

Coordinadores Comisiones y ESF: Gabriel Los Santos, Marina Matarrese, Andrea Mardikian, Andrés Binetti, Daniela Di Bella, Carlos Coccia, Mara Steiner, Nicolás Sorrivas, María Verónica Barzola, Laura Kulfas, Elena Onofre, Carlos Caram, Michelle Wejcman, Marcelo Rosa, Matilde Carlos

5. Escritos de los Coordinadores

Se transcriben a continuación los escritos presentados por los coordinadores de las Comisiones de Debate y Escena sin fronteras. Estos papers traducen las distintas líneas presentadas durante las sesiones del 26 de febrero en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo, las líneas trabajadas por los expositores y el debate posterior. La organización de los mismos es por orden alfabético de acuerdo al apellido del autor.

Se detalla el índice con autor, título y página donde se encuentran los escritos elaborados por los coordinadores:

- Barzola, Verónica. *El poder narrativo de la apariencia*
- Binetti, Andrés. *Dirección y Proceso Creativo*
- Binetti, Andrés. *Dramaturgia*
- Carlos, Matilde. *Plenario fundacional Red Digital de Artes Escénicas*
- Coccia, Carlos. *Escenografía y Diseño de iluminación: Intercambios que construyen un mejor Diseño de Espectáculos*
- Di Bella, Daniela. *La creación escénica como espacio de experimentación*
- Di Bella, Daniela. *El texto como eje de articulación del proceso creativo, conceptual, visual y escénico*
- Kulfas, Laura. *Público, Negocios Y Pasiones: Marketing De Espectáculos*
- Mardikian, Andrea. *Una foto sobre la dirección y puesta en escena en la actualidad*
- Mardikian, Andrea. *Las infinitas interpretaciones que despierta un hecho teatral*
- Matarrese, Marina. *Construyendo, de-construyendo y re-construyendo cuestiones nodales del teatro independiente en la actualidad*
- Matarrese, Marina. *El cuerpo en escena*
- Rosa, Marcelo. *La sinergia del arte emergente*
- Sorrivas, Nicolás. *La escena autogestionada: qué significa hoy ser independiente*
- Sorrivas, Nicolás. *La escena teatral del futuro: un espacio híbrido*
- Steiner, Mara. *Gestionar espacios y formar audiencias. Un desafío de la escena Contemporánea*
- Steiner, Mara. *El sonido y la escena: puntos de encuentro posibles*
- Wejcman, Michelle. *Teatro sin público no es teatro*

El poder narrativo de la apariencia

María Verónica Barzola (*)

Persona es a personaje, lo que indumentaria es vestuario y características a caracterización. Aunque las diferencias son visibles se pueden establecer paralelismos entre la función comunicativa de la imagen de los individuos y el poder narrativo de la apariencia de los personajes.

Mientras las personas construyen naturalmente su identidad a lo largo de su vida y transmiten involuntariamente a través de su imagen indicios sobre el ámbito socio-cultural al que pertenecen; vestuaristas y caracterizadores recrean artificialmente la identidad de los personajes traduciendo los aspectos más sutiles del texto en elementos visuales. Es más “el vestuario y la caracterización llegan al espectador junto con el personaje, antes incluso de que aquel pueda formarse una idea mediante el guión y la dirección de la historia.” (Bestard, 2011, pag. 84)

Pero el espectador no sólo decodifica signos inherentes a estos dos campos sino que recibe además, en palabras del mismo Roland Barthes, una polifonía signífica. Esta polifonía está compuesta por la escenografía y por la proxémica.

De esta forma, la imagen que el espectador construye del personaje no sólo está generada asépticamente a partir de la tarea de caracterizadores, vestuaristas y escenógrafos sino, también, en función de la decodificación -que la audiencia realiza- de las características visuales ofrecidas en función de su propia cosmovisión. Fuera de la arena escénica sucede exactamente lo mismo. Mientras que, por ejemplo, una mujer con burka en Afganistán puede tener connotaciones de virtuosidad y decencia, en la Francia de las recientes leyes laicas sería calificada como una víctima misoginia y sojuzgamiento. La existencia de un tamiz cultural vuelve inmensamente más difícil la tarea, debido a que las caracterizaciones que pueden ofrecerle a un colectivo un correlato visual paralelo al textual, a otro pueden -simplemente- no decirle nada o indicarle exactamente lo contrario.

Ejemplos claros son los referidos al maquillaje en Asia. Mientras que el maquillaje blanco en China representa la tragedia, en Corea simboliza pureza y bondad. Lo mismo sucede con el negro. En el primer país, indica franqueza y audacia y, en el segundo, el vicio y el mal. (Kowzan, 1992)

Cabe reflexionar sobre si estas dos disciplinas pueden ser englobadas dentro del diseño universal. La respuesta es casi obvia: la caracterización y el vestuario deben atender a la cosmovisión de la sociedad espectadora o, dicho de manera semiológica, la decodificación del signo está sujeta siempre a las convenciones culturales.

Los signos de identidad son “marcas que indican la pertenencia de un individuo a un grupo social o económico”. Para el semiólogo “los tatuajes, maquillajes y peinados son insignias codificadas en las sociedades primitivas y que perduran en nuestras modas”. (Guiraud, 2004, pag. 108)

En este sentido, lograr una apariencia armónica hacia el interior del relato y altamente comunicativa hacia el público implica un arduo trabajo desde la concepción misma de la idea, pasando por la puesta en marcha y el trabajo en equipo, hasta logro del producto terminado. Nada de lo que aparece en escena es azaroso en escena, sostiene la diseñadora de vestuario Stella Maris Müller, todo está bocetado. No existe un buen diseño de vestuario, agrega, escindido de una buena producción. El vestuario como parte de un engranaje debe ser armónico para que el espectador no note las anomalías y no pierda el hilo del relato. En este sentido el figurín es una herramienta plenamente vigente. Es necesario, enfatiza,

bocetar en grupo a todos los personajes para poder observar no solo la coherencia vestuario-personaje-guión sino también la coherencia intragrupal. Para eso, los figurines deben ser planteados adoptando la posición o la actitud que luego tendrá el personaje y jamás estilizados. Deben ser lo más reales que sea posible, sólo de esa forma el diseñador podrá saber realmente como va a lucir la prenda en escena.

