

nombrando el tiempo sensible. El director no es el garante de la obra ni el oligarca del sentido. No conquista la escena, no la imagina como utopía; no la concibe como meta. En fin, no apresia la presa: evoca su fuga y, con ella, la posibilidad de cambio. El director, fuerza el deseo de otra escena.

La condición de otra lengua en el ámbito de los ensayos y en las dramaturgias que se proponen ha sido y es para mí una condición urgente -al menos para mi amor al teatro, para mi militancia. La (re)invención de la lengua no es patrimonio del director ni del autor. Es la decisión de cualquiera de hablar y pensar las cosas de otra manera a partir del shock que causa el azar de los encuentros. La posibilidad de la (re)invención del propio decir te (re)envía a un acto que (re)escribe tu escena y hace visible otro ahora. Para mí, es una cuestión impostergable del trabajo escénico que no dista mucho de la novela que cada cual se hace de su vida y su contexto.

Dar cuenta de esos (des)encuentros en la escena implica una experiencia diagonal y vertiginosa. Nombrar el tiempo sensible nos implica en un idiolecto que se cuece en nuestra lengua materna. Extraer las informaciones que acarrea la experiencia y desplegar sus efectos nos arroja a nuestra propia antropogénesis -aquel tiempo de infancia en que deglutíamos palabras del contexto como animales, sin saber sus significados, mediante repeticiones, memorizaciones, comparaciones, disociaciones. Devenir infantes nos pone en cierta situación de vulnerabilidad. No sólo por el no-saber que implica, sino por que inventar otra manera de decir con la lengua materna es, al mismo tiempo, traicionar a la madre.

En esta aventura, el director es como el monstruo ciclópeo de un sólo ojo. Pero con el ojo herido. Por vigilante, Ulises, le clavó una lanza en su pupila unívoca. Cíclope, destronado de la “mirada de príncipe”, el director del siglo XXI, ya no ve la “totalidad” de la escena. Su valor, en todo caso, es su disidencia. La pupila astillada del director entrevé la escena en una diagonal. Y el actor está como Ulises frente al Cíclope diciéndole llamarse “Nadie. Mientras tanto, la herida en el ojo del director, es una apertura por donde el azar se cuele en

la escena y la prepara para los encuentros con los anónimos públicos porvenir. El actor asume que el director no tiene la respuesta final. Con lo cual, la puesta en escena se reescribe entre más de uno desde los desechos de la caída de las certidumbres.

Si el director no es el conductivista ni el constructivista de la escena, sino el que puede esperar su devenir, sostenerlo en su mirada y evocarlo, su decir es un acto resonante. La pragmática de la dirección es una enunciación sin enunciado: una palabra suspendida que pide al actor que la prolongue; que asuma su enunciado artístico como un acto propio; y se haga responsable en ese trenzado de resonancias y repercusiones. El actor interviene en la dirección decidiendo un acto que cambia la dramaturgia de un mundo. Mientras, el director balbucea en su soliloquio: “Me siento herido, doblado, como un gigante sin reino”.

Abstract: The experience of uncertainty has enrolled in our beats. What is not clear is the totalizing hobby. Not everything on stage belongs to the stage. There are parts of the staging out of programming. What almost no account or has a lower intensity, can give a setback to the situation. If there is a mismatch in the preset fiction is likely to happen anything. The “any”, then begins to be considered for the staging.

Keywords: dramatics - improvisation - staging.

Resumo: A experiência da incerteza tem-se inscrito em nossas pulsações. O que faz água é a mania totalizadora. Não todo o que há em cena pertence ao palco. Há partes da posta em cena fora de programação. O que quase nem conta, ou tem uma intensidade menor, pode lhe dar um revés à situação. Se há um desfase na ficção preestabelecida é factível que suceda qualquer coisa. O “qualquer”, então começa a ser tomado em consideração para a posta em cena.

Palavras chave: dramaturgia - improvisación - posta em cena.

(¹) **Silvio Lang:** Director de teatro.

Prensa de Espectáculos: Cómo construir una historia del actor.

Mariana Pelliza (¹) y Constanza Lazazzera (²)

Resumen: Cada artista necesita construir una imagen de sí mismo que consolide su presencia ante la opinión pública y logre un reconocimiento que le permita instituirse como una figura pública, con múltiples facetas. La clave de la permanencia es implementar distintas estrategias que impulsen su rol social.

Palabras clave: actor - imagen pública - comunicación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 162]

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

¿Cómo se logra? En primer lugar, resulta prioritario que los actores -sobre todo los talentos emergentes- comprendan que para ser reconocidos tienen que crear un plan de comunicación y comercialización, como lo hacen -en forma sistemática- las marcas para dar a conocer sus servicios y productos.

