

Congreso Tendencias Escénicas. Presente y Futuro del Espectáculo

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Andrea Pontoriero (*)

Resumen: El siguiente escrito es una aproximación a la Segunda Edición de Congreso Tendencias Escénicas (Presente y futuro del espectáculo) para profesionales, creativos y teóricos del espectáculo, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de Buenos Aires y realizado el 24 y 25 de febrero de 2015 en Buenos Aires, Argentina. El mismo contiene una breve introducción sobre los objetivos, la organización, la dinámica del congreso y una descripción de las actividades y espacios de participación programados. Se detalla la agenda completa de actividades, con los Paneles de Tendencias y las Comisiones de debate y Rondas de Presentación Escena sin Fronteras, que incluye los resúmenes de las ponencias expuestas y las reflexiones presentadas por los coordinadores de cada una de las comisiones. Además, contiene el listado completo de auspicios gubernamentales e institucionales y una reseña sobre el segundo plenario de la Red Digital de Artes Escénicas, y la presentación de la primera publicación del Congreso. Finalmente, se incluyen una selección de las comunicaciones y *papers* (artículos) enviados al Congreso (los mismos presentados alfabéticamente por autor).

Palabras clave: actuación - caracterización - danza - dirección teatral - dramaturgia - entrenamiento corporal - escena - escenografía - espectáculo - iluminación - maquillaje - marketing de espectáculos - performance - producción musical - públicos - queer - teatro - tendencia - teoría queer - vestuario.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 69]

Introducción

La primera edición del Congreso Tendencias Escénicas se realizó en ocasión de cumplirse 10 años del acuerdo institucional de colaboración para la promoción de las artes escénicas firmado entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

El Congreso Tendencias Escénicas surge de la necesidad de crear un espacio donde los profesionales, creativos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas puedan exponer e intercambiar experiencias e ideas, sobre el presente y el futuro del espectáculo. En la segunda edición el Congreso se agregó a los 3 tipos de actividades que hubo en la primera edición: Los Paneles de Tendencia, las Comisiones de Debate y Reflexión y el formato Escena sin fronteras, la entrega del reconocimiento 2.0 a Carlos Ianni (Celcit) por la labor en la difusión de las artes escénicas y la presentación de la Primera Publicación del Congreso Tendencias Escénicas. Con esta segunda edición, se establece la continuidad de los objetivos del Congreso que son generar contenidos y reflexión sobre las artes escénicas.

Comité académico

El Comité Académico del Congreso Tendencias Escénicas está integrado por Oscar Araiz, Sebastián Blutrach, Héctor Calmet, Luis Cano, Gonzalo Córdova, Alejandra Darín, Javier Daulte, Betty Gambartes, Jorge Ferrari, Luciana Gutman, Mauricio Kartun, Willy Landin, Marcelo Lombardero, Carlos Pacheco, Ricky Pashkus, Arturo Puig, Eduardo Rovner, Carlos Rottemberg, Héctor Schargorodsky, Gustavo Schraier, Luciano Suardi, Diego Vainer, Mauricio Wainrot, Eugenio Zanetti y Mini Zuccheri. Los miembros del Comité acompañan el desarrollo del Congreso y han tenido hasta ahora dos plenarios: el 12

de noviembre de 2013 y el 8 de abril de 2014, en el primer encuentro se constituyó el comité y se establecieron las líneas de desarrollo de la primera edición del Congreso y en el segundo se presentaron los informes de la primera edición y se plantearon las líneas de desarrollo que se implementaron en la segunda edición del Congreso Tendencias Escénicas y que se desarrollará a continuación.

Instituciones auspiciantes

Se transcriben a continuación en orden alfabético, los auspiciantes que acompañaron el Congreso Tendencias Escénicas: Argentores, Asociación Argentina de Empresarios Teatrales, CELCIT ARGENTINA - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional del Teatro, Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura Presidencia de la Nación y Proteatro.

Organización y dinámica del Congreso

El Congreso Tendencias Escénicas se creó como un espacio para que los profesionales, creativos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas pudieran exponer e intercambiar experiencias e ideas, sobre el presente y el futuro del espectáculo.

La primera edición el Congreso se desarrolló durante dos días, el primero en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín y el segundo en la Sede Cabrera de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Toda la información correspondiente a dicha edición del Congreso Tendencias Escénicas se encuentra disponible en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVI. Vol. 24. UP. Buenos Aires, Argentina, febrero de 2015.

En esta segunda edición se inscribieron 2838 personas y asistieron 585 el primer día y 672 el segundo.

La actividad del día 24 de febrero en el Teatro Regio consistió en la presentación de 5 Paneles de Tendencias de hora y media de duración cada uno, durante los cuales los disertantes discutieron sobre las tendencias actuales de acuerdo a los ejes planteados por los coordinadores. Las temáticas y los expositores de los paneles fueron en esta oportunidad: Producción y Circuitos, coordinado por Héctor Schargorodsky: Gustavo Schraier, Lorenzo Juster, Marcelo León, Bruno Pedemonti, Paula Travnik y Jonathan Zak. Circuitos y Puesta en Escena, coordinado por Luis Cano: Javier Daulte, Eva Halac, Ariel Stolier, Gonzalo Códova, Marcelo Lombardero, Carlos Pacheco y Alejandro Tantanian. Lo visual en la escena, coordinado por Héctor Calmet: Jorge Ferrari, Luciana Gutman, Norberto Laino, Leandra Rodríguez, Maxi Vecco, Eugenio Zanetti y Mini Zuccheri. Música, Danza y Escena, coordinado por Ricky Pashkus: Valeria Ambrosio, Teresa Duggan, Alberto Favero, Ana Frenkel, Betty Gambartes y Diego Vainer. Dramaturgia del actor, coordinado por Alejandra Darín: Agustín Alezzo, Mirta Busnelli, Gustavo Garzón, Alberto Ajaka, Ingrid Pelicori, Horacio Peña y Ana Yovino.

