

humana a nivel físico y a nivel psicológico haciendo mención de la cualidad fenoménica del color, al efecto sobre el comportamiento y la emocionalidad cuando el foco se posa sobre el vestuario, los distintos tipos de tela (reflectantes, opacas, bordadas, etc.), la combinación y efectos sobre el lenguaje de la obra cuando se cruzan con la incidencia de la luz, el uso de imágenes audiovisuales y las texturas (satén, brillo, dorado, plateado, lentejuelas, etc.), el vínculo expresivo con el estado anímico de los personajes (saturado, contrastado, etc.), de aporte a la unidad visual, sugerencia ambiental y temática (secreto, misterio, muerte, psicodelia, ilusión, pasión, etc.), una paleta de opciones expresivas que otorga valor al uso simbólico del color a la hora del lenguaje escénico.

**(4) La fusión de los medios de producción tradicionales y derivados de la tecnología digital, el estudio de la articulación de los lenguajes, recursos y elementos de la composición escénica, en la búsqueda de una poética personal y/o de fusión compositiva.** En este eje Daniela Di Bella (Arquitecta y Magister en Diseño) se aproxima a la escena cuando se ve atravesada por los media surgidos de la tecnología digital, apuntando a un nuevo lenguaje conceptual de integración sensorial. La aplicación de la tecnología digital (en sí misma considerada) aporta una estética y una filosofía peculiar que implican una ruptura de la conceptualización del sistema escénico. La narrativa tradicional se ve alterada y desplazada por la antinarrativa, la ausencia de un discurso formal, las alteraciones y reconstrucciones del texto. Su avance junto con el arte conceptual, el arte relacional y el new media art (especialmente electrónico, performance, videoarte, interactivo, inmersivo, robótico y audioart entre otros) dan forma a una nueva noción de cuerpo, a veces inmaterial (virtual), amplificado (interface), electrónico (masivo), performático (sin identidad), otras objetualizado y apendicularizado, muchas veces integrado a una naturaleza a la que no pertenece (cibernético). La escena se vuelve compleja (háptica), con indistinción de las fronteras entre el espectador y el acontecimiento (sistema endofísico), y creado por la articulación de varios sistemas de producción. Esta articulación es la clave del lenguaje, producto de la exploración de los límites de la escena, del espacio/tiempo teatral y la experimentación con la tecnología (tradicional y digital) generando una experiencia que amplifica el rango de lo visual y perceptual (superación del imperio de la visión, desmontaje del rito contemplativo) y de las relaciones internas entre espacio, espectadores y relato. Para sintetizar las seis ponencias y las preguntas del debate posterior giraron en torno a los temas que vienen siendo parte de la exploración de los límites de la composición escénica actual, en relación con la presencia de un cuerpo interpretante, o un megacuerpo entrenado para el artificio, la indistinción de las fronteras entre la expectación y la escena, los recursos de solapamiento disciplinar y personal que aportan la interdisciplina y transdisciplina, la necesidad de una fuerte búsqueda conceptual para evitar la arbitrariedad, la realización por intervención en locaciones y espacios no tradicionales, la incertidumbre que produce la articulación de

los lenguajes si se desconoce la naturaleza profunda del soporte, y las divergencias y modificaciones que viene proponiendo el vínculo de las tecnologías tradicionales con la exploración expresiva de las nuevas digitales y electrónicas.

---

(<sup>1</sup>) Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP). PhD Educación Superior Cátedra UNESCO (UP) (Nivel Tesis). Coordinadora del Departamento de Producción de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (CPDC)

#### **El texto como eje de articulación del proceso creativo, conceptual, visual y escénico** *Daniela Di Bella* (<sup>1</sup>)

Ponencias expuestas en la **Comisión 3-B. Experiencias en escena.** *La acción y los personajes en un clásico argentino: "Juegos a la hora de la siesta". Virginia Lombardo* (Docente y Directora Teatral). *El proceso creativo del actor en textos de Oliverio Girondo.* **María Vanesa Pressel** (Actriz, Directora y Abogada). *La creación del concepto dramático visual en una producción lírica experimental: "The truth about love". Alejandra Espector* (Diseñadora de Vestuario, Escenógrafa, Artista Plástica y Docente). *La dramaturgia escénica en Se fue con su padre.* **Lorena Ballester** (Directora, Actriz y Docente.) *Creación y montaje teatral a partir de los elementos cinematográficos.* **Diego López** (Docente y Director). *Monólogos sobre mujeres en el teatro porteño actual.* **Catalina Artesi** (Profesora y Licenciada en Letras. UBA).