En este punto, se recomienda desarrollar una estrategia de marketing y comunicación a largo plazo junto a un agente de prensa o un manager con experiencia en el tema. De esta manera, se logra un trabajo proactivo orientado a exponer su figura con los distintos intermediarios de su público -compañías, productoras de espectáculos.

El fin principal es generar un capital activo, transformar el vínculo emocional que se crea con el público en un contrato de confianza, credibilidad y en una reputación que se cuida en forma permanente.

A continuación, desarrollaremos algunos puntos que debe tener un plan integral para maximizar los recursos y las posibilidades de cada caso:

Cumplir con las expectativas de las audiencias clave:

Para comenzar es preciso evaluar cómo llegar mejor a cada una de las audiencias, principalmente a la opinión pública, los periodistas y críticos. Las premisas para ello son preguntarse ¿qué expectativas tiene la opinión pública sobre mi rol? ¿Qué criterios de evaluación utilizan los críticos de TV, teatro y cine?

Los criterios de “evaluación” del artista se enfocan en el mito del “artista completo”:

- Que posea herramientas actorales y ofrezca distintos matices en sus personajes.
- Que desarrolle la versatilidad, es decir que pueda asumir distintos personajes, corriéndose de lo obvio y de sus propios clichés.
- Que realice una permanente búsqueda personal que evite el encasillamiento.
- Que se enriquezca con otras habilidades artísticas, como canto, baile, destrezas físicas.

Pensando en la opinión pública en sentido amplio, las estrategias de comunicación deben apuntar a construir una historia de vida, con elementos de su pasado, el porqué de sus elecciones y las motivaciones y hobbies que lo movilizan como actor y como persona.

Para ello, es necesario desarrollar mensajes clave de su vida con una recopilación de anécdotas, las decisiones importantes y la elección de proyectos.

En este punto, hay dos premisas básicas:

- La búsqueda constante de cohesión y coherencia que será lo que finalmente le otorgue permanencia y continuidad al actor.
- Trabajar fuertemente en el concepto de “figura” que trascienda al actor, que posibilite desplegar otros recursos además de los actorales, como por ejemplo ser imagen de marcas, productos, compañías y/o fundaciones. Asimismo, es necesario incluir entre las audiencias clave a otros actores o asociaciones vinculadas a nuestra disciplina. Mantener un buen vínculo con los compañeros de trabajo forma parte de la creación de una reputación y muchas veces es un punto olvidado por los artistas en general.

Relación con los Medios:

Uno de los principales intermediarios son los medios. Por eso, el actor debe estar preparado y a la vez capacitarse para:

- Utilizar el potencial que ofrecen los medios de comunicación.
- Conocer la dinámica y el estilo de los distintos formatos de la sección Espectáculos y Sociedad en los medios.
- Ser proactivo en la búsqueda de contactos y las instancias de entrevistas o encuentros.
- Generar buenos vínculos con la prensa a largo plazo.
- Enriquecer y trabajar en sus propias redes sociales como portfolio personal y plataforma de tracking histórico de sus trabajos.
- Contar con material de contenido especializado para acercar a los periodistas (documentación visual y escrita sobre eventos, gacetillas de prensa, fotos en alta calidad, entre otros soportes).
- Cumplir con los plazos de entrega de información estipulados por el periodista.

Relaciones con Productores:

A la vez, el actor tiene que hacer crecer el vínculo con los productores que son una fuente de relaciones y trabajo. Para ello, deben:

- Mantener un vínculo fluido.
- Considerarse aliados mutuos.
- Entender que funcionan como enlace entre quien lo contrata y su público.
- Desarrollar habilidades para transmitir y ser parte de la difusión de sus proyectos.
- Mantener la confidencialidad y el marco de los contratos asumidos.

Generar una Reputación On Line:

Actualmente y con el avance de las tecnologías, el artista tiene que tener presencia en Internet porque esa será su base y plataforma de consulta para sus distintas audiencias. Esto lleva tiempo y constancia y es un trabajo adicional al artístico pero es absolutamente necesario. Hay que tomarlo como una inversión a largo plazo pero efectiva.

El objetivo de esta presencia es generar una identidad como actor, captar una audiencia y aumentar la visibilidad. Las redes tienen que funcionar como una “conversación” con el público por su carácter interactivo, espontáneo y a la vez, al participar es necesario perder el miedo a la interacción y a compartir conocimiento.

Si se diseña un sitio web es necesario tenerlo actualizado, optimizado en los motores de búsqueda y con un diseño apto y escalable a cualquier dispositivo móvil. Otras herramientas de posicionamiento, son tener un blog propio o crear una fan page en Facebook, que requiere un material dinámico para facilitar contenido a otras redes y para crear una comunidad de fans.

