

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 sónica 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

Juan José Saer, para pensar esta idea de carencia, falta o ignorancia, como lugar disponible propio para crear, como despojo primero por parte del director y luego por parte de los actores, entregados a un mismo propósito la construcción de la escena.

Silvio Lang: Muerte y transfiguración del director

¿Qué es un director escénico? Así abrió su exposición para reflexionar sobre la especificidad de dicha labor. No todo lo que aparece en la escena pertenece al escenario y aquello que casi no cuenta puede ser lo que finalmente le de un revés a la situación, dijo. Mientras reflexionó sobre cómo el desfase en la ficción establecida tiene que ser tenido en cuenta en toda la puesta en escena. Asimismo habló del compromiso con la reflexión del propio trabajo en relación con otros trabajos previos, con posibilidad de refuncionalizar procedimientos. No como juicio de valor sino como reconocimiento de la experiencia. Y dijo: “la puesta en escena expone la catástrofe... allí donde no se sabe lo que pasó se inventa el provenir”. Definió el acto de dirigir: “es asistir la escena en su experiencia, de testimoniar hechos transformadores” y retomó conceptos elaborados por Alain Badiou y Antonin Artaud. Y agregó que “hacer ver una obra es un trabajo corporal de pensamiento”. Esta relación de visualización, verbalización y pensamiento le permitió articular otro concepto inherente a la puesta en escena: el ensayo. Este dinamiza el sistema que sostiene a la obra, no la hace, cristaliza la estructura. La obra intangible es acontecimiento que hace visible esas condiciones de catástrofe en la creación. Habló del director desplazado de un ser-amo, para pensarlo como cíclope que ya no ve la totalidad de la escena, sino que su valor es la disidencia, viendo la escena como en una diagonal. Entonces, si “el actor asume que el director no tiene la respuesta final”, la pragmática de la dirección es una enunciación sin enunciado, mientras balbucea sentirse un gigante sin reino.

Lamberto Arévalo e Ileana Vallejos: Procedimientos y líneas de fuerza de una obra en proceso

La reflexión de ambos autores partió de cómo llevar adelante una representación. Proyectaron imágenes del proyecto *El lago*, las cuales abordaron el registro de ensayos, de realización de vestuario, de escenografía, entre otros aspectos. A partir de estas imágenes conectaron dicha realización con ciertos aspectos de la poética de Hayao Miyasaki, el creador de películas de animé. Vinculación no voluntaria sino resultado del devenir desencadenado de la propia búsqueda. Asimismo articularon algunos aspectos del proyecto presentado con conceptos elaborados por Gilles Deleuze en su libro *Superposiciones*, pensando la materia teatral como un flujo continuo e intenso, donde la pieza sea mutante, es decir, que su fuerza sea mutante para que aún con el paso del tiempo siga construyéndose.

Alejandro Domínguez Benavides. El rol del *regisseur* entre el capricho y la innovación

Su exposición giró en torno a las puestas en escena modernas. Haciendo un panorama histórico, evocó aquella costumbre del público que acudía a ver actores a la ópe-

ra con gran volumen vocal y una escenografía acorde. Sin embargo, contó que esto cambió cuando los grandes cantantes líricos comenzaron a escasear. A partir de lo cual nació otra figura hasta entonces desconocida: el *reggiseur*; quien para llamar la atención debió ir en contra de algunas costumbres o tradiciones escénicas. Pero si la ópera por sí sola ha sobrevivido por varios siglos, ella misma logrará perdurar a los cambios sucedidos. Luego comentó el argumento y la experiencia de una ópera moderna que causó gran desagrado en el público asistente, lo que le permitió abordar el problema de los detractores y seguidores del género. Asimismo repensó qué aspectos de la ópera tradicional son o no mantenidos por los nuevos *reggiseurs*. Esto le permitió establecer un panorama sobre la crítica periodística especializada a nivel mundial, sobre sus opiniones respecto de estos cambios, y concluyó la idea con ejemplos de críticos actuales de medios de Buenos Aires, como La Nación o Clarín. Finalmente concluyó que el *reggiseur* –sea por capricho o por genialidad– puede generar una puesta de gran innovación, pero que aún cuando fuera un verdadero transgresor deberá considerar el legado histórico de cada ópera, y atenerse a las críticas si así lo hiciera. Riesgo que se asume porque saben que el público melómano asistirá de todas formas, aunque sea para criticar y/o para enojarse.