Las experiencias que se suceden en la escena contemporánea resultan cada vez más complejas, más aun cuando se asumen desde el lugar de la experimentación y se incorporan derivas no exploradas. Esta comisión debatió la temática del proceso creativo en las experiencias escénicas según algunos ejes dominantes que fueron guiando la reflexión y discusión de la temática, que se detallan de manera seguida:

**(1) El proceso creativo del actor en la acción y creación de los personajes, y en la dirección cuando el texto asume el rol protagónico de la línea del relato escénico.** Tres presentaciones acudieron a la expresión de este eje desde distintos enfoques y abordajes: **María Vanesa Pressel** (Actriz, Directora y Abogada), narró como descubre la potencia y virtualidad escénica de los textos de los poemas de Oliverio Girondo, y la necesidad de ser llevados desde su expresión literaria a la escena como teatro para vivificar su espíritu transgresor; **Virginia Lombardo** (Docente y Directora Teatral), se propuso transmitir una serie de experiencias en torno a los momentos de incertidumbre que se presentan a la hora de crear, el enfrentamiento con la página en blanco y el cuestionamiento sobre aquellas ideas que se aparecen fáciles de realizar o de aquellas que son las primeras que se nos ocurren, pasando por la descripción de esos momentos de desestabilización que produce la duda, el posible error, la falta de contundencia. No obstante y como parte de la vasta experiencia concluye que

luego de atravesarlos suelen convertirse en verdaderos hallazgos; y **Catalina Artesi** (Profesora y Licenciada en Letras), expuso acerca de la presencia de la mujer en piezas unipersonales que atraviesan temáticas y derivas femeninas. Distinguió entre monólogos sobre mujeres, de mujeres y hechos por mujeres, donde una de las expresiones de la mirada contemporánea toma cuerpo en el unipersonal femenino.

**María Vanesa Pressel** seleccionó seis poemas, tres de ellos optó por musicalizarlos, se enfrentó con la realidad del actor que debió crear personajes a partir de textos que no aportan la construcción teatral tradicional, ya que son poemas a los que se propuso tratar como los poemas, sin recurrir a su modificación, respetando al máximo su estructura literaria y el espíritu del autor. Expresó que curiosamente el proceso creador de la obra no se congeló el día de su presentación en 2012, sino que siguió sufriendo cambios y alteraciones, verdaderas mutaciones y evoluciones de las ideas iniciales. Describió los distintos interrogantes que se le fueron presentando y que se fueron debatiendo sobre cuáles eran los mejores caminos de la creación escénica cuando no hay un recurso acabado y probado para ceñirse de modo estructurante, en relación con los tres actores y el cantante de la obra, sus acciones escénicas y su posible identificación con los textos poéticos, la relación con los poemas y la absurdidad de sus contenidos, la construcción del hilo conductor entre los poemas, si era necesario concluir o no en un final, la definición y síntesis de las ideas que se querían expresar y cómo los mismos actores participan en la definición y estructuración de la trama a través de la propia interpretación.

**Virginia Lombardo** (Docente y Directora Teatral), expuso una presentación de índole teórica y práctica sobre la obra nacional “Juegos a la hora de la siesta” de Roma Mahieu, de la que fuera actriz en el año 1976, y dos años después resultó prohibida por la dictadura militar y su autora exiliada a España. Realizó un pequeño ejercicio teórico y también práctico a partir de una breve puesta en escena de un pasaje de la obra de Mahieu, donde siguió aquellos postulados de la acción clara, que colabora con el teatro y que finalmente entretiene. Recurrió a una versión femenina y aporteñada, adaptación perteneciente a su propia dirección de la obra (que presentara en el Auditorio Losada de Capital Federal durante 2013), sobre un pasaje que denomino la rancia, cuyos temas centrales están relacionados con la privación de la libertad, el sojuzgamiento y el abuso de poder por parte de la autoridad, y donde el recurso de la repetición vino a potenciar la presencia de la violencia como un síntoma doloroso de la sociedad.