El día 25 de febrero, en las instalaciones de la Universidad de Palermo, la actividad estuvo dividida en dos formatos:

16 Comisiones de Debate y Reflexión conformadas por un coordinador y 7 expositores que presentaron ponencias de 20 minutos con posterior debate y un formato innovador en 3 Rondas de Presentaciones “Escena sin fronteras” conformadas por un coordinador y 10 expositores que tenían 7 minutos y 14 imágenes para conceptualizar y presentar sus proyectos escénicos, con posterior devolución y debate. También se realizó el Segundo Plenario de la Red Digital de Artes Escénicas, coordinado por Matilde Carlos, donde asistieron los miembros de la Red a disertar sobre la Comunicación y Marketing del espectáculo en la Web. Se entregó el reconocimiento 2.0 a Carlos Ianni en virtud del aporte que mediante Celcit realiza a la investigación teatral, como también a la difusión y vinculación de representantes de las artes escénicas en el país y América Latina. Para finalizar el Congreso se realizó la presentación de la Primera Publicación del Congreso Tendencias Escénicas: Reflexión Académica XXIV con una mesa coordinada por Andrea Pontoriero e integrada por los participantes de la Primera Edición del Congreso Tendencias Escénicas: Marcelo Katz, María Laura González, Halima Tahan Ferreyra y Sol Pavez.

Agenda completa de actividades

Los contenidos de la Segunda Edición del Congreso se organizan en el siguiente orden:

1. Reseña sobre los temas tratados en los Paneles de Tendencias
2. Comisiones de Debate y Reflexión.
3. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras.
4. Equipo de Coordinación.
5. Escritos de los Coordinadores (presentados en orden alfabético)

6. *Papers* enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético)

1. Paneles de Tendencia

El 24 de febrero se llevó a cabo la inauguración del Congreso de Tendencias Escénicas, Presente y futuro del espectáculo, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación. Durante toda la jornada se realizaron distintos Paneles de Tendencias en los que se debatió y reflexionó sobre distintas temáticas relacionadas con las artes escénicas. El objetivo fue que profesionales, artistas, críticos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas pudieran exponer e intercambiar experiencias e ideas sobre el presente y futuro del espectáculo.

En el Teatro Regio se dio comienzo a la Segunda Edición del Congreso. La primera mesa de apertura estuvo dedicada a la *Producción y Circuitos* y estuvo coordinada por **Héctor Schargorodsky**. Los panelistas fueron: **Gustavo Schraier, Lorenzo Juster, Marcelo León, Bruno Pedemonti, Paula Travnik y Jonathan Zak**.

El Coordinador de la mesa **Héctor Schargorodsky**, Doctor en Administración UBA Fundador y actual director del Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas propuso como temática para comenzar el debate la especificidad de las tareas de los productores escénicos de los diferentes circuitos, que abordan respecto de los otros y cuáles son los desafíos que enfrenta la profesión de productor.

Lorenzo Juster, Director Ejecutivo del Teatro Regio opinó:

“No ha variado mucho de lo que ha sido históricamente el rol de producir que implica vincular a los artistas con los públicos y esto viene pasando desde los griegos para acá. Lo esencial es estar atentos a lo que está sucediendo, a lo que le pasa a los destinatarios de nuestro trabajo”. Estableció, luego los objetivos de los diversos circuitos: “El comercial tiene la responsabilidad de tener una renta. Los que trabajamos en el circuito oficial tenemos la suerte de estar subvencionados por los distintos gobiernos, con la particularidad que esas gestiones van a estar teñidas por las políticas del gobierno de turno. El teatro alternativo tiene la tarea de sobrevivir. Lo que nosotros tenemos que hacer es tratar de entender quién es ese público y encontrar a los artistas que lo interpeleen. Y en el caso de los teatros oficiales apostar a poner en contacto artistas que están emergiendo con el público.”

Jonathan Zak, actor y productor de Timbre 4 opinó que los desafíos del teatro alternativo son salir de la lógica de supervivencia de la que habla Juster.

“Creo que hay que intentar hacer proyectos, comprometer la independencia y libertad de los creadores para hacer que la creación dure, crezca, sea vista y buscar formas, modelos, procesos para que el trabajo tenga un valor sostenible. Esa es la especificidad de nuestra tarea como productores: buscar público con los recursos que cada uno tiene”.

Bruno Pedemonti, socio fundador de *Pipa Produce* ahondó en los diferentes circuitos:

“Los tres son distintos y tienen herramientas y características diferentes para sus armados y estructuras. El teatro independiente y el comercial tienen hoy una posibilidad de encuentro más real, la diferencia está más en qué se muestra, en el producto, en el contenido. Coincidió con Lorenzo Juster en que los productores apuntan a que la gente consuma o vea teatro y que después pueda decidirse de acuerdo a los contenidos. “Yo no me considero un productor de teatro comercial, busco que los contenidos que produzco tengan un contenido artístico importante, en eso creo que el teatro independiente y el comercial están más emparentados. Hay también una búsqueda del teatro comercial de artistas del circuito alternativo”.

Paula Travnik, actriz, productora y gestora cultural, trajo a la mesa una de las discusiones de las que participó en la mesa de debate sobre Producción y Circuitos en el Congreso del 2014, sobre la convivencia y los bordes de los circuitos,

“yo creo que tendríamos que distinguir entre los distintos sistemas de producción: en cada espacio hay artistas, talento, proyectos pero en cada uno hay distintas problemáticas: el circuito alternativo tiene una problemática que es poder sobrevivir o generar ingresos para los actores. Desde algunas salas tratamos de programar más de una función por semana pero eso genera un problema por la superposición de los actores con otros circuitos”.

Marcelo León, Director de producción del Teatro Nacional Cervantes, dijo que creía necesario definir la profesión:

“Tenemos la virtud o la desgracia de trabajar con un colectivo donde hay artistas, técnicos, administrativos, públicos. Manejamos un grupo de gente que trabaja con el objetivo de poner una obra de teatro arriba de un escenario. Nosotros, como productores, tendríamos que hablar no de arte, sino de cómo hacer las cosas. Cómo organizarse, cómo vamos a hacer más funciones, cómo llegamos a un público que no está acostumbrado a ver teatro. En un teatro público, el trabajar con fondos públicos, nos obliga a que los espectáculos lleguen a mucha gente, desde el Cervantes hemos lanzado desde hace 8 años una línea de trabajo para llegar a todas las provincias, eso nos ha traído el placer de poder llegar y también infinidad de problemas y ese es nuestro desafío resolver esos problemas”.