Mariano Tenconi Blanco: La ficción y lo real, el arte y la vida

Su trabajo partió de diferentes definiciones, pensamientos e ideas a modo de manifiesto, plasmadas en un poema de Daniel Durán: “No permitas que nadie te enseñe a escribir”; “No dejes que nadie te de indicaciones”; “Cuando te dicen que es muy bueno lo que escribís empezá con otra cosa”; “Cambia la realidad para contarla”; “Apostá al caos, el tiempo después lo ordena todo”. Esta lectura le permitió abordar la problemática de la dirección artística vinculada, desde su experiencia, con la labor de dramaturgia que también realiza.

Por otro lado, explicó su interés por repensar en un interrogante: ¿por qué hacer arte? Esto desembocó en una dicotomía entre lo real (a partir de grupos de poder que definen lo que “es”) y lo teatral/ficcional; y en pensar formas diferentes de actuación (teatro, cine o televisión). Si lo real instala un sistema de valores, es la ficción la encargada de perturbarlo.

Refiriéndose a Marcel Duchamp, abordó los cuestionamientos sobre el sinsentido del arte, en términos de mercancía, en términos de producción o utilidad. Si el arte no sirve para nada, habría que encontrarle los sentidos. Y ahí articuló la idea de que el arte contemporáneo sirve para sí mismo, al tomar como materia prima objetos artísticos existentes transformarlos. Citó a Nicolas Bourriaud para pensar en los tiempos actuales de posproducción. Y ejemplificó estos procedimientos con uno de sus últimos trabajos directoriales. Quiero decirte que te amo, para definir que la verdad en el teatro poco tiene que ver con la realidad. Sin embargo, explicó que el arte tiene la capacidad de incidir en nuestras vidas y modificar la percepción del mundo. Puede resignificarlo. Y por ello la tarea de los artistas es intentarlo.

Tatiana Santana: El director no está solo

La problemática que planteó para su exposición estuvo ligada a la idea de trabajo en equipo y el lugar primordial que asume el director teatral dentro del circuito independiente (rol que se modifica en otros sistemas de producción). Desde su experiencia como directora de Cachafaz –de Copi– definió este rol no totalitario y se propuso transmitir su experiencia. Para ello defendió la posibilidad de diálogo que mantuvo con los otros integrantes creativos. Mencionó su preocupación por repensar cómo se organizó su labor y cómo fueron los otros integrantes del grupo los que también aportaron al proceso y enseñaron desde su lugar. La identidad propia del grupo, dijo, fue reconstruida a partir de las identidades de todos. Opinó que la clave de este diálogo, entonces, es escuchar a los demás para reconocer los propios límites. Explicó sus antecedentes como actriz y asistente de dirección, ambos roles que se volvieron enriquecedores para su aprendizaje posterior de dirección. El confrontar el deseo, el arriesgarse, el confiar en la intuición pero también el animarse a equivocarse, fueron algunas de las ideas o consejos abordados para repensar dicha labor.

