

Conclusiones

Elegir un solo método sería ir en contra del conocimiento de uno mismo, ya que la singularidad hace que inevitablemente sea imposible que el actor coincida plenamente con uno.

Por otro lado, luego de observar las exposiciones y los resultados obtenidos cuando el intérprete incorpora, por un lado máscara y por otro lado tecnologías, se deja en manifiesto como ambos recursos pueden potenciar la expresión y el uso del cuerpo o pueden resultar un impedimento en el trabajo del actor.

Expositores

- Lydia Nieves Di Lello de Lesser: *El cuerpo de las máscaras*.
- Benjamín Cortés: *Ser actor*
- Yoska Lazaro: *Técnica Meisner: la pieza clave de Meisner para la actuación*.
- Eliana Beatrix Migliarini: *El método de Lee Strasberg y la dirección de actores*
- Esteban Roberto Vicario: *El Teatro: ¿Otra especie en extinción?*

Abstract: The stage project commissions aim to bring together creators from different branches of the performing arts to share experiences around new or developing stage productions. Several meeting points emerged among the proposals that the exhibitors brought, among them the social function that the performing and sound arts can assume and on the other hand the deepening in the study of certain items that make up the staging.

Keywords: Staging - performing arts - sound arts - languages

Resumo: A comissão de técnicas de atuação reuniu profissionais, pesquisadores e diretores de atores para discutir as várias maneiras de abordar a profissão do ator. Seja de um método específico ou trabalhando com a incorporação de recursos externos, os expositores compartilharam suas contribuições sobre o assunto e os resultados de suas pesquisas e processos de criação.

Palavras chave: Posta em cena - artes cênicas - artes do som - linguagens

(*) **Cecilia Gómez García.** Lic. En Diseño de Espectáculos (UP). Vestuarista y Docente.

Plumas que caen

Rodrigo González Alvarado (*)

Fecha de recepción: julio 2020
Fecha de aceptación: septiembre 2020
Versión final: noviembre 2020

Resumen: La comisión denominada *Dirección y puesta en escena* evocó distintas propuestas escénicas de diversas disciplinas e índoles. Todas ellas ponían en diálogo las calidades artísticas, los medios de producción y las arquitecturas: todos factores relevantes a la propia materia escénica. Desde allí se dibujó un pensamiento no tanto hipotético sobre la tendencia venidera, sino histórico sobre la huella y la marca como condicionante ineludible de lo que es tendencia. Únicamente Marcelo Fernández y Norman Ruíz lograron esbozar una posible realidad material diferente de lo escénico. Sin embargo, tampoco ellos lograron salir airosos de las huellas de la arquitectura teatral. Este breve escrito procura leer todas las ponencias desde la arquitectura de los espacios escénicos y su vínculo con los materiales teatrales. Con esa excusa podré relevar los aspectos más importantes de cada expositor y trabajar la idea de la tendencia escénica actual como mera huella.

Palabras clave: Arquitectura teatral – tendencia – escenotecnia – holograma – identificación – distanciamiento - marionetas

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 69]

Espectáculos para visión frontal

El renacimiento y la creación de la maquinaria teatral determinaron la arquitectura (y con ello la posición del espectador) de la mayoría de los espacios teatrales de gran aforo (Cruciani, 1994). Son escasos los ejemplos en la Ciudad de Buenos Aires y en la Argentina en la que los espacios escénicos hayan establecido otra relación de visionado. Un telón divisor, una maquinaria escondida y unos espectadores a oscuras: una relación unidireccional en la mirada. Devenido estructural, lo teatral parece no saber despegarse de esa supuesta relación implícita. El teatro IFT, con sus recursos escenotécnicos, fue precursor en la materialización de esa arquitectura escénica en la Argentina. Su disco, por ejemplo, es ejemplo de la magia de la arquitectura teatral al servicio

de un relato dramático en el que un *espectador ideal* disfruta cabalmente del truco. Saltando varios años y con otros trucos del orden escenotécnico, tenemos la incursión del holograma, que, como al igual que ese disco que gira e hipnotiza, funciona en una relación de visionado frontal. El *espectador ideal* es la tendencia triunfante de los espacios teatrales. Las ponencias de Paula Ansaldo, Norman Ruíz y Marcelo Fernández, y la de Raúl Marego se ven atravesadas en sus particularidades por ese condicionamiento del mirar.