Gustavo Schraier, Productor ejecutivo y artístico profesional, planteó el debate sobre los modos de producción que son característicos de cada modelo o sistema, y propuso diferenciarlos de los circuitos que son de exhibición: “Vamos a ver que en los circuitos hay modos de producción que están mixturándose”.

El coordinador **Schargorodsky** propuso focalizarse en el tema de los públicos, su relación con los circuitos y cómo convocarlos.

Gustavo Schraier dijo:

“Creo que pensamos poco en los públicos, ¿De qué hablamos cuando hablamos de públicos? ¿Todos los espectáculos son para todo tipo de público? ¿Existe un público en general? Y acá vienen los circuitos, un circuito delimita un territorio, quizás el comercial tiene un territorio más delimitado, el alternativo es más periférico, está más diseminado ¿Cómo hacemos para identificar nuestro tipo de público? El teatro comercial tiene un tipo de público, el oficial también, el alternativo tiene muchas variedades. No todo el teatro independiente tiene una mirada sobre el mercado como sí tiene Timbre 4. Zak aclaró que cuando en Timbre 4 comenzaron, eran cuatro paredes llenas de pibes locos que querían actuar, que se fueron profesionalizando y hoy están en un lugar privilegiado, pero luego de 10 años de trabajo.

Travnik agregó que el problema es que hay más obras y espacios que espectadores.

“Hay 300 espectáculos en cartel un día sábado a la noche. Hay entre 100 y 120 salas de teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires, más las salas oficiales, más las comerciales. Hay que reflexionar en qué hacemos como gestores para que el público pueda llegar a todos esos espacios. La problemática de que venga el público es de todos los circuitos, pero creo que en el circuito independiente lo que hay que hacer es profesionalizarse y pensar en cómo se hace, para quién, por qué y dónde se hace. Hay que diferenciar la necesidad de las expresiones con la profesionalización del teatro, que es necesaria para que se transforme en un hecho artístico”.

León trajo también a colación una de las problemáticas que se hablaron en el Congreso del 2014 en donde se planteó que era buena la proliferación de las salas por la pluralidad que significan, pero cuestionó este tema porque a veces es necesario pensar en la calidad de lo que se está ofreciendo, dado que si un grupo de teatro independiente no puede mover las luces que necesita para hacer una puesta o guardar la escenografía, ahí el teatro se empieza a plantear como algo vocacional más que profesional y,

“Creo que hay que profesionalizar. Antes, en el teatro independiente, había que programar una obra toda la semana, entonces ahí había un filtro de calidad necesario para hacer una temporada. Esa manera de producir requería un enorme esfuerzo. Hoy se programa una fecha. Creo que hay que tender a volver a hacer temporada y que haya público para eso”.

Pedemonti expresó que el teatro comercial está pasando por una temporada no muy buena. “En el teatro comercial hoy, creo, que la oferta superó la demanda. Hay espectáculos de calidad y la gente no puede ver 4 o 5

por mes, de repente tiene que elegir 1, y los que quedan fuera de ese 1, lo sufren. Hay un tema con el valor de la entrada. Normalmente se entiende que es alto y cada vez hay más promociones y se buscan más posibilidades de que baje”.

Para concluir **Schagorodsky** propuso que hablaran sobre la comunicación de los espectáculos.

Zak dijo que, en su experiencia, lo que detectaron es que lo que funciona es el boca en boca, que hay figuras que venden entradas, pero el grueso tiene que ver con el boca en boca. Entonces lo que tratan de hacer en Timbre 4 es pensar en cómo generar masa crítica y acompañar con acciones aunque les cuesta saber si son efectivas o no.

Ese boca en boca no tiene que ver solo con la obra sino también con otras cuestiones: dónde se retira la entrada, cómo es el baño, la butaca. Y así y todo no sabés como va a resultar y a veces te preguntás si tiene sentido poner tantas funciones, pero también tenemos una responsabilidad con la comunidad artística, de tener un espacio de experimentación y de bancártela y acompañar. Competís con salas, con Netflix. Hay que pensar y buscar gente.

Juster acordó que lo que sirve es el boca en boca pero también que es importante el cuidado y la atención que se tiene hacia quienes asisten a la obra. “El teatro es un encuentro de personas y por eso vamos a seguir existiendo”, dijo.

Marcelo León, opinó que el boca en boca funciona y está asociado a la calidad. **Pedemonti** agregó que todos nos damos cuenta cuando confrontamos frente al público si va a funcionar o no. **Schraier** dijo que nosotros hacemos un producto pretendiendo tener una respuesta del público, pero este se maneja por subjetividades. Por lo tanto podemos hacer lo mejor pero igual no funciona y por ahí, hacemos algo espúreo que a lo mejor funciona durante 10 años. ¿Qué estrategias podemos generar para establecer el ida y vuelta con el público? Para terminar, **Travnik** recalcó que hay que atender y recibir al público para incitarlo a venir.

El segundo Panel de Tendencias trató sobre *Circuitos y Puesta en escena*. Fue moderado por **Luis Cano**, Poeta, dramaturgo y director teatral. Los disertantes fueron **Ariel Stulier**, Director de Producción del Grupo La Plaza a cargo del Paseo La Plaza y el Teatro Metropolitan Citi; **Gonzalo Córdova**, Diseñador de iluminación y escenografía de espectáculos; **Javier Daulte**, guionista, dramaturgo y director de teatro; **Eva Halac**, Titiritera, dramaturga y directora de teatro; **Marcelo Lombardero**, cantante y director de escena; **Carlos Pacheco**, crítico y periodista de espectáculos y **Alejandro Tantanian**, director, autor, docente, gestor cultural, traductor y actor. **Luis Cano** expresó a modo de apertura y planteando el disparador del debate: “El planteo inicial es pensar que la mayoría de las veces, cuando se refiere a la puesta en escena, se alude a aspectos formales en lo teatral, parecería que puesta en escena es la forma. No lo pienso así, a mi modo de ver, la dirección es más la acción y la puesta en escena es el objeto de la representación, el objeto de la dirección. Esto nos permitiría analizar si hay

o no, ciertas relaciones particulares entre las distintas puestas, si hay ciertos rasgos característicos de la puesta, respecto a la relación que tienen con los circuitos de producción. Es decir, si esas puestas tienen rasgos que las hacen identificables como pertenecientes a tal o cual circuito”.