Como investigadora de teatro, **Catalina Artesi** analiza a Molly Bloom en relación con los estereotipos femeninos (basado en un homónimo de la novela *Ulises* de James Joyce; (Dirigida por Carmen Baliero; adaptada por la directora junto con Ana Alvarado, Cristina Banegas y Laura Fryd; Actriz: Cristina Banegas; 2012); con el monólogo del imaginario femenino de baja condición social de índole nacional, detenido en el tiempo, trillado, melodramático y popular, perteneciente a *Nada del amor me produce envidia* de Santiago Loza (Director: Diego Lerman; Actriz: María Merlino; 2012); y las cita

como algunos de los referentes de la poética de la subjetividad femenina que fueron formando la representación de la mujer actual. Las compara para establecer ¿si el monólogo femenino se aparece como una tendencia escénica innovadora? o ¿si es un emergente de los nuevos contextos de producción? Para ello analiza aspectos relacionados sobre el origen del monólogo y los unipersonales femeninos en la ciudad de Buenos Aires y los elementos en común que poseen ambas obras. Revisa que los monólogos femeninos escritos por mujeres existen desde la década del '60 a partir del *Café Concert*, que en la actualidad han adoptado nuevas maneras, que son un modo de economizar recursos, y que se centran en las singularidades escénicas, del primer plano y de tipo íntimo, transitando el espacio biográfico del personaje. Los define como un teatro de presentación donde el cuerpo del artista es sujeto y objeto del espacio escénico, y reflexiona si sólo las mujeres pueden preguntarse acerca de la subjetividad femenina (línea autobiográfica: Edda Diaz, Marilú Marini, etc.; de militancia de género Natalia Marcet; de referentes artísticos: Libertad Lamarque, Nini Marshall, etc.; de personajes históricos controversiales: Ay Camila!, por Camila O’Gormann, etc., entre otras), y siendo no la respuesta cita ejemplos de autores masculinos discutiendo acerca de la subjetividad femenina, como Nerio Tello y su obra *Siesta*, o Santiago Loza cruzando sus monólogos femeninos con intertextos provenientes de medios diferentes como la TV, la radio, las revistas, o escribiendo para determinadas actrices apropiadas para la interpretación de sus obras. Los nombra como representantes de un género emergente y contemporáneo, que se interesa por las vidas privadas y cuyas temáticas amplifican a las tratadas históricamente, atravesando un nuevo espectro como la soledad, el abismo, la marginalidad, la falta de censura del pensamiento íntimo, los mitos populares femeninos, ejecutando transformismos literarios o cambios del yo hacia el yo de un otro; y donde la dramaturgia de la figura actoral muchas de las veces potencia a la dramaturgia del texto propuesto por el autor.

**(2) El proceso de creación y definición del vínculo articulador expresivo entre texto y escena, analizado desde un tratamiento tradicional, y cuando se parte de una fuente textual no habitual y para la puesta se emplean recursos no convencionales.** En este eje **Lorena Ballestrero** (Directora, Actriz y Docente) narró su experiencia como directora en la obra “Se fue con su padre” de Luis Cano presentada en el Teatro General San Martín durante 2012/2013 en la Sala Cunill Cabanelas. Se centró en describir el proceso que dio origen a la puesta de la obra, en la creación y definición de los criterios que le permitieron la generación de un mundo coherente y verosímil, en la composición de la escena entendida como la articulación y cooperación entre dramaturgia textual y del espectáculo teatral (texto-escena); y **Diego López** (Docente y Director) quién describió su experiencia personal pero también colectiva en la creación y montaje teatral de una obra propia *Crónica imposible* de un círculo atroz basada en documentos históricos cuya puesta se valió del uso de recursos cinematográficos. Lorena Ballestrero explicó la importancia de pautar una

