

“juego” del director en la Puesta en escen; Agustina Palermo: *El espacio en la composición y dirección escénica*; Mariela Asencio: *El proceso de creación en primera persona*; Bárbara Echevarría: *Rupturas de la linealidad escénica* y Carlos Palacios: *La creatividad en la puesta en escena de una ópera*.

La jornada empezó instalando al rol del director como un elemento más del hecho teatral capaz de establecer relaciones con todos los demás roles que participan en el mismo. Federman menciona la palabra “juego” haciendo referencia al juego de fútbol. Piensa al director como un director técnico que le habla a todo su equipo. Entiende el trabajo del director como un conductor. Este conductor comprende y descubre las generalidades y particularidades del resto de los participantes, a partir de ese conocimiento planea una estrategia para que ese grupo fluya y funcione como equipo.

La palabra “juego” la recupera Dossena en su exposición. Comenta que antes de iniciar la dirección de una obra se pregunta: ¿Con quién quiero jugar?, ¿en dónde quiero jugar?, ¿a qué quiero jugar? A partir de esas preguntas construye un mapa a priori de la experiencia de ensayo en donde se manifiestan todas las fantasías que tiene en relación al material y todas las intrigas develadas en el proceso creativo. Piensa el espacio de ensayo como un espacio de juego que lo lleva a la verdad del material escénico. Al mismo tiempo explica que es muy respetuoso del tiempo cronológico de la obra, de su contexto social porque la obra habla de una idea concreta en un determinado tiempo histórico. Le interesa visualizar la sociedad de esa época respetando el mismo significado por el que fue concebido el material.

Urquijo por su parte recupera la idea de director como conductor. Pregunta: ¿Qué hace un director? La respuesta la encuentra en el lazo entre el director y el actor. El objeto estético tiene muchos planos, existen varios niveles de la realidad imaginaria de una obra. En el diálogo entre el actor y el director se van descubriendo esas realidades imaginarias articuladas en una acción dramática, es decir, en la actuación. La actuación se ubicó en primer plano en esta exposición identificando los vínculos íntimos y profundos de la misma con el subtexto, señalando que el movimiento externo depende del impulso externo. En muchas ocasiones citó a Peter Brook para fundamentar su punto de vista sobre la actuación.

Asencio también inició con una pregunta sobre la actuación. La respuesta hace foco en la manera de trabajo propio. En el proceso creativo trabaja con el límite del actor entendiendo actuar como ponerse en el cuerpo propio y no ponerse en el cuerpo del otro. Hace referencia a que trabaja sobre la primera persona y que su escritura es casi autoreferencial. Sin embargo, no intenta reproducir la realidad sino resignificarla. Trabaja con sus asuntos, con sus particularidades, con sus límites sin olvidar su motor, el deseo.

Palermo también inició con una pregunta, surgida por todo lo dicho hasta el momento: ¿Y el público? Su mirada descansa en la construcción de sentido que realiza un grupo de personas pero que interpreta otro grupo de personas. El espectador es responsable, a través de la interpretación, de crear sentido. Especialmente se refiere

a la construcción de sentido en términos de espacio. Inaugura en la exposición un término fundante del teatro y explica diferentes espacios que configuran el espacio teatral. En la suma de todos los espacios señalados y con la presencia del espectador aparece un material que excede a la obra misma.

Echevarría muestra documentales de experimentación. En sus performances trabaja con actores y no actores. También hace uso del texto explicando de qué manera concibe el mismo. Explica su rol dentro del proceso creativo como el de dar pautas. Trabaja a partir del “aquí y ahora”, casi sin ensayos, se prueban algunas cosas técnicas y de espacio pero la obra se hace en cada espacio - tiempo real. Entiende la escena como abierta, en donde se pueden identificar una superposición de capas. Aparece la idea de lo imprevisto.

Palacios fue el último expositor y recuperó algunas de las palabras que fueron apareciendo en el día: vacío, soltar, pasión, jugar, espacio, deseo, no pensar. Su exposición se basa en la creatividad en la puesta en escena de una ópera. En este dispositivo el régisseur estimula a los actores. En la misma se pueden identificar tres planos: el texto, la música, las didascalías. Dentro del proceso creativo hay un grupo grande de personas, cada una se ocupa de un campo particular del dispositivo, la ópera es un trabajo en equipo.