Javier Daulte brindó su punto de vista respecto al tema planteado:

“Hace unos años cuando estaba haciendo *¿Estás ahí?* en el Cervantes, en el año 2004, en la sala chica, Caviglia que tendrá capacidad para unas 120 personas, nos pasaba que los lunes se ponían las entradas en venta y se agotaban para toda la semana. A las 2 semanas de comenzado, me llama Vaccaro a su despacho, y yo pensaba que me iba a hablar de lo contenido que estaba por el éxito que estábamos teniendo, y me dice: Te quiero decir que sos un boludo, esto lo tendrías que haber hecho en la calle Corrientes con Ricardo Darín y Soledad Sylveyra. Creo que en el tema de los circuitos y la puesta en escena hay una cuestión de adecuación. Muchas veces, un creador tiene mucha necesidad de hacer su obra y no puede elegir en dónde hacerlo, y no estoy hablando solo de la sala sino de en qué circuito. En el caso de *¿Estás ahí?* Yo tenía una obra y necesitaba una sala y se presentó esta posibilidad. El circuito es dramaturgia también, lo que espero sentado en una platea es diferente si estoy en un teatro como el Regio subvencionado por el Estado, o en el Espacio Callejón, o en el Teatro Gran Rex, o en la Neruda de La Plaza. Doy otro ejemplo, cuando hicimos *Amadeus*, lo que pasaba era que al personaje de Mozart se lo amaba y al de Salieri se lo odiaba y Oscar Martínez que había hecho Mozart anteriormente, ahora iba a hacer a Salieri y tenía problemas con esto, entonces yo le dije algo que había aprendido en el teatro comercial luego de muchos años, que es que el público te ama, por lo tanto le va a caer bien la maldad de Salieri. Eso es lo que yo llamo la dramaturgia de la figura, que es un plus que suma al relato. Entonces, hay que tener en cuenta con qué actores y en qué circuito se trabaja. Esto no es bueno ni malo, el tema es que genera efectos. Hay que ser consciente de que hay un fenómeno que excede la obra en particular, el talento de los allí reunidos. La adecuación de los espectáculos en los circuitos es algo muy deseable y muchas veces el artista independiente no logra concretar. Eso es lo que nos pasó con *¿Estás ahí?* Y de hecho cuando se hizo en España la hicimos en una sala comercial”.

Marcelo Lombardero puso el acento en que el teatro es un hecho político además de artístico y cultural: “El rol del Estado es importante, cuando el mismo se corre del rol que tiene que ocupar, es donde empiezan a aparecer confusiones que para directores y actores pueden ser fatales” y continuó:

“Podemos hablar de 3 circuitos: estatal, independiente y comercial, aunque los límites a veces sean

difusos. El director lo que tiene que hacer es darle soluciones dramáticas a los problemas de la puesta que surgen. El circuito o el entorno es lo que nos condiciona. Nadie le pide a un productor comercial que arriesgue estéticamente, con un hecho novedoso, que traccione hacia adelante. El circuito comercial tiene otras obligaciones, el fin es entretener; el independiente siempre está buscando, tratando de traccionar hacia adelante, proponiendo nuevas soluciones dramáticas, aportando nuevas formas de construcción. Ahí es donde el teatro oficial, me parece, tiene cumplir una función que es brindar soluciones, arriesgar porque tiene acceso a una producción más sofisticada que un circuito independiente no puede tener. El estado tiene la obligación de cubrir la franja estética y artística que no pueden cubrir el comercial ni el independiente. El trabajo tiene que ver con la programación artística, con el riesgo que las salas oficiales tomen para que el teatro evolucione. La participación del estado, del circuito oficial, es fundamental para que el teatro no quede anquilosado en unas “gananas de ser” del circuito independiente o en una necesidad meramente comercial del circuito comercial”.

Gonzalo Córdova continuó con el intercambio de ideas y opiniones y dijo:

“creo que todos los productos son comerciales. El objeto tiene que producir ganancia en algún nivel. Estamos todavía en una sociedad pre - industrial con respecto al teatro, en cuanto a que los procedimientos y las técnicas todavía no forman parte del objeto. Uno debería trabajar igual en el off que en el teatro más complejo. Al no existir una estructura profesional, ni hacer un trabajo respecto al teatro, sigue existiendo esta especie de idea, de construcción de que lo independiente es producto solo del amor y la voluntad de un equipo. Hay una crisis de lo que es la construcción del equipo y de lo que es el objeto. El objeto es la obra de teatro. Creo que el problema está en el sistema de producción que es lo que está en crisis y que se ve reflejado en la problemática de los circuitos. Hay circuitos en los que se tolera que uno trabaje mal y circuitos en los que exigen que uno trabaje bien y eso no es un problema de plata ni de Estado, es un problema de cómo hacemos teatro para producir objetos”, opinó.

Alejandro Tantanián dijo que le gustaría aportar desde el rol del director frente a determinados desafíos que proponen los distintos circuitos.

“Creo que uno de los problemas es que se pierde de vista la especificidad de determinados circuitos inclusive artísticamente hablando. El teatro independiente siempre fue un espacio de búsqueda, cuando se empieza a convertir en una suerte de plataforma de los propios hacedores, creo que ahí empieza a haber un cortocircuito respecto de qué es lo que uno está haciendo. He tenido la oportunidad de trabajar en Alemania donde el trabajo está estipulado desde

otro lugar. A mí me sorprendía que había una actriz que hacía 10 roles, Julieta en una obra, Antígona en otra, guacacárcel en otra, y yo me preguntaba dónde está lo artístico, y ahí aparece algo que tiene que ver con un servicio, en el sentido de que en Alemania el teatro es tan importante como, de repente, el servicio de salud. Hay algo ahí que tiene que ver, un servicio que se le entrega a la sociedad y el teatro tiene una importancia cabal. En nuestro país, en Buenos Aires, hay indefiniciones en los circuitos, salvo en el oficial que es muy pequeño, tenemos muy pocas salas en relación al gran tamaño del país. El problema se da cuando uno trabaja en el circuito independiente como un medio para buscar otras salidas y no como un fin en sí mismo y ahí empieza a haber una distorsión con respecto a la idea de dirección. Un director cuando trabaja un espacio tiene que ver cómo trabajarlo, cómo entender la dimensión de ese espectáculo. Comprender lo que pasa en la platea. Como director uno tiene que poder probar todos los circuitos y sacarse los prejuicios y entender que cada circuito tiene una especificidad y desde ahí habría una mayor claridad de a qué público se le está hablando y cómo es mi relación con ese objeto, más ese espacio, más ese público”.