referencia, en este caso el que le proveyó la dramaturgia textual (la obra teatral de Luis Cano) que viene precediendo a la dramaturgia escénica, con el fin de tener claras las reglas del juego. De este modo el desafío des-cansó en el cómo de la integración entre el texto con la escena, donde el texto tenía y aportó una organización interna, con reglas y funcionamiento específicos. Entre las etapas de este proceso dio especial énfasis al reconocimiento y análisis exhaustivo del material textual, a las relaciones que el texto teatral establece para crear su mundo, que la puesta se traduzca en una experiencia clara y de totalidad para los espectadores, dando estudio a la relación que guardan cada uno de los elementos que intervienen, sin que se visualicen los hilos que dieron origen a esa construcción, apuntando a una relación de cohesión entre las distintas artes literarias, visuales y sonoras con la esfera de la actuación. Explicó a través de distintas anécdotas pertenecientes a la dirección de la obra, como se vio enfrentada a una cantidad de toma de decisiones que refrendan su elección de seguir y potenciar la hipótesis de representación que le aportó el texto dramático de Luis Cano, en vínculo con las condiciones de producción teatral y de configuración del espacio escénico, según el contexto y el tiempo histórico de la obra.

**Diego López** (Docente y Director) expuso acerca del proceso y creación de una obra propia, que surge a fines del año 2012, a partir del trabajo de un colectivo de artistas denominado La otra vuelta que plantea la recreación de una temática relacionada con el reclamo de justicia, sobre la historia de Miguel Ragone, un ex Gobernador salteño querido por la gente y considerado por su trabajo social, que fue secuestrado y desaparecido un 11 de marzo de 1976, previo a la dictadura militar, sin haberse resuelto su desaparición hasta entonces. Relata como el sistema educativo provincial de Salta negó la historia de Ragone, lo daba por muerto y ocultaba el hecho de su desaparición. La documentación del relato, llevó alrededor de un año de investigación histórica, a través de la que se quería lograr la identificación del público con la temática ya que cruzaría los temas de la identidad regional. La obra trabaja rasgos simbólicos a través de una perspectiva poética, según la resignificación de objetos y elementos, que fueron recabando de la lectura de los documentos, como el resto de un zapato ensangrentado, que fue lo único que le entregaron a su esposa al avisarle de su muerte y desaparición; los recuerdos de situaciones de vida, anécdotas y relatos de conocidos y especialmente de los sueños de su viuda donde aparece Ragone. La creación comienza con el trabajo alrededor de las palabras vacío y ausencia, que fue atravesada por las ideas de utilizar recursos cinematográficos, de este modo la obra se estructura a partir de los registros encontrados, los fragmentos históricos, las frases textuales, las imágenes con sus encuadres, los sonidos escuchados; un armado en escenas y microescenas similar a la de un guión con apuntes narrativos, diálogos rápidos, y mucho acento en las acciones corporales. El montaje cinematográfico de la obra teatral lo basa en las técnicas exploradas por el dramaturgo y director chileno **Ramón Griffero** (film Río Abajo), que considera a la escena cinematográfica como espacial con su gramática de escri-

tura visual, de allí que los recursos que utiliza para estructurar y narrar la obra son la acción paralela (simultaneidad), recursos de alteración temporal como la elipsis y el flashback en un tiempo discontinuo, las escenas que reflejan el pensamiento de los distintos personajes (subjektivización), el personaje de Miguel es el único que recibe un nombre (los demás son anónimos), la antítesis (en realidad y contenido), los cuerpos y expresividades que se rigen por la musicalización, la presencia de la anticipación, símbolos como el cabello (reflejo mítico de la muerte donde el cabello sigue creciendo), la harina (como elemento de articulación, dado que el último pedido de la esposa a Ragone es -que no se olvide de la harina), el recurso de la yuxtaposición entendido como unidad de sentido para que el espectador acuda a la interpretación, y la música compuesta como una banda de sonido. La última escena incluye un texto de Arístides Vargas de Nuestra Señora de las Nubes, donde Miguel Ragone reclama a la sociedad por el olvido.

