

de la segunda mitad del siglo XX han visto la primera mitad del siglo que han vivido como un período de empobrecimiento dramático pero con mucha actividad en el teatro de la ciudad. Estamos hablando de principios del siglo XX, cuando la producción escénica del sainete ocupaba la mayoría de los teatros. Esto implica ver el período en cuestión como un espacio donde se ha producido mucho y de poca calidad.

Como sostiene Jorge Dubatti en su libro “100 años de teatro argentino”, solo la producción actual, a lo largo de la historia, ha superado cuantitativamente aquella (Dubatti, 2013). Pues es necesario, en un contexto como el analizado en el marco del congreso objeto de esta publicación que los agentes del campo nos pongamos de acuerdo para hacer que la cantidad de la producción sea igual a la calidad de las producciones o al menos directamente proporcional. Este artículo ha sido, al igual que la ponencia que lo precedió, un intento por encontrar conceptos que nos sean comunes para poder alcanzar este objetivo. Espero que mis lectores se vean movilizados por mis palabras, se hagan eco de ellas y podamos, juntos, trabajar fraternalmente para que este intangible que constituye nuestra cultura urbana sea un exponente mundial de calidad. Siguiendo las reflexiones de Dubatti en el libro mencionado: “Vivir en Buenos Aires o visitarla y no ir al teatro es como vivir o pasar por Nueva York y no conocer el MOMA, o como vivir o pasar por Barcelona y no haber visitado la Sagrada Familia de Antoni Gaudí” (Dubatti, 2013). El presente escrito ha sido, al menos, una propuesta para que esa experiencia sea única, irrepetible y ética.

Referencias Bibliográficas

- Algán, R. (18 de Mayo de 2013). *Publicaciones Académicas*. Recuperado el 02 de Marzo de 2014, de El Catalogan: <http://www.elcatalogan.com/#!publicaciones-academicas/c9zc>
- Allport, G. (1986). *La personalidad: su configuración y desarrollo*. Barcelona: Herder.
- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso*. (C. F. Medrano, Trad.) CABA, Argentina: Paidós. Obtenido de

http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/obvio-obtuso.pdf

- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. CABA, Argentina: Montessor.
- Cenci, W., Laera, R., & Lythgoe, E. (2007). *Ética*. CABA: TEMAS Grupo Editorial.
- Dubatti, J. (2013). *Cien años de teatro Argentino* (Primera ed.). CABA, Argentina: Biblos.
- Gilli, J. (2011). *Ética y empresa*. CABA: Granica.
- Maliandi, R. (1994). *Ética: conceptos y problemas*. CABA: Biblos.
- Montes, G. (19 de Mayo de 2001). *La insignia*. Recuperado el 02 de Marzo de 2014, de http://www.lainsignia.org/2001/mayo/cul_069.htm
- Platón. (2004). *República*. CABA: Eudeba.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral I* (Primera ed.). CABA, Argentina: Atuel. Recuperado el 12 de 2013

Abstract: In this article is a brief description of basic concepts for the development of good professional practice. They range from ethics, market dynamics and agents of the theatrical field. Also, the features of a theatrical producer must be met to carry out a performance project.

Keywords: ethics - production - theatre

Resumo: No presente artigo encontra-se uma breve descrição de conceitos básicos para o desenvolvimento das boas práticas profissionais. Os mesmos abarcam desde a ética, a dinâmica de mercado e os agentes do campo teatral. Também, se definem os rasgos que um produtor teatral deve reunir para levar adiante um projeto escénico.

Palavras chave: Ética - produção - teatro

(*) **Raúl S. Algán:** Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos

Procedimientos y líneas de fuerza de una obra en proceso.

Lamberto Arévalo (*)

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014

Resumen: El objetivo de un proceso de creación suele estar dominado por la idea de un fin. Se cree plantear un comienzo y, en realidad, lo que se plantea es la concreción de una idea ya fijada, ya vista, pre-existente, *nítida*. Pareciera que así se está seguro, se es confiable para los demás, se “sabe” lo necesario para llegar a buen puerto... En cambio, nosotros creemos que nuestra tarea es la de percibir, sentir y poner en escena el nacimiento de algo, una fuerza-cuerpo-idea dramática: una pieza mutante. Una imagen es una idea. Como dice Bresson, si es *nítida... es inutilizable*.