Ariel Stolier dijo que iba a hablar como productor y definió respecto de los discursos sobre los circuitos y el peso que se les da.

“Creo que el circuito comercial es el más independiente de todos en el sentido de que tenemos una absoluta libertad de hacer lo que queramos, no tenemos que darle cuentas ni resultados más que a nosotros mismos. El circuito independiente es el más subsidiado de todos, principalmente por los teatrístas dado que está mantenido por las gananas y el trabajo no remunerado de forma acorde. Entonces trato de pensarlos más como contextos que como circuitos. Porque para mí un contexto es lo que permite crear trabajos, crear proyectos y darles un marco. En el teatro que es colaborativo, hay que trabajar en el armado de equipos que tengan sintonía como para poder llevar una idea adelante”. Habló de los edificios y de la percepción que tiene la gente sobre ellos. “En el sector privado tenemos la búsqueda del apoyo del público porque es lo que nos va a permitir financiar nuestro proyecto y que quede un resto para una ganancia y para reinvertir en lo próximo, entonces si bien no se le debe nada a nadie se tiene la limitación de hacer algo lo suficientemente atractivo como para generar crédito para el futuro. Cada cosa que se hace está teñida por lo que se hizo antes. El desafío no es solo artístico, sino de cómo lo comunicamos y lo presentamos ante los públicos. Cuando hablamos de puesta en escena, es una combinación de un todo, no solo lo que sucede arriba del escenario, sino también lo que sucede afuera, desde el momento en que se comunica la obra hasta el momento en que ingresan al teatro y se van. La puesta tiene que ser coherente, si nosotros planteamos que ese espectáculo se destaca por su excelencia, lo mismo tiene que ocurrir aba-

jo del escenario. Es importante la experiencia porque se hace colectivamente”.

Continuando con el debate, **Eva Halac** dijo:

“El tema son los objetivos. Traer la mayor cantidad de público puede ser un objetivo, conseguir que ese público pague una entrada también lo es. Hay un teatro oficial que está confundido en ese sentido: traer la mayor cantidad de público, pero ¿a qué costo? El circuito comercial está exento de esa responsabilidad. No creo que haya un teatro independiente del todo, un problema que se da es que no hay salas, sí productores dispuestos a invertir. Y por otro lado hay un grupo de empresarios asociados que no quieren que aparezcan más productores, entonces es un problema. La asociación de actores impide la cooperativa con producción, entonces están los grupitos pobres y las producciones comerciales, lo que hay en el medio, casi no existe. Nadie vive del teatro salvo que haga una producción comercial o esté contratado por el Estado. Tampoco hay créditos para el teatro considerando que el teatro es casi una PYME, que tienen más de 10 personas y en el teatro trabaja muchísima gente, muchas veces, más de 10. Este es un problema importante, porque hay un subsidio que se da para hacer teatro que es muy poco y que de alguna manera sigue siendo teatro oficial porque la elección de los materiales que se van a apoyar, sigue siendo oficial. Es un tema complejo. Hay un nuevo circuito que yo llamé de intervención urbana, que tenía la intención de llegar con el teatro a donde no existía, con muchísima convocatoria de público y buenos textos. Creo que se puede hacer un teatro popular con alto nivel artístico. Lo he visto, lo he hecho y se pueden vender muchísimas entradas”.

Carlos Pacheco dijo:

“Para nosotros desde la prensa siempre los circuitos han estado muy claros. Yo he dejado de llamar “independiente” porque es más subsidiado y prefiero utilizar la expresión teatro alternativo. Trabajamos moviéndonos entre el teatro alternativo, el oficial y el comercial, son circuitos muy dinámicos que cambian cada 10 años. En los medios de prensa, las valoraciones se han ido moviendo también: antes, se le daba más espacio al teatro comercial y al oficial y el teatro alternativo quedaba relegado. Actualmente se mira mucho lo que pasa en el alternativo, hay menos foco en lo que pasa en el oficial y se está muy pendiente del comercial que es el que pone avisos y si bien no es un condicionante para los que escribimos sobre teatro, sí lo es para las empresas en las que trabajamos. Las décadas también están definidas por la movilidad de los artistas, esos artistas que se consagraron en el circuito alternativo y pasan al comercial y al oficial y dejan una nueva impronta en todos los circuitos. Hay algunos directores jóvenes que se están insertando en el circuito oficial y que están cambiando lo que sucede ahí adentro. Coincidió en que el teatro oficial está perdido debido a

que no hay objetivos claros. Desde su visión, expresó que “el teatro oficial tiene que mirar la ciudad sin hacer un teatro periodístico, tomar el aliento de lo que pasa en esa comunidad y tratar de tomar referentes autorales que ayuden a movilizar pensamiento en esa comunidad. Tampoco está pasando mucho en el teatro alternativo en este momento, antes yo iba a ver experiencias de creadores y ahora voy a ver qué es lo que programa el dueño de la sala. Por ejemplo voy al Camarín y sé que voy a encontrar una serie de propuestas con determinadas cualidades estéticas, y lo mismo pasa si voy al Kafka o al Abasto. Ha aparecido una nueva figura, la del programador que es un poco el que condiciona mi mirada. Creo que tenemos un muy buen teatro comercial, ganado por la opinión de sus directores en su mayoría, creo que a los textos débiles, los directores dicen: Yo me fortalezco y voy a hacer con mi equipo de actores un espectáculo que al público lo va a movilizar. En el teatro alternativo, veo muchas cosas iguales, no está habiendo esa provocación que lo caracterizó. El teatro ha perdido mucho espacio en los medios, creo que el diario que más críticos tiene es La Nación”.

Para concluir, **Javier Daulte** manifiesta:

“¿Y el arte? Yo he circulado por todos los circuitos y creo que la figura que tenemos que tomar en cuenta es la del azar. En el arte, interviene. Hay algo que no vamos a poder atrapar nunca, el arte puede producirse en cualquier lugar y en cualquier situación. El escenario del arte no se sabe cuál es. Así también, no hay garantías en ningún lugar. El arte y la libertad no se llevan demasiado bien. En general, las mejores cosas salen cuando son más las limitaciones y hay que resolver problemas. Los fenómenos artísticos no son previstos, no podemos pronosticar y los que hacemos arte, de alguna manera estamos haciendo ensayos sobre el futuro”.

