

mundo. Se vislumbra otra área de indecibilidad “entre dos” extremos: venganza y derecho que autoriza a reflexionar 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”, *Fortinbras 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.

---

(<sup>1</sup>) 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** (<sup>1</sup>)

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 Travnik**, *Hacia la profesionalización del teatro independiente*; **Mariano Stolkiner**, *Teatro Independiente. ¿De qué?*; **Jorge Graciosi**, *Teatro político - social en Argentina*; **Julieta 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.

En segundo lugar, el otro eje en torno al cual giró el debate fue el reposicionamiento del teatro independiente en sí mismo, desde su surgimiento político en los años 1930 de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo hasta la actualidad. En referencia a esta temática se desarrollaron tres aportes. **Mariano Stolkiner** sostuvo en su ponencia titulada *Teatro Independiente. ¿De qué?* que se debe repensar la independencia del teatro denominado de esta forma. Para ello marcó un salto con respecto a las variables de las que el teatro se quería independizar en su surgimiento, por ejemplo el por entonces denominado teatro profesional y/o comercial; también cambió mucho el escenario con respecto a las múltiples dictaduras por las que atravesó la historia de nuestro país, siendo el teatro independiente un espacio de manifestación de ideas políticas censuradas en otros ámbitos. Más aún, el autor sostuvo que se debe repensar la categoría de teatro independiente habida cuenta que en los años 1990 se consigue sancionar la Ley Nacional 24.800/97 de la mano de la que se crea el Instituto Nacional de Teatro. A partir de aquel entonces y en el marco de políticas neoliberales el teatro independiente comenzó a ser una categoría y/o tipo de teatro reconocida desde el Estado y en ese mismo acto adquirió derechos como regulaciones tales que pudiera ser identificado. Luego de esto cuestiono en función de qué variables el teatro es independiente en la actualidad. En este sentido, de manera conclusiva y para saldar la complejidad del término independiente, propuso la utilización del término teatro autogestivo, como un término mucho más amplio e inclusivo de un teatro vocacional y político.

Por su parte, y en claro diálogo con lo anteriormente expuesto el director **Jorge Graciosi**, a través de su ponencia titulada *Teatro político-social en Argentina* destacó el origen principalmente político del teatro independiente y marcó lo que consideró el diferencial del teatro independiente desde su surgimiento, cuando el teatro popular cuyo surgimiento como expresión callejera a través del varieté tenía una concurrencia muy masiva a diferencia de los teatros de élite, supuestamente signados por la “alta” cultura del exclusivismo y la inaccesibilidad económica. A diferencia de lo expuesto por Stolkiner, Graciosi afirmó que la distinción del teatro independiente es ser teatro político, que ha convivido con medio siglo de dictaduras y cuyo historial está plagado de perseguidos políticos y desaparecidos en cuyas salas o espacios se podía decir lo que estaba prohibido en otros espacios. Es por eso que el teatro independiente es un teatro de ideas entre dos fuegos, y la invitación es a volver a las fuentes y reforzar la carga política de las obras de teatro independiente que tiene a la ideología como objetivo dramático.

La tercera ponencia de este debate conceptual titulada *Hacia la profesionalización del teatro independiente* y a cargo de **Paula Travnik**, abordó las transformaciones del teatro independiente haciendo foco en los cambios tendientes a la profesionalización de las tareas realizadas en el proceso creativo. Destacó que esta profesionalización, va de la mano de la optimización de los recursos que redundan en proyectos artísticos enmarcados de una manera distinta dentro del ámbito teatral y en

definitiva de un cuidado del público que asiste a ver estas obras. Como parte de la formalización y profesionalización, se mencionaron las nuevas cláusulas que a partir de la tragedia de Cromañón en diciembre de 2001, impactaron en los requisitos que las salas deben cumplir para obtener su habilitación. Los tiempos mínimos necesarios para desarmar y armar una puesta de manera que no se demore el comienzo de la función, entre otras cuestiones. Esta profesionalización concluyó, no va en detrimento de la creación, sino que van de la mano y la facilita al tiempo que mejora algunas informalidades que de modo alguno hacen a la calidad de la obra sino a una mística mal entendida. En este sentido propuso, retomando parte de lo tratado en el primer eje, desarticular la antinomia entre elenco y sala y comenzar a pensar a estos dos actores como socios.