Paula Ansaldo revisa el vínculo en la historia de Brecht, como dramaturgo y director, en la Argentina. Su hipótesis, sustentada en una serie de hechos históricos que va presentando con soltura, es que el ingreso de los textos de Brecht y de su estética sucede a través del

Teatro IFT: para mediados de siglo XX, el teatro judío e independiente más importante en el país dedicado exclusivamente a representaciones teatrales en ídish (aunque posteriormente se sumó el castellano como idioma de representación). Es allí donde aparece como primicia un texto dramático de Brecht: *Madre coraje y sus hijos* (1995) como resultado de los objetivos artísticos de la curaduría de la sala: con una dirección escénica que apunta más a la identificación que al distanciamiento, el IFT funciona como marco arquitectónico ideal para los espectadores ávidos. Espectadores que un año después, podrán disfrutar de ese mismo texto pero dirigido por Alejandra Boero (1954), dato que a la autora de la ponencia no le resulta casualidad. De gran afluencia y popularidad, es entonces el IFT -con un modelo de teatro para la comunidad judía, de vanguardia artística y de valores políticos importantes- el que termina generando el primer contacto con el dramaturgo y director alemán no solo por los espectáculos sino también por su reflexión teórica y estética.

Trabajando ya sobre hechos atados a la contemporaneidad, Raúl Fanego, presentó a través de casos emblemáticos, las particularidades y desafíos de la producción operística fuera de los pocos circuitos oficiales. Su caso es, como el de muchos en la lírica, el de *outsider*: profesionales que no pudieron acceder a los reducidos espacios oficiales. Usando los modos de producción del teatro independiente Raúl logra producir óperas de repertorio como *Carmen* y allí da cuenta cómo los espacios de teatro independiente no pueden albergar este tipo de producciones. Su solución fue usar auditorios que puedan contener mayor cantidad de asistentes, pero también que tengan la posibilidad de emular la relación espacio de público – espacio para la escena de los teatros líricos. El ideal de arquitectura escénica lírica se les impone inclusive a los circuitos que carecen de todas sus lógicas.

Un teatro sin actores, pero con sus representaciones audiovisuales: ese es el futuro que Norman Ruíz y Marcelo Fernández presentaron. A través del caso emblemático de *El Principito* explicaron cómo un espectáculo teatral puede producirse generando hologramas de personajes antro y zoomorfos a través de una serie de elementos técnicos. La experiencia teatral (en la que en un tiempo compartido por los espectadores vivencian lo que sucede en un escenario) se expande hasta un límite interesante en el que la técnica teatral se dilata para que otras permitan hacer lo hasta ahora imposible. Esos hologramas, esas figuraciones de luz de los personajes, sólo pueden suceder gracias a un sofisticado sistema de proyecciones, telas y ángulos, que, a su vez, puede experimentarse en su totalidad sólo por una serie de espectadores ubicados estratégicamente. Repensar la técnica y la magia teatral, parece no implicar la reflexión de la relación de la escena con el espectador; o más bien expone su solidez: el escenario erguido ante unos ojos es una máquina contenedora de un material de único vector: el frontal.

Espectáculos para espacios de origen no teatral

¿Permanece un espectáculo fuera de su arquitectura original idéntico o está condenado a mutar? Florencia

Cima nos dio un ejemplo concreto sobre esta materia. Su espectáculo, estrenado inicialmente en el *Teatro No Avestruz* es trasplantado a un aula de Ciudad Universitaria (UBA). En su debate para mantener lo esencial, si es que tal cosa existe en lo teatral, Florencia nos presenta la mutación que sufrió el espectáculo para que se adecuase a su nuevo marco arquitectónico: nuevos recursos escénicos, otra factura, otro espectáculo. Sin permanecer condenado a su origen en *No Avestruz* el espectáculo se vio transformado en otro bajo unos mismos conceptos estéticos; pero indefectiblemente algo se mantuvo: la necesidad de constituir en ese espacio de origen no teatral uno que cumpla con sus reglas.

Espectáculos en otros medios no escénicos

La arquitectura para las marionetas y títeres es, en su mayoría, la del imaginario del teatro frontal a una escala reducida: una operación de *puesta en abismo* en la que la reducción de escala es en sí la estética. Depreciado como manifestación artística por el gran teatro, parafraseando a Irazábal (2015), Bettina Girotti hace una revisión histórica de la compañía *Los títeres de Horacio*. Y para no reponer aquí todas las hazañas que Bettina describió, me atrevo a relevar únicamente el vínculo que supo establecer este grupo con sus espectadores: los programas de mano eran extensiones poéticas de su propia estética, un paso más en el abismo, en el que, a otra escala, los seres de la narración se aparecían ante sus espectadores. La obra, expandida, lograba trascender su propio universo material delimitado por un escenario en un escenario que requería de sus mismos trucos y su misma disposición.

Conclusión

Elfride Jelinek, dramaturga alemana, desea describir un ángel del texto como un acompañante necesario a su escritura (“Der Text-Engel” en *Die Kunst der Dramaturgie*, 2011). Un ser que se sepa omnipresente a la hora de decir qué es la obra, de qué trata, inclusive cuándo está lista. Un ángel que revoloteando en el exterior pueda ingresar y decir que es lo que ve, lo que se hace. Ese ángel, si trascendiera el texto y fuera el del teatro, sería el de la arquitectura teatral. Un ser que defiende al teatro en su vector único. Un ángel ya avejentado, pero no por eso débil, que como ser inmaterial deja caer sus plumas y que siempre se ubica en la platea como espectador ideal detrás de todos nosotros para hacernos recuerdo que *ese* es el verdadero lugar de la obra. Así como Jelinek, nosotros seguimos también alimentando a nuestro ángel.