El siguiente panel fue *Lo visual en la escena*, coordinado por **Héctor Calmet**, escenógrafo: **Jorge Ferrari**, director de arte, **Luciana Gutman**, vestuarista, **Norberto Laino**, escenógrafo, **Leandra Rodríguez**, iluminadora, **Maxi Vecco**, diseñador audiovisual **Eugenio Zanetti**, director de arte y **Míni Zuccheri**, vestuarista.

El moderador pidió a la mesa que desarrollaran qué es lo visual en la escena.

Abrió el diálogo **Jorge Ferrari**:

“uno entiende lo visual como ese mundo que uno genera y pone arriba de un escenario. Pero, lo visual tiene una trampa en este mundo porque la imagen está muy enfatizada, se apodera de todos nuestros momentos y todo está mediatizado por ella. Entonces, muchas veces la imagen y por tanto lo visual, más que ayudarnos a la comprensión de un texto, configura una pantalla que ciega al espectador de la posibilidad de entender y comprender. Para poder hacer un buen trabajo de los elementos de una obra tendría que poder romper esa barrera y los trabajos

que yo considero que están correctos son los que lo visual, la escenografía, no están separados de lo que sucede, que funciona como un todo que no se puede dividir. Si la escenografía, la luz o el vestuario no generan dramaturgia, son decoración. Eso es lo que nos diferencia a un diseñador de vestuario de un diseñador de modas, que el vestido no es un objeto en sí mismo sino que nos ayuda a la comprensión dramática o poética. Entonces, lo visual es altamente atractivo y altamente peligroso”.

Leandra Rodríguez agregó que lo visual es lo que está iluminado frente a los ojos.

“Los productores y los directores saben hacia dónde van a ir, ellos son para los que nosotros vamos a trabajar y pensaba que en esta mesa cada uno hace la suma de lo que hace el otro, y tenemos que hablar de lo mismo o del conflicto entre esas zonas. ¿La escenografía es una geografía obstaculizadora o que da lugar a algo, visto desde la acción dramática que juega en todos nosotros? Lo más grueso es quién nos une y quién nos conduce y hace que nuestro lenguaje se junte y es el director y ahí caigo en el conflicto. Nuestro trabajo llega a la cumbre cuando ese sujeto sabe lo que quiere y tiene confianza. El director es el personaje fundamental de esta concepción visual”.

Eugenio Zanetti expresó:

“Voy a disentir con mis compañeros, por dos razones: como no tengo formación académica, nunca me dijeron cómo tenían que ser los roles y nunca acepté ningún rol. Cuando la gente dice que el escenógrafo, el director de arte llega para servir al director yo creo que hay un error, no servimos al director, servimos a la pieza, a la obra, a la película, a lo que fuese. Nuestro trabajo es conceptual, es re-definir con el director la textura dramática de algo entonces tengo que pensar independientemente. El director espera que sus colaboradores aporten conceptualmente, nunca nos van a dar el trabajo ideal, nos van a dar cuatro papeles y todo lo demás hay que inventarlo. En todas las películas que he hecho me han dado guiones muy básicos y yo he tenido que inventar. Lo que es importante es nuestra actitud como antes pensantes no dependientes que hacen un trabajo conceptual. El problema más grande de los últimos 25 años, en cine, al menos, es que la gente que hace digital no tenía ninguna formación conceptual entonces era todo: “yes, sir”. Le pedían: ¿usted puede hacer que vuele? Sí. Cuando un verdadero director de arte tendría que decir: no tiene que volar nada porque no corresponde”.

Jorge Ferrari acordó con Zanetti y agregó que

“muchas veces el disparador absoluto de lo que va a suceder en la escena es el escenario que un escenógrafo propone, porque la conceptualización y la facilidad de transformar un concepto en imagen, que además está mensurada y tiene realidad, permite traer a tierra aquello que está en una idea”.

Luciana Gutman destacó la importancia del rol del público en su trabajo.

“Nosotros como técnicos y artistas, esta dramaturgia se la tenemos que contar a quien asiste a la obra. Nuestros dibujos, nuestras palabras que son plásticas, tienen que poder ser leídas por el público y es ahí donde la lectura visual que uno tiene es tan grande que nos da la posibilidad de leer entre líneas”.

Mini Zuccheri expresó que cuando hablamos de la escenografía, la luz, el vestuario, el público, tenemos otra cosa que es el intérprete, que es quien va a ocupar esos espacios y a dar un nuevo significado a partir de su inserción.

“No hay una metodología para abordar el trabajo, hay un texto que sirve de sostén, una mirada del director y lo que cada uno aporta desde su rol. Pero tenemos que tener en cuenta que hacemos teatro y el que queda luego de que nosotros pintamos, pinchamos el moño, es el actor. Entonces tenemos que pensar que esa es una fuerza que estamos poniendo en el espacio. Aún cuando nosotros encontremos que el personaje se encuentra vestido en el escenario como cualquiera de nosotros, vamos a buscar el peso dramático que justifique su presencia en el escenario”.

Norberto Laino dijo que para hacer teatro hacen falta dos cosas: un actor y un espacio.

“Yo creo que la escenografía es dramaturgia y que lo visual es una consecuencia de esa dramaturgia. Mi trabajo es bastante particular porque yo elijo con qué director quiero trabajar y no trabajo ni para el director, ni para la obra, sino para mí, me tiene que gustar a mí, si le gusta al director, bárbaro, seguimos, si no, que llame a otro. Cuando me planteo lo visual, tengo que tener un concepto sobre el cual trabajar, a veces ni siquiera leo el texto, voy a los ensayos. El asunto es cómo se ve lo que se ve en escena y una de las fases principales de la escenografía es que ejerza poder de atracción, que el público se sienta atraído con lo que se ve, lo que sucede con lo que se ve, porque eso es acción. Creo que aquel que se dedique a la escenografía y se dedique solamente a lo visual está condenado al error y al fracaso”.

Maxi Vecco, expresó que “el trabajo entre personas y entre áreas, para mí es una dificultad porque las proyecciones y los videos en escena son bastante invasivos en varias aristas, en lo narrativo, en el espacio, en la iluminación y en el vestuario”.