El tercer eje de debate lo constituyeron las ponencias que, en base a experiencias concretas de trabajo en cooperativas, plantearon su mirada como colectivos de trabajo y socializaron sus propuestas. En este sentido, **Julietta Grinspan**, actriz y fundadora de *El Bachín Teatro*, expuso acerca de *Rol de los grupos estables de teatro independientes en la actualidad*. Como parte de un grupo de estas características, propuso que lograr la unidad entre elenco y sala coadyuva al compromiso y a la gestión de las obras. Por su parte, **Paula Baró** con su ponencia *El porvenir, una experiencia de programación socializó su experiencia en este peculiar festival de teatro*. En efecto, el Porvenir es un festival que se realiza con el objetivo de difundir el trabajo de jóvenes directores de teatro y promover la formación de un público abierto a nuevas propuestas y que apuesta al descubrimiento de la escena independiente de Buenos Aires. El festival no cuenta con un programador sino que son los mismos directores que participan cada año quienes eligen a los que ocuparán su lugar el año siguiente. Esta manera lúdica y festiva de elegir artistas propone a los directores-programadores una mirada atenta y profunda sobre el arte escénico contemporáneo, haciendo de esa reflexión la impronta del festival. Concluyó con una invitación general para sumarse a esta propuesta. En esta misma sintonía, **Carla Liguori** reflexionó en su ponencia *Puesta en escena adaptada a los recursos humanos y económicos disponibles*, y en función de su rol como actriz y directora, que es fundamental considerar los recursos con los que se cuenta al momento de pensar, idear y organizar una puesta en escena, ya que de esta manera es posible optimizar tanto los costos como el resultado artístico final. Esta ponencia tuvo como objetivo destacar la adecuación necesaria que tiene que haber entre la puesta en escena y el espacio escénico y los recursos escenográficos y de iluminación con los que se cuenta. También es menester pensar en la organización de ensayos y dirección actoral según los tiempos disponibles y las posibilidades de vestuario y caracterización a fin de no sorprenderse con inconsistencias que imposibiliten la concreción de una obra.

De esta manera concluyó una prolífica sesión enriquecedora para los que desde diversos roles construyen el teatro independiente.

(<sup>1</sup>) Doctora en Antropología (UBA). Docente de la Universidad de Palermo en el Departamento de Investigación y Producción. Profesora de Ciencias Antropológicas (FFyL, Universidad de Buenos Aires). Diploma de Honor en Ciencias Antropológicas.

### El cuerpo en escena *Marina Matarrese* (<sup>1</sup>)

En la **Comisión 1-B, denominada Cuerpo, Entrenamiento y Coreografía** expusieron en el orden en el que se consigna los siguientes participantes y sus respectivos títulos de ponencia: **Mecha Fernández**, *El trabajo del coreógrafo en la Comedia Musical: Análisis y reflexiones sobre su trabajo en equipo*; **Antonella Sturla**, *Problemáticas. El actor: entre el personaje y el performer*; **Gabriela González López**, *El cuerpo del actor: un mapa de su mente*; **Ruth Rodríguez y María Pía Rillo**, *La bioenergética en la formación corporal del actor*; **Roberto Ariel Tamburrini**, *De los bordes a los abismos en el contexto posmoderno de las artes del movimiento*; **María Pía Rillo**, *Experiencia GIRO Capoeira/ La Capoeira en escena*; y **Julieta Castro**, *El cuerpo escénico: La subjetividad, su paradigma*.

Durante la sesión de la Comisión 1.B, denominada **Cuerpo, entrenamiento y coreografía**, las ponencias, debates, y aportes estuvieron orientados principalmente en torno a objetivar las prácticas y técnicas corporales en función de tres ejes: cuerpo, transmisión de prácticas y puesta en escena.