El clima en el aula era de mucho respeto, compromiso e interés. Cuando llegamos al final de todas las exposiciones, lamentablemente, sólo nos restaban treinta minutos. La sala estaba llena y había muchas manos levantadas. Así que intentamos saciar todas las preguntas pero algunas quedaron un poco inconclusas. Los participantes volvieron a recuperar las nociones de espacio, de imprevisto, de cambio de dirección en medio de un proceso creativo, de director, de escena. No sólo hubo preguntas sino también intervenciones e intercambio de algunas experiencias vividas en procesos creativos. El encuentro entre expositores y participantes fue muy fluido cómo una gran mesa de café en dónde se comparte lo vivido.

A modo personal, en la comisión convivieron posturas y perspectivas muy distintas sobre el hecho teatral, diversas maneras de pensar la concepción de una obra, la actuación, la dirección y el espacio. Sin embargo, es una honesta fotografía de la realidad actual del teatro en la ciudad de Buenos Aires porque visualiza el respeto con el que estas miradas conviven, a veces, en los mismos circuitos teatrales sin confrontar. Una muestra de respeto y de evolución artística.

(*) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A).

Las infinitas interpretaciones que despierta un hecho teatral.

Andrea Verónica Mardikian (*)

En la **Comisión 7 - B, Teoría, Crítica e Investigación**, se presentaron las siguientes ponencias: **Cecilia Propato:**

Un teatro Sincretista entre el tango, los parámetros del Nouveau Theatre y el Grottesco Criollo: sobre Los Pollerudos de Sergio D'Angelo y Gerardo Baamonde; **Martín Scarfi**: *Antígona Vélez, una reflexión crítica sobre la tragedia de nuestros cuerpos*; **Martín Greco**: *Micro-teatro: las brevísimas tragedias* de Achille Campanille; **Inés Ibarra**: *La noción del desmontaje desde una perspectiva histórica*; **Nara Manzur**: La crítica como asociación poética de la experiencia que estudia; **Andrea Mardikian**: *La noción de Justicia en la pieza teatral Hamlet de W. Shakespeare*; **María Florencia Palmucci**: *El docente y las TIC en la escena del aula*; Lizzie Waisse: *La commedia del arte y el barroco en la ópera y el teatro* y **Sebastián Romero**: *Inmediatez vs montaje, o inmediatez + montaje*.

La jornada se inicia con la exposición de Scarfi, su ponencia se trata sobre la puesta de escena de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal dirigida por Pompeyo Audivert en el Teatro Nacional Cervantes. Scarfi fue uno de los actores de la obra, su reflexión invita a pensar cómo la pieza teatral permite repensar la opresión que sufrieron y sufren nuestros cuerpos en Argentina. Su mirada aglutina un proceso reflexivo, teórico-práctico. Su pensamiento señala que la obra pone en ejercicio la Dialéctica Negativa de Adorno permitiendo repensar sobre la tragedia de los cuerpos, pasando por la llamada *Conquista del desierto*, en la que se sitúa la pieza. También advierte que la obra tiene resonancias en nuestro presente, en la relación con madres en la recuperación de los cuerpos de sus hijos y en los cuerpos sangrantes (condensando en esta imagen los cuerpos de los desaparecidos).

Propato despliega un análisis de la obra *Los Pollerudos* de Sergio D'Angelo y Gerardo Baamonde, lo llama un teatro Sincretista ya que hay un cruce de ejes temáticos, de movimiento y dramáticos propios del tango, del Nouveau Theatre o Estética del Fracaso, del grottesco criollo. Su exposición muestra de forma detallada elementos de la obra que fundamentan el porqué de definir a esta obra como Sincretista señalando la deconstrucción de cada género.

Greco presenta a Achille Campanile referente del micro-teatro. Comparte mucho material sumamente llamativo y para mí desconocido. Identifica en las tragedias algunas nociones conceptuales como texto breve, personajes que casi no existen, representación dentro de la representación, procedimiento del humor y finales sorpresivos.