**(3) El proceso creativo del artista visual, la búsqueda simbólica de elementos rectores de la idea a partir de los textos de las canciones líricas de una producción experimental.** Como artista visual, **Alejandra Espector** (Diseñadora de Vestuario, Escenógrafa, Artista Plástica y Docente) expuso acerca del desarrollo del concepto visual y dramático que guió la obra "The truth about love" una obra lírica y experimental; cuya convocatoria partió del Royal Opera House en 2008 para el diseño de la realización escenográfica, el vestuario y la caracterización de la obra. Esta realización está basada en tres estilos y autores diferentes: (a) *Amor y vida de mujer* de Robert Schumann (romanticismo alemán, 1830); (b) *Canciones de cabaret* de Benjamin Britten, (simbolismo, 1936), y (c) *Cartas a un joven poeta* de Reiner María Rilke (existencialismo, 1902). Para comenzar explicó que tuvo que partir de un *brainstorming* con el *Regisseur*, para definir desde qué perspectiva se analizaba y presentaba la estructura dramática de la obra estructurada a partir de tres ciclos distintos de canciones líricas. Describió de manera detallada la manera en la que se analizó en profundidad la estructura e interpretación de los textos para trabajar el desarrollo de la conceptualización visual, sobre todo cuando cada ciclo, guardaba una unidad singular respecto de la otra, y donde el diseño de la escenografía, el vestuario y los objetos simbólicos, entendidos como un sistema eran finalmente los que iban a otorgar una unidad de criterio estético y dramático a la obra total. Expresó que para ello tuvieron que analizar cuáles eran los hilos conductores de cada ciclo, para detectar los aspectos en común, para arribar a una serie de palabras coincidentes en cada ciclo (pérdida del amor, a través de la muerte), y una frase unificadora, para pasar de los conceptos a las imágenes, texturas, colores, generación de objetos simbólicos (que adoptarán una significación mayor con la puesta), ambiente (onírico, neblinoso, opresivo), concepto visual del espacio (un no lugar, un limbo, un tránsito) poblado por una sensación de vacío (jardín zen) representado a partir de la arena y el mar (el inconsciente), y el camino (la vida). Todos estos elementos, luego se recodificaron para dar lugar a la imagen escenográfica, y a la estructura dramá-

tica de los actores, que en combinación con la interacción con los objetos y la atmósfera fueron fortaleciendo el vínculo con la significación entre los textos, la lírica y el vestuario, símbolos y escenografía.

El diseño del vestuario de los personajes a los que no se les asignó un nombre, (lo anónimo fue intencional apelando a lo universal presente en ellos), personajes que se intuyen pero que nunca se encuentran, se basó en una ruptura con el naturalismo, según la adopción de una estética gótico victoriana (bajo una óptica contemporánea) no sólo para el logro de unicidad sino para la caracterización de esa mirada oscura del fin de siglo, pero sin desoír la singularidad, referente individual de cada ciclo y personalidad de cada personaje. A esta estética también se le añadieron ciertos componentes del circo para el logro de la fortaleza de los rasgos expresivos y de los temas del cabaret. Algunos elementos visuales se fueron constituyendo en una constante de la simbolización de los amores perdidos pero también de sistema y unidad, entre ellos la interacción con maniqués acromáticos, corazones (en botones, tatuajes, prendedores), rosas (pétalos), galeras y telas rojas. La paleta de color elegida fue más bien restringida con altas dosis de contraste (negro, negro dominante, rojo, rojo dominante), con algunas salvedades de color para el personaje que encarna al ciclo de Schumann, un punto de tensión en el cuello y/o pecho, valijas y tapado o sobretodo en señal de tránsito, los personajes femeninos tienen elementos que se relacionan con la idea de prisión física y de los sentimientos (corssets, lazos que enlazan el cuerpo, hebillas), presencia de objetos de fuerte connotación como el cochechito victoriano (vacío, carga mortuoria), o los velos (de novia), entre otros que otorgaron a toda la puesta una intención de tipo trágica, fetichista, ritualista y expresionista.