Con respecto al primer eje, **Antonella Sturla** en su ponencia *Problemáticas. El actor: entre el personaje y el performer* propuso una reflexión en torno a tres conceptos clave y altamente vinculados en sí: actor, personaje y performer y su relación con las nuevas modalidades escénicas. Cabe destacar que una performance es una puesta en escena lograda mediante la utilización de diversos medios comunicativos y al performer como el sujeto que vehiculiza y plasma esta puesta corporizada. A través de la exposición, propuso un corrimiento del abordaje de la obra de teatro en tanto ficción y realidad para reforzar la propuesta performática a través del concepto sugerido de “perfor- puesta” y del análisis de la actividad actoral y de sus personajes en tanto “performajes”. De esta manera a partir de esta exposición se problematizaron los límites de las categorías de análisis de raigambre clásica, para dar cuenta la compleja experiencia intersubjetiva de los actores - performers.

En esta misma línea de análisis, **Julieta Castro** a través de su ponencia *El cuerpo escénico: La subjetividad, su paradigma* complejiza el análisis del cuerpo y la danza repensando la experiencia de su propio cuerpo, su rol como un agente social y los límites de esta práctica que demanda una interpretación que es constituyente de la obra. En efecto realiza dos cuestionamientos que son: ¿Desde dónde comenzar a bailar el cuerpo? ¿Qué tiene el cuerpo para proponer al movimiento y cómo dejarse afectar por el mismo? A través del bagaje teórico de la fenomenología merleau-pontyana la autora desanda los dualismos cartesianos cuerpo - mente para proponer,

a través del cuestionamiento desde dónde se sostiene la danza y si existen diferentes formas de sostener un movimiento o una escena, una propuesta holística de “ser- en- el mundo”. A partir de esta propuesta teórica la autora desnaturaliza la relación entre lo que construye el intérprete como escena y lo que recibe el observador desde su rol pasivo y concluye su reflexión indagando si el intérprete debería acercarse a la danza al espectador o es el espectador el que debería acercarse a la propuesta estética sin tratar de entender o interpretar mentalmente sino sabiendo que su interpretación y percepción de lo que sucede es constituyente de la obra.

Por su parte, **Roberto Ariel Tamburrini** a través de su propuesta *De los bordes a los abismos en el contexto posmoderno de las artes del movimiento* también se propuso debatir, dentro del contexto posmoderno, acerca del cuerpo y sus vínculos. Puntualmente reflexionó acerca del cuerpo y de las prácticas actorales corporizadas cuando exceden la concepción de escena clásica y proponen artes de movimiento de carácter escénico en lugares tales como la vía pública constituyendo una posible estrategia de aproximación entre danza y vida.

De esta manera a través de este eje en el que el cuerpo fue el centro de la actividad reflexiva se pusieron en relieve diferentes concepciones del cuerpo en sí mismo y de las prácticas corporizadas por agentes que pueden producir una objetivación conceptual sobre esas prácticas con las posibilidades de agencia que esto implica (Citro, 2011).

En el segundo eje de la sesión denominado transmisión de prácticas, se abordaron las distintas técnicas corporizadas que forman parte del quehacer actoral. En este sentido, las profesoras **Ruth Rodríguez y María Pía Rillo** a través de su ponencia *La bioenergética en la formación corporal del actor*, reflexionaron acerca de los beneficios de esta práctica. Las autoras describieron su experiencia con estos ejercicios específicos creados por Alexander Lowen (1910-2008 - médico y abogado, discípulo de Wilhelm Reich) en tanto herramienta que facilita tomar conciencia de las tensiones corporales y desbloquearlas, permitiendo que la energía circule y contribuya a mitigar dolores. Esta experiencia es parangonable con la que relata el teórico Michael Jackson (2011) a partir de su asistencia a cursos de *hatha yoga*. Jackson (2011) sostiene que a partir de esta práctica tomó conciencia de partes de su propio cuerpo absolutamente desconectadas de su percepción, definiéndolas como habitaciones cerradas bajo llave. En sintonía las docentes sostuvieron que existe una tensión muscular crónica en el cuerpo y que existen impulsos naturales inconscientemente bloqueados. De allí que la propuesta de la inclusión de esta técnica corporal en tanto movilizante de las emociones y de la energía del cuerpo permita integrar los aspectos físico y emocional, que permanentemente son abordados como escindidos. En efecto y a modo conclusivo las autoras sostuvieron que el abordaje de estos aspectos, a través de los ejercicios y de técnicas como un modo eminentemente corporizado, facilita la exploración del mundo interno y el descubrimiento de aspectos desconocidos de la personalidad. Asimismo sostuvieron que esta inclusión ayuda a enri-