Ibarra desarrolla el concepto de desmontaje asociándolo a la idea de separar y de deconstruir. Explica que es una noción utilizada para clasificar una actividad que acompaña al espectáculo donde se explican los procedimientos de investigación, de creación y experimentación. Entiende este concepto como aquello que permite mirar desde el espectáculo hacia atrás. Manifiesta ser una reflexión inicial de su tesis, un trabajo que recién se inicia, es un proceso de búsqueda y de profundización. Mansur presenta la experiencia vinculada a la preparación de un libro junto a Pompeyo Audivert que va a dar cuenta del "pensamiento crítico" del artista y de la "imagen" que proyecta la crítica de los procesos. Su relato encuentra una impronta poética que describe la

técnica de actuación de Pompeyo en el estudio teatral El Cuervo. En su presentación define a la obra de teatro como un proceso perenne en el tiempo. Algunos de los asuntos que plantea son: las máquinas teatrales, la improvisación, el método de composición del director / pedagogo con los talleristas / actores, el actor como máquina que encuentra su funcionamiento. Una poética evidencia de que la reflexión teórica es también un acto creativo.

Palmucci homologa al maestro en el aula con el actor en escena. Ambas relaciones se basan en la comunicación. Evidencia en el aula un modo de comunicación en la relación entre docente y alumno que revela circulación de la palabra, de los gestos, de los movimientos corporales, del uso del espacio y del tiempo. El docente desarrolla un rol, transmite una imagen, se convierte en un referente, se ubica en el centro, subraya un vínculo desigual con el alumno.

Waisse inicia su disertación haciendo foco en dos pilares, uno la poética de la commedia del arte destacando el uso de las máscaras y los personajes que hace un actor toda la vida; otro el Barroco. Su mirada es sobre el hecho teatral y también sobre la ópera. Presenta material audiovisual en donde se observa el uso del gesto, cada uno quiere decir algo, como un abecedario. También analiza en las pasiones del Alma de Descartes la gestualidad barroca.

Romero centro su exposición en el móvil de exteriores revelando la complejidad en la pre-producción. Asocia al mismo otros dos conceptos: especularidad e impacto escénico. La pre-producción contempla la logística, la administración, gestión de los recursos y el tiempo - espacio. A su vez, indica cómo la intensidad del "vivo", la espontaneidad, lo inesperado, el imprevisto, lo imponderable hace cambiar de dirección el curso de las cosas e improvisar en el "aquí ahora" aún teniendo montado todo el set y determinado a priori el guión, base de ese móvil.

Para entonces ya estábamos en el límite de las 3 horas que duraba el turno tarde. Faltaba mi exposición, manifesté mi deseo de exponer pero también mi respeto hacia todos los conferencistas y participantes allí presentes y me parecía razonable cerrar el encuentro en tiempo y forma. Una mujer manifestó que había venido al Congreso para escuchar esa ponencia. Entonces, con permiso de los demás participantes y respetando a la participante que se había tomado la molestia de acercarse para conocer mi reflexión, usé diez minutos para explicar muy brevemente, de qué se trataba el artículo. La intención del artículo "*La noción de justicia en la pieza teatral "Hamlet" de W.Shakespeare*" nace a partir de una pregunta. En "Hamlet" de W.Shakespeare, la re-aparición del espectro del padre de Hamlet inaugura una zona de indecibilidad "entre dos" extremos: cuerpo y espíritu. Se advierte un lazo entre el desarrollo de la acción dramática del personaje de Hamlet y la noción conceptual del sentido de justicia la cual se va configurando a lo largo de la obra. El sentido de justicia del personaje se va configurando en la medida que él mismo comprende y descubre ¿Qué es hacer justicia para él? El espectro le asigna a Hamlet la misión de vengar su muerte y volver a ajustar, a enderezar el desquicio del

mundo. Se vislumbra otra área de indecibilidad “entre dos” extremos: venganza y derecho que autoriza a flexionar la noción de justicia “entre dos”: procedencia y por-venir. La procedencia funciona como huella, herencia que trae de vuelta la diké (justicia) hacia el por-venir capaz de abrirse a lo otro. La presencia de la promesa en el presente de las cosas presentes desmascara el tránsito “desde” la procedencia “hacia” el provenir permitiendo que la llegada de “lo otro”, *Fortinbrás y los ingleses*, rearticule el desquicio del tiempo en Dinamarca.

El encuentro despliega una diversidad y riqueza en los materiales teórico - práctico presentados, todos las ponencias han analizado los asuntos desde la hondura fundamentando su mirada con pensamientos teóricos altamente autorizados. Era complejo encontrar un hilo conductor porque las ponencias planteaban temáticas, estilos, nociones teóricas, materiales muy distintos sobre el hecho teatral. A pesar de la diversidad, dentro del salón, existía un lugar de encuentro y coincidencia, aquel relacionado con la posibilidad de comprender que el teatro es tan complejo y universal que en su análisis alcanza niveles profundos de interpretación e interpelación. En esta comisión se pensó el hecho teatral desde las perspectivas sociológicas, semiológicas, históricas, políticas, filosóficas, educativas, estéticas y, por supuesto, a partir de la teatrología.