Palabras clave: proceso de diseño - comunicación - idea - fuerza

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 77]

“Si una imagen contemplada por separado expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva e inutilizable en el sistema del cinematógrafo. (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)” Robert Bresson: “Notas sobre el cinematógrafo.”

Desde el primer encuentro del grupo de trabajo, en cada reunión de producción y/o ensayo, hasta la consolidación de la obra como tal: nunca interpretar, ni juzgar, sabemos que no se trata de eso. Como tampoco de tener “claro” lo que vamos a hacer. Nunca va a ser lo mismo tener el convencimiento, la certeza y la precisión de una *idea-fuerza* que nos llevará hacia adelante (que nos dirá “Es esto lo que tenés que hacer”), que creer que sabemos de antemano el resultado de dicha idea: su realización y culminación.

El objetivo de un proceso de creación suele estar dominado por la idea de un fin. Se cree plantear un comienzo y, en realidad, lo que se plantea es la concreción de una idea ya fijada, ya vista, pre-existente, *nítida*. Pareciera que así se está seguro, se es confiable para los demás, se “sabe” lo necesario para llegar a buen puerto... En cambio, nosotros creemos que nuestra tarea es la de percibir, sentir y poner en escena el nacimiento de algo, una fuerza-cuerpo-idea dramática: una pieza mutante. Una imagen es una idea. Como dice Bresson, si es *nítida... es inutilizable*.

Hay ideas que indican y otras que desarrollan, dice el filósofo Henri Bergson. A las primeras las llamamos: *ideas-fuerza*. Son las que, cuando intuimos su presencia, nos dan la potencia de afirmación - tan frágil muchas veces- que necesitamos para comenzar y seguir un proyecto. En cambio, una idea que desarrolla tiene por guía y como naturaleza un fin, un resultado: una representación. La idea-representación se basa en lo conocido, la costumbre, lo instituido; todas estas áreas poseen desde hace siglos sus sistemas, sus modos orgánicos y espirituales de existir, sus reglas y coordenadas, dan seguridad. En definitiva, una misma base trascendente, en donde el hacedor puede sentir que sabe - aunque este saber incluya algo a descubrir - regido por el orden de las oposiciones, las contradicciones y los conflictos. Por lo tanto, podrá controlar el devenir de los acontecimientos. Como en nuestros sistemas instituidos, saber, conocer y controlar serán tres verbos que irán de la mano, inseparablemente, en la *idea-representación*. Consciente o inconscientemente, da lo mismo, la representación ocupará todo sobre la escena, dictará sus leyes, sus principios garantizados tanto por la filosofía clásica como por la psicología y el humanismo platonizado de hoy, desde el principio hasta el “fin” del proceso.

La idea-fuerza, la que indica, por empezar dota a cualquier elemento - material e inmaterial- de un mismo carácter doble: el devenir y el flujo absoluto es la propiedad que comparten todos los elementos en el Universo. En todos los casos, un estado molecular se hará presente en el material y, por supuesto, será imposible prever y controlar su actividad total, su presencia actualizada.

Será imposible evaluar cómo será en una experimentación, qué potencias producirá en el proceso de creación. Por lo tanto, de aquí deriva que la obra que se busca componer jamás estará acabada: no porque le vaya a faltar algo, no porque haya relaciones entre la “carencia”, el “pecado original” y una “brecha” o “vacío” imposibles de llenar. Es más sencillo. Ni Dios da el resultado exacto de nuestro mundo. Si Dios lo diera, este mundo se acabaría inmediatamente. Los cálculos, por suerte, nunca dieron ni darán un resultado correcto. La obra sería por definición, precisamente, lo que nunca acaba. La obra será el proceso, y eso no hay estreno, ni éxito, ni fracaso que lo pueda cambiar. Pieza mutante, la obra como producto y productora de un eterno constructivismo, en donde el sentido se volverá a poner a prueba y volverá a nacer con cada función.

Todo comienzo se da cuando damos el segundo paso. Entre el Primer y el Segundo paso ocurre algo que creará el Tercero. Ahí entonces estará presentándose el Acto Dramático, se lo podrá captar y poner en movimiento. El Tercero, el Acto Dramático, es lo que nos pondrá a actuar y el que nos comenzará a dar a conocer la obra. Los datos con los que contamos para comenzar una obra, un ensayo, son Datos Genéticos, en cuanto pueden dar a nacer algo que no se encontraba de antemano, algo que no pre-existía.