Hector Calmet reforzó que el trabajo de todos ellos es en equipo y que el que coordina todo eso es el director. **Eugenio Zanetti** retomó el tema de cómo ven su trabajo.

“Yo pienso que en el teatro generamos energía y que en el trabajo artístico se genera una sustancia para la cual no hay nombre. Esa sustancia, se contagia, crece por ósmosis, pero no necesariamente es una situación intelectual, sino que es energética, entonces

el primer trabajo de cualquiera es conectarse consigo mismo para poder generar esa sustancia. Los americanos hablan de una mística. Así como los actores buscan un subtexto, nosotros desde lo visual, le buscamos subtexto al texto y tenemos que hacerlo con absoluta libertad y a veces encontramos cosas espeluznantes, y esas son las cosas que quedan. Esto de estar conectado con uno mismo para poder estar conectados con otros en el trabajo es muy importante. Si no está esa sustancia, es un aburrimiento”.

Norberto Laino agregó que eso que provoca cierto hechizo es lo que provoca la marca, lo que hace que cada artista sea distinto.

“Eso es muy importante porque la escenografía debe tener un carácter que responda al creador. Yo aborrezco esas escenografías en las que no puedo identificar al artista que la hizo, porque si voy a ver la obra de un director tiene una identidad y ¿por qué los escenógrafos tenemos que ser clones?”

Luciana Gutman dijo que para ella además hay que formarse y llenar el mundo interno de historias y de imágenes y no solamente esperar a que salga. “Hay que abonar el terreno. Creo que la magia surge de la conjunción de los trabajos”.

Maxi Vecco agregó que es muy importante el trabajo de investigación para encarar el proyecto, “no como un disparador sino como un placer en el proceso de trabajo”.

Eugenio Zanetti finalizó: “yo no creo que para hacer una obra de época haya que investigar, primero vos con el texto buscás un concepto, después buscás una justificación que para esa época lo haga tolerable”.

El cuarto panel trató sobre *Música, danza y escena* y fue coordinado por **Ricky Pashkus**, coreógrafo y director. La mesa estuvo integrada por **Valeria Ambrosio**, escenógrafa y directora, **Teresa Duggan**, bailarina y coreógrafa, **Alberto Favero**, músico, **Ana Frenkel**, bailarina y coreógrafa, **Betty Gambartes**, dramaturga y directora y **Diego Vainer**, músico.

Abrió el coordinador **Ricky Pashkus**:

“Nuestro panel se llama música, danza y escena y en mi profesión de coreógrafo muy vinculado al teatro, tengo la sensación de que en el teatro comercial, la música y la danza mueven menor cantidad de dinero que lo que pueden mover las producciones meramente teatrales. Quisiera saber cómo manejan esta supuesta disociación que hay entre lo que les gusta y lo que les hace ganar plata, si es que existe, si es real, y cómo la han articulado en la vida”.

Valeria Ambrosio contestó que uno siempre tiene que encontrar la manera de sostener económicamente su vida y profundizó: “En cuanto al teatro, me parece que no es un pensamiento a priori, es una necesidad. Todo tiene que estar en torno al placer, cuando uno se entrega a esta forma de vida lo tiene que hacer con todo. A veces tenés momentos en que tranzás y hacés televisión y cosas que te dan más dinero para después poder bancarte tu obra de teatro. En el teatro musical, que mezcla la mística,

el canto y la danza, hay un público cautivo y no hay más, trabajamos para ellos esperando que crezca. En mi caso yo creo que hay que hacer el proyecto como sea”. **Betty Gambartes** coincidió. Contó que el arte siempre estuvo en su vida ya que es hija de un artista plástico que era muy riguroso con su trabajo plástico, pero que además trabajaba de cartógrafo lo cual le daba la seguridad que necesitaba en lo cotidiano para poder pintar lo que quería. “Esta tarea una no la puede hacer si no es con el máximo placer, goce y entrega. Es una vocación. Yo voy en búsqueda de lo que quiero compartir con el público”.

Teresa Duggan también opinó al respecto:

“Hay algo que es indomable: cuando una tiene el deseo o la necesidad de crear, va mucho más allá del resultado. La creación es un acto de valentía, de ponerse en juego e ir hasta las últimas instancias en lo que uno vislumbró como proyecto. Es importante tener un centro y saber a lo que una está dispuesta y lo que no. Yo no puedo separar lo que hago de lo que soy. Todo lo que hago creativamente me refugia de lo malo que hay en el mundo”.

Continuando con el debate, **Vainer** dijo:

“Creo que todos los que trabajamos en el ámbito escénico, estamos trabajando con un soporte que depende del público, a diferencia de otras actividades que son más industriales, donde hay otro tipo de recursos y donde el mercado puede trabajar de otra forma. Es importantísimo para generar cualquier tipo de lenguaje y ante la limitación que tenemos -cada función es un tiempo finito en espacio y tiempo-, poder entregarnos de lleno. Yo vengo de la música, de tocar, componer y producir discos y comencé a trabajar en las artes escénicas porque me convocaron artistas y me di cuenta que no era algo que yo podía hacer como un trabajo para ganar dinero sino que tenía que poner una impronta personal”.

Ana Frenkel dijo:

“Todos los que estamos acá seguimos creando, tenemos una historia y un devenir y la sociedad sigue cambiando y transformándose. Cuando yo empecé con mi movida artística con el Descueve, lo hacíamos desde el impulso y la necesidad de mover el lado social en el sentido de vivir con un hecho en vivo, algo de lo que estaba vibrando en la sociedad. Siempre preguntándome para qué la obra, para quién, quién me va a dar la plata pero siempre encontrándose con la esencia”.

Alberto Favero también brindó su punto de vista:

“Shakespeare decía que la interpretación, la voz salía del cuerpo, todo es el cuerpo, en esta actividad todo es el trabajo en sí, eso es una causa y los efectos pueden llegar a ser el dinero, pero este no es una causa. Si el proyecto es lo suficientemente atractivo y significativo para uno y para el público, el artista no trabaja, el artista está de vacaciones, porque adora lo

que hace y no se da cuenta de cómo pasan las horas, vive en otra dimensión. La inserción de este trabajo en la sociedad es como cualquier otro, el planeta pide a gritos gente que esté enamorada de su trabajo. Los artistas estamos en contacto con nuestro absoluto con los temas importantes de la humanidad, la locura, la muerte, la libertad, el amor, y eso es algo muy especial. Ojalá pudiésemos captar mantras universales y los pudiéramos plasmar en obras y eso generaría más trabajo y más público y si tenemos más público comprensivo y con capacidad de percepción de las esferas artísticas ahí estaríamos pisando firme respecto a la actividad”.