Lamentablemente, el tiempo se había terminado, igualmente propicié unos minutos para hacer alguna pregunta a los expositores o alguna intervención personal quien lo desee, dos o tres personas mostraron interés de compartir algunas apreciaciones. Sin embargo, el respeto, silencio y atención con los que todos nos hemos escuchado es una prueba más que suficiente de intercambio.

(*) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A).

Construyendo, de-construyendo y re-construyendo cuestiones nodales del teatro independiente en la actualidad.

Marina Matarrese (*)

En la **Comisión 6-A, Teatro independiente y autogestión**, expusieron en el orden en el que se consigna los siguientes participantes y sus respectivos títulos de ponencia: **Pablo Silva**, *La crueldad en la producción independiente*; **Claudia Margarita Sánchez**, *El teatro independiente y la política de subsidio*; **Paula Travník**, *Hacia la profesionalización del teatro independiente*; **Mariano Stolkiner**, *Teatro Independiente. ¿De qué?*; **Jorge Graciosi**, *Teatro político - social en Argentina*; **Julietta Grinspan**, *Rol de los grupos estables de teatro independientes en la actualidad*; **Paula Baró**, *El porvenir, una experiencia de programación* y **Carla Liguori**, *Puesta en escena adaptada a los recursos humanos y económicos disponibles*.

Durante la intensa sesión de la Comisión denominada Teatro independiente y autogestión, las ponencias, debates, preocupaciones y aportes estuvieron orientados principalmente en torno a tres ejes. En primer lugar, el sistema microeconómico del teatro independiente en Buenos Aires, cuyas formas productivas, productos y distribución detentan características diferenciales a las pautas y prácticas que imperan en el mercado del teatro comercial. En esta línea gran parte de los debates recorrieron la política de subsidios de los diversos organismos en la actualidad, la legislación vigente y las estrategias de diversos colectivos para la autogestión. Puntualmente el aporte de **Pablo Silva** echó luz, a través de su ponencia titulada *La crueldad en la producción independiente*, acerca de las complejas dicotomías que afectan a la producción de espectáculos de manera independiente. El mencionado autor definió al teatro independiente como el hijo del teatro comercial y del teatro estatal y realizó un derrotero histórico de la evolución de este tipo de teatro. Asimismo identificó determinadas dicotomías, que calificó como crueles dentro del sector tales como: los intereses de las cooperativas a diferencia de los dueños de las salas; la cantidad de obras que un mismo artista realiza en simultáneo en detrimento de la calidad de las obras en las que participa; quienes están a favor de la política de subsidios y quienes se definen en contra de los mismos, la permanencia en cartel de determinada obra como sinónimo de éxito, entre otras variables. El autor concluyó en que estas dicotomías o más bien conceptos internalizados como antinómicos por los protagonistas del propio no hacen más que complejizar la problemática macroeconómica de cada uno de estos productos culturales. Asimismo y como parte de una invitación a la superación de estas posturas antagónicas, pero a su vez en calidad de una propuesta de solución a estas tensiones económicas, propuso comenzar a re- pensar la producción de espectáculos y estas categorías en términos de complementariedad.

Dentro de esta misma línea argumental, la ponencia de **Claudia Margarita Sánchez**, denominada *El teatro independiente y la política de subsidio*, analizó los diversos subsidios al teatro como parte de una política cultural y condición necesaria para lograr el posicionamiento de Buenos Aires en tanto capital latinoamericana del teatro. En efecto, esta autora interpretó a estas políticas de subsidio a la actividad teatral como potenciadoras de la creación de productos culturales. No obstante, estas políticas de subsidios no contemplan dos aspectos que aún constituyen una cuenta pendiente y son tanto la consideración de los honorarios de los artistas en su trabajo creativo, que de este modo ven precarizada su condición de trabajadores culturales. El otro aspecto a re- pensar es la creación de una política cultural que garantice o bien facilite que el proceso cultural teatral, que termina en la recepción, se culmine. En este sentido la autora propuso la creación de un posible subsidio al consumo de la obra de teatro, que en otras palabras es el subsidio a la creación de público o una política cultural activa de difusión de obra previamente subsidiada a fin de cerrar de manera virtuosa el proceso de creación y producción teatral.