Lo contrario es un Dato Identitario. La Identidad como dato (de un problema, de un tema): no nos va a servir como *idea-fuerza* para el Acto Dramático. La Identidad como dato, es inútil como fuerza activa al depender y estar ligada a la Historia, al pasado, a lo hereditario. Los rasgos y modos de operación de tales datos identitarios serán: las oposiciones, los contrarios y sus luchas, los conflictos; todos estos elementos derivarán del plano de la Representación. Este plano, preexiste a todas estas determinaciones y líneas de sentido asegurado, siendo su fuente, su horizonte y su cielo. No es que estas determinaciones generen la Representación sino que ella, es su máquina abstracta, su productora. El Dato Identitario, a lo sumo, funciona afirmativamente como efecto y/o resto de una expresión. Tal vez haga máquina dentro de un agenciamiento de enunciación, cuando se produce en el encuentro de devenires y de fuerzas activas que llevan a la identidad por alguno de sus costados, nunca por delante o por detrás como garantía de un origen. Tal vez se encuentre un rasgo identitario en el despliegue de determinadas puestas en movimiento, como un signo mundano o un nombre común que transita por ahí, sin que por eso sea el dominador del presente de las fuerzas dramáticas... De este modo, lo identitario no será rector de la idea-fuerza, ni juzgará los resultados obtenidos.

El Dato Genético, en cambio, es crítica, immanencia y creatividad; trinidad indivisible que se dará expresivamente. Es lo que entonces verdaderamente explicará lo que pasa, a quién le pasa y cómo pasa... Cuando decimos “verdaderamente explicará”, nos referimos a que será la fuerza expresiva, creada en el aquí y ahora de la obra, la que lo va a desplegar, mostrar y someter a la vivencia experimental de la obra. Aquí la explicación será inseparable de una novedad que se dará en lo expresado, nunca antes.

Decíamos que entre el Primer y el Segundo paso, comenzaba el Tercero, el Acto Dramático. Que entonces ahí todo comienza. Ahora agregaremos: este Tercero será inseparable de un Cuarto, que se dará al mismo tiempo y se mantendrá a lo largo de todos los Pasos y Devenires del proceso de creación: será una Voz, la de la Cuarta persona del Singular, una especie singular de Voz llena de voces, que podremos tener la suerte de oír-sentir si la cosa funciona...

“..y es la voz de la cuarta persona del singular a través de la cual nadie habla

y que sin embargo existe.” Lawrence Ferlinghetti

El Acto es lo contrario a la Acción:

“La acción no es la vida, sino una manera de fagocitar sus fuerzas” (Arthur Rimbaud, “Una temporada en el infierno”)

Hayao Miyasaki, el director japonés de cine animé que encanta, apareció de pronto, en el primer o segundo ensayo de “El lago” (cuando este proyecto se llamaba “Una novia...”). Y se quedó entre nosotros: apareciendo entre los cuerpos cuando iniciábamos un precalentamiento, al final de un ensayo donde nos dábamos cuenta que había estado su fuerza todo el tiempo, ahí. Y sigue. Nos va arrojando, de manera muy abstracta y muchas veces sorpresiva, señales, colores, figuras. Lo que menos hacemos es intentar agarrarlas, simplemente porque son ellas las que nos toman por la espalda, a la hora de ir a dormir, caminando por la calle, en cualquier lado. Esas fuerzas siempre nos provocan lo mismo: ganas y necesidad de encarnarlas en escena; pero no se parecen en nada a una película de él, sin embargo no podemos dejar de sentir que sin esos films no existirían y hoy no podríamos estar construyendo este proyecto. Por eso puede decirse que “El lago” está inspirado en la obra de Miyasaki y al mismo tiempo no puede decirse que alguna de sus películas en particular nos haya guiado o marcado especialmente en este proceso. Por eso, resuena en nosotros este párrafo:

“Se debe considerar la cualidad en el devenir que la capta, y no el devenir en cualidades intrínsecas que tendrían valor de arquetipos.” Algo así dicen Gilles Deleuze y Felix Guattari en su capítulo sobre los Devenires, en “Mil mesetas”.

Miyasaki devino una “cualidad” en este proyecto, sí, y muy importante. Captada en un devenir deseante que ya había comenzado desde antes de que nos demos cuenta que iba a ser tan importante, que tuvo que dar su primer paso (con una excusa tan lejana hoy) para encontrarse con su Dato Genético, recién en el 2º o 3º encuentro del grupo en los ensayos.