Horacio Banega: Apuntes de una fenomenología posible de la escena

Luego de celebrar la oportunidad de reunión, encuentro y reflexión que el congreso permitió, abordó la cuestión directorial a partir de un cruce con la frontera filosófica. Para comenzar explicó que el teatro atrasa cincuenta años porque no estamos planteando algunos tópicos que las artes plásticas ya se lo han planteado en el Di Tella en los años sesentas. Por otro lado, abordó una problemática en la que está trabajando en relación con el describir determinados elementos escénicos que parecen invariables, sea en un espectáculo clásico o bien en una performance actual que no maneje un texto dramático previo. Expuso algunos pensamientos que en el campo de la filosofía adquieren otras relevancias, pero que en el campo teatral pueden llegar a suscitar otras inquietudes o abrir la reflexión a los presentes en la exposición. Su teoría para analizar el fenómeno teatral sobre determinados elementos la consideró empírica a partir de: contener datos (de encuestas) que pueden sometidos a discusión y confrontación. Basándose en la teoría filosófica fenomenológica trabajó el tiempo, el espacio y el cuerpo propio. ¿Qué entendemos por espacio? Lo pensamos como tridimensional, plano, ancho, largo y en perspectiva, pero puede ser curvo o bidimensional. Este tipo de espacialidad la podemos trabajar en el teatro y tendría otros alcances. Respecto del tiempo, como tema bien filosófico, en el teatro se podría trabajar desde el ritmo –donde el tiempo del espectador no coincide con el tiempo de la representación– que aparece con los cuerpos de los actores en escena, quienes dan una orientación a ese espacio. Esta articulación establecida entre tiempo, espacio y cuerpo le permitió visualizar que existe una estructura formal sobre la cual seguir repensando sus posibilidades.

Zaida Rico: Teatralizame (las semillas de la historia)

Su exposición giró en torno a su proyecto Teatraliza-

me, sobre vidas de otros a partir e lo cual recolecciona diarios, cartas, biografías. Reflexionó que todos tenemos personajes con los que nos sentimos identificados, sea por sus gustos, por sus logros, errores o caminos. Maruja Mayo, fue una artista plástica española, sobre la cual se preguntó para este proyecto, y sobre el que trabajó durante mucho tiempo. A modo de decálogo incompleto explicitó cinco puntos sobre esta experiencia. En primer lugar abordó la memoria en movimiento, proveniente de su país de origen España, como factor inasible, frágil, potente y mutante, y citó a Eduardo Galeano: “nosotros somos las palabras que cuentan lo que somos”. El siguiente punto que retomó fue la categoría de la historia. Sin querer ser historiadora, ha tomado puntos de historia que puedan seguir repensando el presente. En tercer lugar habló de los granitos y el arco iris, como puente entre la memoria propia y lo foráneo, para pensar lo escénico y lo extra-escénicos. En cuarto lugar apareció la idea de: secuestrar la realidad, desde la noción de biodrama, trabajada también por Vivi Tellas. Y el último punto explicado ha sido: la idea de que un cuento siempre cuenta dos historias, retomada por la tesis de Ricardo Piglia. Finalmente para explicar estos procedimientos y ejemplificarlos en un caso concreto proyectó un video con imágenes de su nueva obra sobre la vida de la fotógrafa italiana Tina Modotti que vivió mucho tiempo en México.

(¹) Licenciado en Puesta en Escena (Escuela Municipal de Arte Dramático).

Dramaturgia.**Andrés Binetti (¹)**

Desde diferentes perspectivas analíticas provistas por los participantes invitados esta mesa dedicada a la actividad dramática problematizó cuestiones fundamentales a la hora de desarrollar tal actividad. Los fundamentos, las motivaciones y la especificidad teatral fueron temas abordados por las distintas exposiciones como así también las estructuras modélicas tomadas, los ejemplos de casos teatrales estrenados y en proceso y las preguntas y desafíos que competen a un dramaturgo a la hora de escribir.

Héctor Levy-Daniel: El teatro forjador de mitos

Reflexionó sobre la actividad dramática y la especificidad de lo teatral. Por un lado se preguntó por la prolífica actividad dramática contemporánea y qué es lo que motiva a escribir piezas teatrales, el porqué de su entusiasmo hacia una actividad tan difícil, compleja y demandante, incluyéndose asimismo. Reflexionó sobre los motivos y motores que llevan a uno a enfrentarse con la escritura: “Para mí la escritura dramática es una manera de acercarse al mundo, de pensar el mundo”. Pensamientos que desembocaron en preguntarse sobre cuál es su propia poética? “Porque en cada texto subyace una poética, lo sepa o no lo sepa el autor” Y qué sería lo que distingue al teatro ser teatro? “Qué es