Muchos artistas y productores también están haciendo anuncios en Facebook como una manera de bajo costo para promover *performances*, perfiles artísticos, funciones o compra de entradas.

Es importante concentrarse en aportar contenido que agregue valor a su público con el fin de que genere la percepción de que esta herramienta los ayuda a acercarse al artista con noticias que no tienen espacio en los medios tradicionales como “el detrás de escena”.

En este punto, está creciendo mucho el uso de *Twitter* y *You Tube* como una gran herramienta para la construcción de un público y la promoción de un arte en particular. Por otro lado, está avanzando el uso de otras plataformas sociales para compartir el trabajo artístico como las redes más visuales como *Flickr* o *Pinterest* o las de tipo de comunidad como *Stage32*, *Behance* o *Artlog*, que le dan al artista una proyección internacional porque son visitados por la industria creativa para seguir a los mejores talentos.

En conclusión, cada actor debe convertirse en un generador de contenido para alimentar sus redes sociales y así poder generar esta historia de vida para acercarse más a su público, lograr notoriedad, construir una reputación y mantenerla en el tiempo. Ser figura significa permanencia.

Abstract: Every artist needs to build a self image to strengthen its presence in the public eye and achieves a recognition that

allows instituted as a public figure with many facets. The key to retention is to implement various strategies to boost their social role.

Keywords: actor - public Image - communication

Resumo: A cada artista precisa construir uma imagem de si mesmo que consolide sua presença ante a opinião pública e consiga um reconhecimento que lhe permita se instituir como uma figura pública, com múltiplas facetas. A chave da permanência é implementar diferentes estratégias que impulsionem seu papel social.

Palavras chave: actor - imagem pública - comunicação

(*) **Mariana Pelliza:** Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires y posee un Diploma en Marketing Avanzado en la Universidad de Belgrano

(**) **Constanza Lazazzera:** Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UBA). Posgrado en Periodismo Científico (Fundación Campomar). Maestría en Análisis de la opinión pública (Instituto de Altos Estudios Sociales). Posgrado en Management Estratégico (UB).

La noción de Justicia en la pieza teatral *Hamlet* de W. Shakespeare.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Andrea Verónica Mardikian (*)

Resumen: El artículo nace a partir de una sospecha. La impresión que tengo de “Hamlet” (1600 aprox.) de W.Shakespeare es que presenta muchos niveles de representación, la pieza ofrece un banquete lleno de manjares, muchos asuntos que abren infinitas interpretaciones posibles. Mi hipótesis de lectura es que la re-aparición del espectro del padre de Hamlet inaugura una zona de indecibilidad “entre dos” extremos, cuerpo y espíritu.

Palabras clave: pieza teatral - valores - niveles de lectura

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 167]

“¡Dame un hombre que no sea esclavo de sus pasiones, y yo le colocaré en el centro de mi corazón; si en el corazón de mi corazón; como te guardo a tí!” (Hamlet de W. Shakespeare)

Según Derrida (1995, pag 21) la aparición del espectro se hace invisiblemente visible bajo su armadura, esto permite la disimetría espectral que él llama “efecto vise-ra”, ver sin ser visto. Desde esa disimetría *Hamlet* hereda la ley y la misión. Se puede advertir un lazo entre el desarrollo de la acción dramática del personaje de *Hamlet* y la noción conceptual del sentido de justicia. Mi impresión es que la acción dramática del personaje se va configurando en la medida que él mismo comprende y descubre ¿Qué es hacer justicia para él? Según Heidegger (1998, pag 263) la palabra *diké* se entiende como juntura, conexión, ajuste, articulación del acorde o de

la armonía, derecho, mientras que *adiké*, lo contrario, como disjunto, desencajado, torcido y fuera del derecho. Ciertamente, no es la presencia de la *diké* (Justicia) lo que *Hamlet* advierte sino su falta cuando la disyunción en el presente señala la *adiké* (injusticia). La obra “empieza ya empezada” porque el asesinato del padre de *Hamlet* y la aparición del espectro ya sucedieron en el nivel virtual de la representación. Es decir, en el presente de Dinamarca falta *diké*, las cosas se han desajustado. El espectro le asigna a *Hamlet* la misión de vengar su muerte y volver a ajustar, a enderezar el desquicio del mundo. Se puede vislumbrar una dislocación, un área de indecibilidad “entre dos” extremos, venganza y derecho. Esta brecha autoriza a reflexionar sobre la noción de justicia “entre dos”, procedencia y porvenir. La procedencia funciona como huella, herencia que trae de vuelta la *diké* (justicia) hacia el porvenir capaz de abrirse a lo otro. La idea del presente en el tránsito