Hace rato que, para nosotros, las cualidades se dejan conocer y experimentar cuando las tratamos como sustantivos. Es nuestra manera de poner en palabras que necesitamos sustraerles, a las cualidades, los valores subjetivos que las dominan, que ya están fijados en ellas, que las tienen tan condicionadas y las vuelven tan estrechas, angostando nuestros caminos. Devenir a-significante del rojo, devenir a-representativo de la alegría, devenir a-subjetivo del amor o el odio; de alguna manera, volver sustantiva esa fuerza-cualitativa que solemos tener catalogada de una manera tan culturalizada, tan acostumbrada, tan tradicionalizada, tan intelectualiza-

da o elevada que cuesta darse cuenta lo atrapado que nos tiene en realidad. Sabemos muy bien que hasta los objetos están cualificados, ni que hablar de las pasiones y los sentimientos. Y que esa cualificación, hoy en día funciona como causa y juicio de las decisiones en la escena. Por lo tanto, atención, necesitamos mucha atención y registro de lo que puede acontecer en cada instante de un encuentro, de un ensayo. La posibilidad de que la cualidad pierda su reinado, los cuerpos la experimentan rápidamente cuando son tratados intensivamente. Cuando no consideran ni siquiera - por supuesto - a la intensidad como una cualidad. Porque aquí está la clave: ella, la intensidad, es lo imposible de cualificar, ella es la que dará tierra, cualidad y sentido a lo que vendrá en algún plano, es la que nos mostrará lo cualitativo del Acto Dramático. El Acto Dramático dispara una cualidad, que portará ese drama, ese nombre, ese color, ese sonido, ese sentimiento: todas aquellas voces de esa Cuarta Persona que será la obra.

Nos ha pasado otras veces:

Al comenzar, hace tres años, el proceso de ensayos de “Los días felices”, la obra de Samuel Beckett, nos dimos cuenta de que la pintura de Francis Bacon nos estaba inspirando con sus líneas de fuerza y que la filosofía de Deleuze - como tantas veces, para qué negarlo - se presentaba, en particular con su visión del Acontecimiento, su modo neo-estoico de afirmar-aceptar el Acontecimiento. Bacon y Deleuze devenían Datos Genéticos, tanto como Beckett.

En definitiva siempre se trata de redoblar el Acontecimiento, de producir una contraefectuación del Acontecimiento, en donde la cadena de causas y efectos se ve paradójica, irracionalizada, se vuelve asignificante y toda interpretación previa se ve desmoronada para dar paso a lo nuevo, sinónimo para nosotros del Acto, y del Acto Dramático en este caso. ¿Qué arte no comparte esta premisa de alguna manera, siguiendo sus propias derivas? Sentimos que es bello, no hay otro modo de decirlo: los que nos inspiran aparecen después. Pareciera que el tiempo nos mostrara su autenticidad, que nos dijera, “olvídense de las categorías de pasado y futuro, está todo acá, coexistiendo, es sólo cuestión de dar el segundo paso, de seguir el devenir y se darán cuenta...”.

No es propiedad del teatro la inconclusión. No tiene que ver con una situación en donde una obra podría seguir transformándose con cada función, mediante procedimientos específicos de improvisación, espontaneidad, finales abiertos, participación del público, etc. No, es otra cosa. Es la sensación. Es que el arte no representa nada, sea cual sea su manifestación, su tema o su época. En todos los casos, la obra artística da, crea, presenta, una pieza mutante por naturaleza.

Llevar a escena una obra de Beckett, al cual hay que respetar, actualmente, en cada coma y cada gesto escrito, provoca más libertades y nuevos interrogantes que casi cualquier tipo de improvisación posible. La cuestión no es la “libertad del arte”, sino que el arte libere.

Principio de incertidumbre: - Puede ser violenta una burbuja. (Escena de “El lago”) - Pasional una brizna:”Y te sigo por el aire, como una brizna de hierba” (Federico García Lorca, “Bodas de sangre”). - Detener una Ley Natural: “La gravedad..., tengo la impresión de que ya no

es lo que era, ¿vos no? Sí, cada vez más la impresión de que si no estuviera sujeta de esta manera, sencillamente me iría flotando por el cielo.” (“Los días felices”, de Samuel Beckett)...