Como cierre y síntesis de las ideas debatidas, las seis ponencias y las preguntas de la discusión posterior se desarrollaron alrededor de aquellos temas que vienen siendo parte del ejercicio profesional y del proceso creativo de creadores que se sitúan en distintos lugares de la escena. El del actor y su relación con los personajes, cuando el texto es la línea del relato escénico, o cuando el director debe partir de textos como canciones líricas, poemas, documentos históricos, en la generación de personajes que no poseen un anclaje directo como en los textos teatrales y se hace necesario recurrir a otras fuentes para la caracterización y la dramaturgia. Cuando el proceso de creación hace foco sobre la articulación entre texto y escena, si es una obra con un tratamiento y proceso creador tradicional, o cuando la obra parte y se vale de otros recursos como los del ámbito del cine y lo audiovisual. Por último cuando el creador asume el lugar de un diseñador o artista de la visualidad, en la experimentación de ese proceso a partir de los textos y en la identificación de la búsqueda simbólica de elementos rectores, objetos, vestuario, atmósferas y climas que detallan y definen la dramaturgia escénica y que se integran con la textual dando cuerpo a la identidad de la obra.

(\*) Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP). PhD Educación

Superior Cátedra UNESCO (UP) (Nivel Tesis). Coordinadora del Departamento de Producción de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (CPDC)

## **Público, negocios y pasiones: Marketing de Espectáculo** *Laura Kulfas (\*)*

### **Expositores:**

1. **Mariano Fernández Madero**, Director Ejecutivo de la Asociación Argentina de Marketing: *“El escenario del marketing: desmitificando los paradigmas del marketing, y su aporte al espectáculo y la cultura”*.
2. **Claudio Daniel Destéfano**, Director del diploma de Management y Marketing Deportivo ESEADE-Deloitte: *“Aprender de quienes saben- Cuando las camisetas hablan”*
3. **Patricia Casañas**, Jefa de Prensa y Comunicación de Fundación Teatro Colón: *“Marketing y la experiencia musical”*
4. **Sebastián Blutrach**, Propietario y director artístico del Teatro Picadero: *“Para quien producimos teatro, quien es nuestro público”*.

**Moderadora: Arq. Laura Kulfas**, Directora de Desarrollo Institucional, Complejo Teatral de Buenos Aires

La ciudad de Buenos Aires es indiscutidamente un ejemplo a nivel mundial en cuanto a calidad y cantidad de espacios dedicados a la actividad teatral, y de producciones que se llevan a escena anualmente. A pesar de una realidad que enfrenta a quienes producen espectáculos en vivo a un casi permanente estado de inestabilidad económica, los tres circuitos teatrales de la ciudad -independiente, comercial y público, cada día con sus límites más desdibujados y entremezclados- mantienen su vigencia, gracias al talento, a la creatividad y a la resiliencia que caracteriza a quienes transitan este campo. A la creciente profesionalización del mercado, con la oferta de diversas propuestas académicas que estudian, ya no solamente las aristas creativas del espectáculo, como la actuación y la dirección, por sólo nombrar algunas, sino aquellas directamente relacionadas con el lado más “duro”, como la producción y la gestión, se suma un creciente interés por el marketing, entendido cabalmente como la disciplina que agrega valor para el consumidor-espectador. Y por supuesto, para el productor teatral.

Es en este marco entonces, que los expositores invitados se han explayado en base los siguientes ejes temáticos:

- De qué trata la disciplina del marketing;
- El campo del espectáculo puede aprender de la experiencia de otras áreas que lo aplican exitosamente;
- La importancia de especialistas en la difusión y la comunicación de los espectáculos;
- La importancia de la incorporación de especialistas en marketing en los equipos de producción artística.

El interés por el marketing del espectáculo es relativamente reciente en el medio teatral local, a diferencia de lo que sucede en otros países. Si bien desde hace muchos años los grandes productores teatrales han entendido su necesidad y probado su eficacia, todavía existe