Bibliografía

- Brecht, B. (1995). *Madre Coraje y sus hijos* en Teatro Completo, 7. Buenos Aires: Alianza.
- Cruciani, F. (1994). *Arquitectura teatral*. México: Gaceta.
- Irazabal, F. (2015). *Teatro Anaurático*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Jelinek, E. “Der Text-Engel” en Roeder, Anke y Zehelein, Klaus. *Die Kunst der Dramaturgie* (2011). Berlin: Henschel.

Expositores

- Ansaldo, Paula: *Bertolt Brecht y el teatro judío de Buenos Aires: la representación de sus obras en el teatro IFT.*
- Cima, Florencia: *La transposición escénica de una obra.*
- Fernández, Marcelo y Ruíz, Norman: *Teatro y holograma.*
- Girotti, Bettina: *Los títeres de Horacio: compañía rioplatense de marionetas.*
- Marego, Raúl: *El desafío de la ópera.*

Abstract: The commission called Direction and Staging evoked different stage proposals from various disciplines and types, all of which brought artistic qualities, means of production and architecture into dialogue: all factors relevant to the stage itself. From there a thought was drawn not so much hypothetical about the coming trend, but historical about the footprint and the brand as an inescapable condition of what is trend. Only Marcelo Fernández and Norman Ruíz managed to sketch a possible material reality different from the scenic. However, they also failed to get out of the traces of theatrical architecture. This brief writing tries to read all the papers from the architecture of the scenic spaces and its link with the theatrical materials. With that excuse I will be able to reveal the most important aspects of each exhibitor and work on the idea of the current stage trend as a mere trace.

Keywords: Theatrical architecture - trend - staging - hologram - identification - distancing - puppets

Resumo: A comissão, denominada Direção e Encenação, evocou diferentes propostas de palcos de várias disciplinas e tipos, as quais trouxeram ao diálogo qualidades artísticas, meios de produção e arquitetura: todos os fatores relevantes para o palco em si. A partir daí, um pensamento foi desenhado não tanto hipotético sobre a tendência futura, mas histórico sobre a pegada e a marca, como uma condição inescapável do que é tendência. Somente Marcelo Fernández e Norman Ruíz conseguiram esboçar uma possível realidade material diferente da cênica. No entanto, eles também não conseguiram sair dos vestígios da arquitetura teatral. Esta breve redação tenta ler todos os trabalhos da arquitetura dos espaços cênicos e sua ligação com os materiais teatrais. Com essa desculpa, poderei revelar os aspectos mais importantes de cada expositor e trabalhar a ideia da tendência atual do palco como um mero traço.

Palavras chave: Arquitetura teatral - tendência - encenação - holograma - identificação - distanciamento - bonecos

^(*) **Rodrigo González Alvarado.** Licenciado en Dirección Teatral con diploma Summa Cum Laude (UP, 2015). Director teatral y diseñador de iluminación. Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculos de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Trademark y apropiaciones a oscuras

Rodrigo González Alvarado ^(*)

Fecha de recepción: julio 2020
Fecha de aceptación: septiembre 2020
Versión final: noviembre 2020

Resumen: Lo que sucede a continuación es un recorrido. La ruta: punto de partida “Microteatro” Trademark y Teatro Bombón (¿Trademark?) a través del cuerpo deshilachado. Punto de llegada: Microteatro -no trademark- en el conurbano, una copia no copia. Final: oscuridad y accesibilidad, la experiencia teatral en videntes y no videntes.

Palabras clave: Teatro - accesibilidad - marca - cuerpo - consumo - aura - no videntes - teatro ciego

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 71]

Introducción (crónica)

La experiencia teatral es intransferible y la del congreso “padece” de esa misma particularidad. A modo de introducción, y con ánimo de reponer mi experiencia, aparece una horrible didascalia escrita por mí, un no-dramaturgo. Aquí un texto teatral de hipótesis representacional pos-espectáculo:

Aula 1.8. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Sede Jean Jaurès (por el nombre de la calle en la que se ubica, claro); localizada a la altura novecientos treinta y dos. Febrero 2020.

Marco: Congreso de Tendencias Escénicas y Audiovisuales. Espacio: (repito) aula 1.8 vidriada, un televisor de pantalla plana colgando. Situación: una serie de sujetos autoconvocados se presentan en una mesa rectangular con el deseo de ser escuchados en su reflexión. De reflexionar sobre él y su quehacer. Objeto: la materia teatral, esa carente de soporte material en la historia. Medios y soportes: la oralidad (me pregunto si solo el teatro puede permanecer en la historia a través de los soportes audiovisuales, de la palabra escrita y de la oralidad como medios que completan). Temas: formatos, modelos de producción y creación, accesibilidad y calidad de los cuerpos.