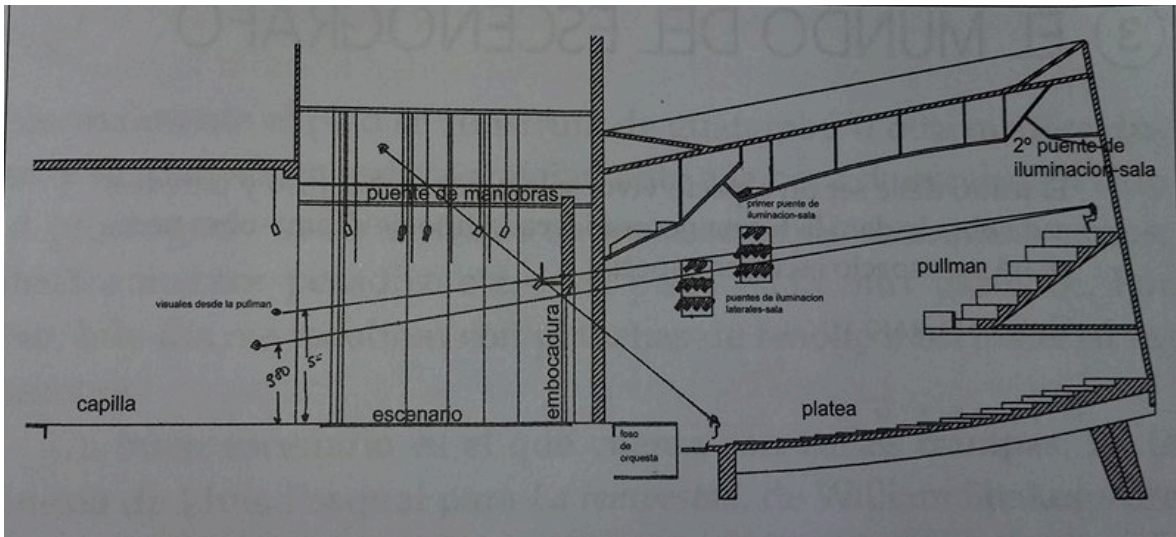


Figura 09: Corte longitudinal de la sala Martín Coronado. Calmet, H. (2011). (4ªEdición). *Escenografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Referencias bibliográficas

- Appia, A. (1954). *Actor, espacio, luz, pintura, Théâtre populiére N°5*. Citado en Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel
- Barba, E. (1982). *Anthropologie théâtrale*. Citado en Pavis, P. (2013). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Brero, M.L. (2008). *El escenógrafo del nuevo siglo. Hibridaciones entre las artes escénicas y visuales*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2240.36299 Recuperado el 23/02/2017
- Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Cassola Narti, C.B. (2013). *Más allá de la palabra. Un lenguaje escenográfico, La Fura Dels Baus*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2645.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Coccia, C. (2009). *Escenografía. Teatro. Paisaje*. En Knop, F. (Ed.) *Cuaderno 30. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=144&id_articulo=5134.%20Recuperado%20el%2018/07/2016 Recuperado el 23/02/2017
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes. Disponible versión digital en: <https://drive.google.com/file/d/0Bw-3yPOp2B3dRFZBdHdNM1BmbEk/view> Recuperado el 23/02/2017
- Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- Foster, M. D. (2015). UNESCO on the ground. *Journal of Folklore Research*, 52(2-3), 143+. Retrieved from http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA425350694&asid=fdf701e7abddb67d67ffac548e4e6b8e Recuperado 23/02/2017
- Ibarra Lasa, L. (2015). *Kayen, el espectáculo*. Proyecto Profesional. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3481.pdf Recuperado el 23/02/2017