Para lograr la coherencia existen aspectos del trabajo de un vestuarista que trascienden el figurín. La diseñadora y vestuarista **Ana Algranati** sostiene la necesidad de coordinar el trabajo interno, sobre todo en el ámbito de las producciones televisivas donde el tiempo siempre es escaso. En teatro no está fuera de esta necesidad. Algranati dice que -en ese contexto- implica interpretar al director y saber cubrir sus expectativas, y hablar con los actores y entender desde qué lugar imaginan al personaje que interpretarán. Si la comunicación fue fluida el resultado será visible en la producción final y el vestuario contribuirá a la concepción de la escena y del personaje que director y actor tenían de ella.

Para la actriz y diseñadora de vestuario **Liliana Nieves Ventura**, el cuerpo del actor, y no solo como él imagina el personaje, debe ser el centro del trabajo del vestuarista. El vestuario no puede estar concebido, en este sentido, como una creación artística solamente sino como ropa de trabajo. Teniendo como cartografía inicial el cuerpo humano, debe estar claro cómo será usado, qué movimientos deberá hacer el actor, en qué situaciones. Es necesario lograr un balance entre la parte práctica y lo sensible. Un vestuario bien diseñado tiene la capacidad de borrar al actor-persona y abrir paso al personaje. Del mismo modo sucede con el maquillaje, sostiene la actriz y caracterizadora **Eugenia Mosteiro**. Si bien es el actor el que compone al personaje, la caracterización puede ayudarlo en la tarea. En las puestas escénicas de menor presupuesto, sostiene Mosteiro, muchas veces solo se llama al maquillador para la función estreno. En el resto de las funciones, la ausencia de un maquillador (en pos de reducir costos) es sustituida por la tarea de los mismos actores. En este sentido es necesario enseñarles a los actores a maquillarse ellos mismos.

En el caso de ciertos roles actorales, se recurre a la prótesis. En general, el trabajo de efectos especiales, es un trabajo largo y no siempre bien remunerado, aclara la caracterizadora.

Para **Gisela Melina López**, Lic. en Ciencias de la Comunicación, es necesario reflexionar no sólo sobre la práctica de la caracterización sino también sobre su aproximación teórica. En ese sentido, sostiene López, la semiología otorga una justificación al maquillaje como práctica. En cuanto a las tendencias escénicas, agrega, la aparición de todo tipo de pantallas y la convergencia de medios, generan una modificación en la práctica del maquillaje y la caracterización.

Conclusiones

La construcción de la polifonía signica del vestuario y caracterización de los personajes involucra un arduo trabajo en equipo desde la concepción misma de la idea hasta la materialización.

La creatividad, la innovación y la expresión artísticas

deben tener espacio pero nunca en desmedro de la comodidad de quien interpretará al personaje. El cuerpo y el rostro del actor deben ser las cartografías desde las que se parte para lograr un producto que cumpla efectivamente con la función para la que fue creado.

Profesionales tanto de un campo como del otro deben necesariamente consensuar con directores, directores de arte y actores si quieren lograr una mejor construcción del personaje y la armonía escénica.

El espectador será quien finalmente decodifique la estética ofrecida y la sinécdoque teatral.

Referencias bibliográficas:

- Alvarez Menéndez, R. (1998). *Sistemas de signos no verbales en los esperpentos: análisis semiológico*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Bestard, M. (2011). *Realización audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Guiraud, P. (2004). *La semiología*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Kowzan, T. (1992). *Literatura y espectáculo*. Madrid: Taurus.

(¹) Lic. en Relaciones Públicas (UP). Master en Relaciones Internacionales. Vinculación América Latina Europa (Università di Bologna). Miembro del Equipo de Evaluación de Proyecto de Graduación.

Dirección y Proceso creativo

Andrés Binetti (¹)

Román Podolsky: La palabra ignorante del director

En su exposición reflexionó en torno al uso de la palabra ignorante durante el acto de dirigir. El saber del director escénico es “un saber de límite, de carencia”, en su propio decir abre la posibilidad de encuentro con ese encuentro vacío al que intenta organizar. Explicó que la palabra ignorante del director invita a los actores a observar su propia ignorancia “porque no hay creación posible que no abra posibilidades al vacío”. Ser definido en su poética de trabajo a partir de un exceso de voluntad y prefirió hablar de “flojo” o “flojito” para pensar lo que le pide a un actor a la hora de crear. Estar poco atado, estar poco tenso. Términos que abordan por la negativa, que pretenden encontrar cierta ignorancia o ausencia de sí, lejos de las certezas de personalidad o identidad propias. Relacionó su trabajo con algunas citas de Peter Brook en relación con la distancia y la presencia.

También abordó la noción de creación a partir de la dramaturgia del actor, más allá de lo que intenta decir, lo que logra decir desde el exceso y la manifestación escénica. A partir de ello articuló estas cuestiones con el psicoanálisis y la interpretación. No porque el psicoanalista sea igual que el poeta, sino porque ambos beben de la misma fuente, deben hacer uso de la lengua como un mismo elemento; vaciar y llenar de eso se trata, es decir, crear a partir de la contracción y del vaciamiento. Finalmente, relacionó su labor con la novela *El hombre sin atributos* y un análisis de la misma realizado por