A lo largo de todo el teatro, el principio de incertidumbre se irá a repetir, fiel a la naturaleza de la repetición: de manera siempre distinta, desde un lugar inexplicable, construyendo infinitos diferentes en los cuerpos. En todos los cuerpos e ideas que participan del proceso de una obra de teatro. Como toda idea es un cuerpo y como no sabemos lo que puede un cuerpo, la presencia en el escenario (sala de ensayo, etc.) de las ideas dramáticas va a provocar una solidaridad que en pocos lados podemos percibir de manera tan brutal, afirmativa y vital: es la inmanencia de una obra en infinito proceso, porque todo lo que ande por ahí tiene la misma posibilidad de fundar su morada activa y devenir dramático. Se trata de descubrir y de inventar, en cada caso, los Datos Genéticos que las líneas de fuerza nos van a presentar.

Abstract: The goal of a creative process is often dominated by the idea of an end. It is believed to pose a beginning and, in fact, what it is at issue is the realization of an idea already fixed, and

viewed, pre-existing and sharp. It seems that this is safe, it is reliable for others, it “is known” the necessary to come to fruition ... Instead, we believe that our task is to perceive, feel and staging the birth of something, a dramatic body-force-motion: a mutant piece. An image is an idea. As Bresson says, if it is clear ...is unusable.

Keywords: design process - communication - idea - force.

Resumo: O objetivo de um processo de criação costuma estar dominado pela ideia de um fim. Crê-se propor um começo e, em realidade, o que se propõe é a concreção de uma ideia já fixada, já vista, pré-existente, nítida. Parece-se que assim se está seguro, se é confiável para os demais, se “sabe” necessário para chegar a bom porto...Em mudança, nós achamos que nossa tarefa é a de perceber, sentir e pôr em cena o nascimento de algo, uma força- corpo-cria dramática: uma peça mutante. Uma imagem é uma ideia. Como diz Bresson, se é nítida... é inutilizável.

Palavras chave: Processo de design - comunicação - cria - força

^(*) **Lamberto Arévalo:** Actor, Iluminador, Coreógrafo y Director teatral.

Monólogos sobre mujeres.

Catalina Julia Artesi ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: Una de las manifestaciones donde aparece la mirada contemporánea es en el unipersonal femenino donde se representa el deseo femenino tensionado por los estereotipos que los medios generan.

Rescatamos la puesta de Molly Bloom (2012), basado en el monólogo del Ulises de James Joyce. En esta ocasión, nos detenemos en Nada del amor me produce envidia de Santiago Loza (2008), repuesta en el 2013, donde aflora el imaginario femenino de una mujer de baja condición social; en su discurso escénico-dramático aparece una marcada relación intertextual con la historia, el cine argentino clásico, la música popular y el melodrama.

Nos preguntamos ¿Por qué los monólogos femeninos reaparecen en estos años? ¿Cómo se construye una poética de la subjetividad de la mujer de hoy? ¿Es esta una tendencia escénica innovadora en la escena independiente o constituye un emergente de los contextos de producción?

Organizamos nuestro trabajo de este modo: primero, realizamos una introducción sobre los monólogos o unipersonales en la Ciudad de Buenos Aires; luego, analizamos ciertos elementos en común entre: el Monólogo de Molly Bloom que protagonizó Cristina Banegas y Nada del Amor me produce envidia; finalmente, elaboramos nuestras reflexiones finales.

Palabras clave: unipersonal - estereotipos - femenino

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 81]

Consideramos que una de las manifestaciones donde aparece la mirada contemporánea es en el unipersonal femenino- tradicionalmente marginado- donde se representa el deseo femenino tensionado por los estereotipos que los medios generan.

Ya en otro trabajo nuestro, analizamos la puesta de *Molly Bloom* (2012), basado en el monólogo del *Ulises* de James Joyce. Este unipersonal y otros más recientes han ido poblando la escena porteña actual. En esta ocasión, nos detenemos en *Nada del amor me produce envidia*

de Santiago Loza (2008), repuesta en el 2013 con otro elenco, donde aflora el imaginario femenino de una mujer de baja condición social; en su discurso escénico-dramático aparece una marcada relación intertextual con la historia, el cine argentino clásico, la música popular y el melodrama..

Nos preguntamos ¿Por qué los monólogos femeninos reaparecen en estos años? ¿Cómo se construye una poética de la subjetividad de la mujer de hoy? ¿Es esta una tendencia escénica innovadora en la escena indepen-