- Klas, M. (2013). *La memoria en escena: La AMIA a través del arte*. Creación y Expresión. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/1622.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Laino, N. (2012). *El lenguaje en la escenografía*. En *Reflexión académica en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=380&id_articulo=8316.%20Recuperado%20el%2018/07/2016 Recuperado el 23/02/2017
- Laino, N. (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Colihue Teatro
- Lévi-Strauss, C. (1950). *Introduction á l'oeuvre de Marcel Mauss*, en MAUSS Marcel, *Sociologie et Antropologi*. Paris: PUF.
- Mabire, Bernardo. (2003). *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997*. México, Colegio de México. Citado en: Osorio, B.F: (2013). *Las políticas culturales sobre el patrimonio arqueológico en México y su impacto en el desarrollo local. El caso de Cañada de la Virgen, Guanajuato*. Tesis. Facultad de Ciencias Políticas y sociales. México: Universidad Nacional Autónoma de México Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/305165516/305165516.pdf> recuperado el 23/02/2017
- Meyerhold, V. (1992). *Ecrits sur le theater*. Citado en Pavis, P. (2000).). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- News Analysis: A new definition for design. (2005, June 23). *Design Week*, 10. Retrieved from http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA133560442&asid=cf17148e03fb958eed94c5373c94a29a recuperado el 23/02/2017
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Pavis, P. (1998). *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Universidad ARCIS
- Pavis, P. (2015) (5ta. ed.). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. s. Buenos Aires: Paidós
- Payuda, E. (2009). *Innovación de un espacio cultural. Gestión, programación e identidad*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/872.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Pearson, M. (1994) *Theatre/Archeology, The drama Review*, vol. 38 n°4. Citado en: Pavis, P. (). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza cine*. Buenos Aires: Paidós
- Pérez Martín, M.A. (2010). *Técnicas de Organización y Gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Ciudad Real: ÑAQUE Editora

- Ruani, A. (2015). *Teatro ambulante, un teatro que se traslada sin problemas de montaje*. Proyecto Profesional. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3526.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Salerno, J. (2013). *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad*. Ensayo. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2636.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Saussure. (1945). *Cours de linguistique générale*. (24 ed.) Buenos Aires: Editorial Losada
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires: Atuel.
- Torres, M.A. (2012). *El diseño en la comunicación del patrimonio cultural. Proyectos de Posgrado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1545.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2001). *Mesa redonda de expertos sobre “el patrimonio Cultural Inmaterial – definición de trabajo”*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00075-EN.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2015). *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/inicio> Recuperado el 23/02/2017

Bibliografía

- Aballay, S. y Avedaño Manelli, C. (2010). *Gestión Cultural*. Villa María: Eduvim.
- Alquiler de escenarios (2017). *Alquiler de Escenarios*. Disponible en: <http://www.alquilerescenario.com.ar/allround.htm> Recuperado el 23/02/2017
- Appia, A. (1954). *Actor, espacio, luz, pintura, Théâtre populiére N°5*. Citado en Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel
- Artiukh, L. (2001). *Ucranian Cusine and folk traditions*. Kiev: Baltija-Druk
- Asociación Científica Shevchenko. (1949). *Enciclopedia de Ucrania*. Munich - New York
- Barba, E. (1982). *Anthropologie théâtrale*. Citado en Pavis, P. (2013). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. Fripo & Dobal , 141. Citado en: Ontiveros, J. (11 de enero de 2013). *El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada*. [posteo en blog] Disponible en: <https://sites.google.com/site/dramaoffline/blog/elmodelodeeugenioabarbaelactorunmaestrodela mirada> Recuperado el 23/02/2017
- Bilan, M.S. y Stelmashchuk G.G. (2011). *Vestimenta tradicional ucrania*. Lviv: PP priori Editorial
- Bourdieu, P. (2013). *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Brero, M.L. (2008). *El escenógrafo del nuevo siglo. Hibridaciones entre las artes escénicas y visuales*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/archivos/2240.36299 Recuperado el 23/02/2017
- Breyer, G. (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina
- Calabrese, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós Ibérica. Disponible versión digital en: <http://es.scribd.com/doc/105339963/Omar-Calabrese-El-Lenguaje-Del-Arte#scribd> Recuperado el 23/02/2017
- Calmet, H. (2011). *Escenografía* (2da ed.). Buenos Aires: Ediciones de la Flor
- Canciones populares ucranianas (2016) *Tradiciones y costumbres, la poesía de la mano*. Disponible en: <http://proridne.com/content/%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B8/%D0%86%D0%B3%D1%80%D0%B8%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%96/#m02> Recuperado el 23/02/2017
- Cassola Narti, C.B. (2013). *Más allá de la palabra. Un lenguaje escenográfico, La Fura Dels Baus*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires:

- Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2645.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Cherkasy, L. (2007). *Musical Instruments of the ukrainian people*. Keyv: Abaltia-Druk
- Coccia, C. (2009). *Escenografía. Teatro. Paisaje*. En Knop, F. (Ed.) *Cuaderno 30. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=144&id_articulo=5134.%20Recuperado%20el%2018/07/2016
 Recuperado el 23/02/2017
- Colombres, A. (2009). *Nuevo manual del promotor cultural*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes. Disponible versión digital en:
<https://drive.google.com/file/d/0Bw-3yPOp2B3dRFZBdHdNM1BmbEk/view>
 Recuperado el 23/02/2017
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. (2005). *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Buenos Aires. Disponible versión digital en:
http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas_7.pdf
 recuperado el 23/02/2017
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. (2004). *Nuestra lengua, un patrimonio*. Buenos Aires. Disponible versión digital en:
<http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/patrimonio/comision/temas4.pdf>
 recuperado el 23/02/2017
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. (2000). *Territorio, Imaginario y Política Cultural*. Buenos Aires.
- Comunidad Boliviana (2016). *Cultura Boliviana*. Disponible en:
<http://www.comunidadboliviana.com.ar/shop/index.asp>
 Recuperado en 23/02/2017
- Cuche, D. (2004). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva visión.
- De Certau, M. (). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- De Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General* (5ta ed.). Buenos Aires: Lumen
- Embajada de Ucrania. (2015). *Cooperación cultural y humanitaria*. Disponible en:
<http://argentina.mfa.gov.ua/es/ukraine-ar/culture>
 Recuperado el 23/02/2017
- Dankowski, G. (2016). Facebook, *Un hermoso día en Kalyna* Disponible en:
https://www.facebook.com/pg/osofotografia/photos/?tab=album&album_id=1106879466074544
 Recuperado el 23/02/2017

- Fomernko, T. (2016) *Bailes Populares ucranianos*. Disponible en: <https://conucrania.com/2016/09/23/bailes-populares-ucranianos/> Recuperado el 23/02/2017
- Foster, M. D. (2015). UNESCO on the ground. *Journal of Folklore Research*, 52(2-3), 143+. Retrieved from http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA425350694&asid=fdf701e7abddb67d67ffac548e4e6b8e Recuperado el 23/02/2017
- García Canclini, N. (1997). *Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales*. Colima. Disponible versión digital: <http://www.cibertlan.net/biblio/tidlectrsbascs/Canclini.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- García Canclini, N. (2005). *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible versión digital en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/GarciaCanclini.rtf> Recuperado el 23/02/2017
- García Canclini, N. (2005). En Revista de Estudios Sociales. *Políticas culturales en tiempos de globalización*. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81500506> Recuperado el 23/02/2017
- García Ruso, H. (1998). *La Danza. Propuesta de elementos a considerar en el estudio de la danza*. Congreso Internacional de Intervención en Conductas Motrices Significativas. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2183/9824> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Colectividades*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/colectividades> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Colectividad Armenia*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/observatorio/colectividad-armenia> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Colectividad Boliviana*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/observatorio/colectividad-boliviana> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Colectividad Coreana*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/observatorio/colectividad-coreana> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Colectividad Ucraniana*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/observatorio/colectividad-ucraniana> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Observatorio de las Colectividades*. Disponible en: <http://www.buenosaires.gob.ar/derechoshumanos/observatorio> Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Ley N° 2264 modificada por Ley N° 4093 y Ley N° 4785*. Disponible en:

http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ley_no_2264_modificada_por_ley_no_4093_y_ley_no_4785.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Ley N° 4353 modificada por Ley N° 4825*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/2_-_ley_no_4353_modificada_por_ley_4825_ver_capitulo_v.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Decreto N°886-07 modificado por Decreto N°1135-09, Decreto N°159-11 y Decreto N°587-11*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/decreto_no_886-07_modificado_por_decreto_no_1135-09_decreto_no_159-11_y_decreto_no_587-11.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Decreto N°169/2014*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/decreto_no_169-2014.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°648-MCGC-2010 modificada por Resolución N°1455-MCGS-2012 y Resolución N°6657-MCGC-14*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_648-mcgc-2010_modificada_por_resolucion_no_1455-mcgs-2012_y_resolucion_no6657-mcgc-14_0.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°1395-MCGC-2010 modificada por Resolución N°4986-MCGC-2011* Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_772-mcgc-2011.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°772-MCGC-2011* Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_772-mcgc-2011.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°1806-MCGC-2011*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_1806-mcgc-2011.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°1455-MCGC-2012*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_1455-mcgc-2012.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°2261-MCGC-2012*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_2261-mcgc-2012.pdf Recuperado el 23/02/2017

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°1911-MCGC-2013*. Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_1911-mcgc-2013.pdf Recuperado el 23/02/2017

- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°21-LCABA-2014*. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_21-lcaba-2014_0.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°752-AGIP-2009*. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_752-agip-2009.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°1028-AGIP-11*. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_1028-agip-11.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Resolución N°629-AGIP-2015*. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/resolucion_no_629-agip-15.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Reglamento Interno CPC*. Disponible en:
http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/reglamento_interno_cpc.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. *Mecenazgo, Código de Ética*.
 Disponible en: http://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/codigo_de_etica.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Gonzales-Varas, I. (1999). *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Grimson, A. (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: siglo veintiuno.
- Ibarra Lasa, L. (2015). *Kayen, el espectáculo*. Proyecto Profesional. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3481.pdf
 recuperado el 23/02/2017
- Instituto de Etnología NAN Ucrania. (1994) *Etnología ucrania*. Lviv: Fenix Editorial
- Klas, M. (2013). *La memoria en escena: La AMIA a través del arte*. Creación y Expresión. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1622.pdf
 Recuperado el 23/02/2017
- Kosmina, O. (2007) *Traditional Ukrainian Clothing, Volumen I*. Kyiv: Baltiia - Druk
- Kosmina, O. (2007) *Traditional Ukrainian Clothing, Volumen II*. Kyiv: Baltiia - Druk
- Kowzan, T. (1968) *Los signos teatrales*. Diógenes 61. 43-62

- Kubijovyc, V. y Kuzela, Z. (1949). *Enciclopedia of Ukraine*. Munich-New York: Shevchenko Scientific Society, Inc.
- Laino, N. (2012). *El lenguaje en la escenografía*. En *Reflexión académica en Diseño y Comunicación*. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=380&id_articulo=8316.%20Recuperado%20el%2018/07/2016 Recuperado el 23/02/2017
- Laino, N. (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Colihue Teatro
- Lévi-Strauss, C. (1950). *Introduction á l'oeuvre de Marcel Mauss*, en MAUSS Marcel, *Sociologie et Antropologi.*, Paris: PUF.
- Mabire, Bernardo. (2003). *Políticas culturales y educativas del Estado mexicano de 1970 a 1997*. México, Colegio de México. Citado en: Osorio, B.F: (2013). *Las políticas culturales sobre el patrimonio arqueológico en México y su impacto en el desarrollo local. El caso de Cañada de la Virgen, Guanajuato*. Tesis. Facultad de Ciencias Políticas y sociales. México: Universidad Nacional Autónoma de México Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2013/marzo/305165516/305165516.pdf> recuperado el 23/02/2017
- Meyerhold, V. (1992). *Ecrits sur le theater*. Citado en Pavis, P. (2000).). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Naulko, V. I. (1991). *Cultura y Vida, la población de Ucrania*. Kiev: Lybid
- News Analysis: A new definition for design. (2005, June 23). *Design Week*, 10. Retrieved from http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA133560442&asid=cf17148e03fb958eed94c5373c94a29a recuperado el 23/02/2017
- Nahachewsky, A. (2008). Folk dance revival strategies. *Ethnologies*, 30(1), 41+. Retrieved from http://go.galegroup.com/ps/i.do?p=GPS&sw=w&u=up_web&v=2.1&it=r&id=GALE%7CA181989495&asid=558bad9c49aa6de8f656d13087d69d43 Recuperado 23/02/2017
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Pavis, P. (1998). *Teatro Contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones / Universidad ARCIS
- Pavis, P. (2015) (5ta. ed.). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. s. Buenos Aires: Paidós
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós
- Payuda, E. (2009). *Innovación de un espacio cultural. Gestión, programación e identidad*. Proyecto de graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/872.pdf Recuperado el 23/02/2017

- Pearson, M. (1994) *Theatre/Archeology, The drama Review*, vol. 38 n°4. Citado en: Pavis, P. (). *El análisis de los espectáculos: Teatro, mimo, danza cine*. Buenos Aires: Paidós
- Pérez García, M.M. (2009). *El instrumento del intérprete en la danza: El cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica*. Danzarte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, ISSN-e 1886-0559, N° 6, p.48-55. Disponible en: file:///C:/Users/maia_/Downloads/Dialnet-ElInstrumentoDelInterpreteEnLaDanza-3127760.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Pérez Martín, M.A. (2010). *Técnicas de Organización y Gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Ciudad Real: ÑAQUE Editora
- Presidencia de la Nación Argentina. *Ministerio del Interior, Obras públicas y Vivienda: Migraciones, Colectividades*. Disponible en: <http://www.migraciones.gov.ar/accesible/indexP.php?fiesta1409> Recuperado el 23/02/2017
- Representación Central Ucrania en la Argentina (2015). *Eventos de las organizaciones de la RCU*. Disponible en: <http://www.rcucrania.com.ar/category/eventos/eventos-de-las-organizaciones-de-la-rcu/> Recuperado el 23/02/2017
- Roca, C. (2013). *Saulo Benavente, escritos sobre escenografía*. Buenos Aires: INTeatro
- Ruani, A. (2015). *Teatro ambulante, un teatro que se traslada sin problemas de montaje*. Proyecto Profesional. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3526.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Salerno, J. (2013). *La ciudad como espacio escenográfico en la actualidad*. Ensayo. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/2636.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Saussure. (1945). *Cours de linguistique générale*. (24 ed.)Buenos Aires: Editorial Losada
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires: Atuel.
- Serediak, C. (2009) *La magia de las pysanky*. Buenos Aires: Lumen
- Sirlin, E. (2005). *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Buenos Aires: Atuel
- Stepanenko, S.P.(2009). *Historia de la danza popular ucraniana*. Disponible en : <http://locnt.lg.ua/%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8E/> Recuperado el 23/02/2017
- Torres, M.A. (2012). *El diseño en la comunicación del patrimonio cultural. Proyectos de Posgrado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires: Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/1545.pdf Recuperado el 23/02/2017

- Trastoy, B; Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires
- Uberfeld, A. (1989) *Semiótica del teatro*. Madrid: Cátedra
- Unesco. (1994). *El documento de Nara en Autenticidad 1994*. Disponible en: http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (1997). *Taller regional sobre las técnicas de fabricación de objetos esmaltado en Asia del Este*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/eventos/taller-regional-sobre-las-tecnicas-de-fabricacion-de-objetos-esmaltado-en-asia-del-este-00088> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (1997). *Taller sobre la preservación y la promoción de técnicas tradicionales de bambú en la vida moderna*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/eventos/taller-sobre-la-preservacion-y-la-promocion-de-tecnicas-tradicionales-de-bambu-en-la-vida-moderna-00089> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2000). *Taller regional sobre la transmisión de la técnica tradicional de confección de trajes del pueblo Mia/Hmon Democrática Popular Lao, Tailandia y Viet Nam*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/eventos/taller-regional-sobre-la-transmision-de-la-tecnica-tradicional-de-confeccion-de-trajes-del-pueblo-miao-hmong-de-china-la-republica-democratica-popular-lao-tailandia-y-viet-nam-00087> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2001). *Mesa redonda de expertos sobre “el patrimonio Cultural Inmaterial – definición de trabajo”*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00075-EN.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2003). *Texto de la Convención para la Salvaguardias del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2006). *UNESCO/ACALAN meeting: Joining forces for preserving Africa's linguistic diversity*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00212-EN.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2006). *Meeting for a Manual on Oral Traditions and Expressions*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00212-EN.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Unesco. (2006). *Meeting for a Manual on Oral Traditions and Expressions*. Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00212-EN.pdf> Recuperado el 23/02/2017
- Valdés de León, G. A. (2012) *Tierra de nadie: una molesta introducción al diseño*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Vasylyk, M. (2015). *Breve historia de Ucrania*. Buenos Aires: Mixailo Vasylyk Ediciones.
- Vasylyk, M. (2000). *La inmigración Ucrania en la República Argentina*. Buenos Aires: Lumen
- VV. AA. (1970). *Comunicación 4: Investigaciones sobre el Espacio Escénico*. Madrid: Alberto Corazón

- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Wortman, A. (comp.) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- Vasylyk, M. (2015). *Breve historia de Ucrania*. Buenos Aires: Mixailo Vasylyk Ediciones.
- Vasylyk, M. (2000). *La inmigración Ucrania en la República Argentina*. Buenos Aires: Lumen
- VV. AA. (1970). *Comunicación 4: Investigaciones sobre el Espacio Escénico*. Madrid: Alberto Corazón
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Wortman, A. (comp.) (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte*. Buenos Aires: Eudeba.
- WKobernyk. (2016). *Sonidos de Ucrania*. Disponible en: <http://sonidosdeucrania.blogspot.com.ar/> Recuperado e 23/02/2017
- Zayats, O. (2015). *Música Folklórica de Ucrania*. Disponible en: <http://musicafolcloricadeucrania.blogspot.com.ar/> Recuperado 23/02/2017