Pashkus:

“El deseo trae plata y si no trae movimiento. Yo escuché muchas veces en la juventud la frase: tengo que vivir, no puedo dedicarme enteramente a esto, no es tan fácil, no se accede. Como si fuésemos privilegiados bohemios, unos quijotes que tuvieron que llevar adelante sus sueños. ¿Qué ven de lo que están pasando con la juventud?”

Ambrosio dijo que todos tienen una vocación pero no todos llegan a dónde quieren llegar.

“Una escucha mucho, no puedo vivir, no me llaman, yo creo que eso hay que dejarlo de costado, si el deseo está bien puesto lo lograrás y es mágico, es una cuestión de fe, porque si no, te volvé loca. Una tiene que saber dónde está parada, cuáles son las posibilidades, y hacer, no poner la plata como excusa para no hacer. Hay que ponerse creativa y pensar cómo hacer lo que querés. La falta promueve la creatividad, en Argentina somos especialistas en eso. Creo que estamos en una crisis de expresión, estamos en un momento en donde es muy confuso todo”.

Betty Gambartes añadió: “Es difícil vivir del arte y siempre lo fue, pero no renunciamos, buscamos vericuetos. Si la vocación es fuerte, siempre sale. Yo lo hago igual, porque yo necesito ver nacer mi obra”.

Vainer agregó:

“Hay que hacer arte con lo que hay, para manejar una gran estructura hay que tener mucha experiencia, estoy convencido que una paleta acotada genera una expresión artística muy rica. Cuando los artistas comenzamos a entender como funciona la relación arte-mercado, el mercado se desarmó, hay que crear otra cosa. Para los que estamos en esto es un desafío”.

Frenkel agregó que la sociedad está en un movimiento vertiginoso, el deseo está incorporado a la sociedad por las marcas, entonces el tema es cómo uno conmueve, cómo llegas a la gente.

“Vale la pena estar sensible a cuál es la oportunidad para seguir encontrando empatía, que creo que es la

misión del arte. Tengo muchos alumnos y una sensación feliz porque hay muchos chicos que quieren estar en presente, entonces tengo la sensación que de este caos está surgiendo algo”.

Favero dijo que la dialéctica que existe entre el individuo y la sociedad siempre tiene que tener un equilibrio.

“El deseo es algo personal y el objeto que uno puede llegar a concebir también es una cosa personal y uno tiene que saber en qué medio está metido para saber si es posible o no y ese es el tema. Las condiciones objetivas son las que crean las posibilidades para que el deseo no sea una fantasía. Tiene que haber una adecuación del deseo al medio, ver cómo podemos plasmar nuestra necesidad expresiva. Nosotros estamos armando la zanja para que el público acepte el teatro musical, en España eso lo tienen hace siglos, está aceptado a través de la zarzuela, entonces hay un público que va a ver esos espectáculos. En Argentina somos ingeniosos para expresar una necesidad, es un buen país para eso”.

Teresa Duggan agregó:

“el mundo está organizado para estar descentrado, entonces está la idea de que el éxito es tener dinero, que la fama es estar en la tele. Hay dogmas que los tendría que tener un joven para ser exitoso. Creo que es importante adaptarnos a lo que son los jóvenes, que hacen millones de cosas al mismo tiempo y que es una nueva modalidad y nosotros estamos más acostumbrados a que si tenemos una vocación la seguimos. Hay mucho miedo al fracaso porque está demasiado exacerbado el tema del éxito y se cree que el fracaso es la muerte, entonces aparecen las excusas”.

Para finalizar **Pashkus** preguntó si es necesario seguir el modelo de aprendizaje que está establecido.

Ambrosio dijo que la formación es necesaria, “después el aprendizaje pasa por estar en un bar 5 horas sentada y ver la gente caminar, ahí aprendés a dibujar más que una clase porque tiene que ver con la mirada”. **Gambartes** dijo que siempre tiene la sensación de no saber.

“La intuición de la cual me valgo todo el tiempo y detrás de la cual me escudo. La intuición no es nada más que el conocimiento adquirido y que se deja fluir, entonces una se deja llevar con el elenco, con los cantantes”.

Favero habló de la improvisación en el jazz:

“Es componer en el acto y si te equivocás fuiste, entonces el conocimiento que tenés que tener para improvisar en ese sentido es muy fuerte, y lo mismo pasa con los actores, para poder improvisar sobre un personaje, hay que saber todo sobre ese personaje, sino no se puede componer en el momento, esa composición tiene la frescura del tiempo real”.

Frenkel dice que una va estudiando y haciendo al mismo tiempo y siempre tiene la sensación de que tiene que saber mucho más, “el tema es trabajar muchas horas”. **Vainer** dijo que estamos en un medio social donde todo lo que no tiene un orden da vértigo. **Duggan** dijo que la intuición es como una terceridad:

“Está el objeto, el deseo y aparece algo superior en lo que uno tiene que confiar, la intuición, una inteligencia”. **Ambrosio** concluyó que “hay un momento donde la cabeza no ayuda mucho, hay un momento en donde entra la intuición y ese es un momento mágico”.

El quinto Panel de Tendencia se tituló *Dramaturgia del actor*. Estuvo coordinado por **Alejandra Darín** y los disertantes fueron **Agustín Alezzo, Gustavo Garzón, Mirta Busnelli, Horacio Peña, Ingrid Pelicori, Alberto Ajaka y Ana Yovino**.

Alejandra Darín abrió diciendo que la idea es charlar sobre la dramaturgia del actor preguntándonos qué entendemos por esto.

Mirta Busnelli comenzó diciendo que había una consigna que se solía decir:

“Sin autor, no hay teatro, y eso generó mucha controversia, ya que es un arte que cambió mucho en los últimos 25 años y la dramaturgia surge de muy diferentes lugares y espacios, y lo que sería la escritura no se refiere solamente al texto sino también a lo que propone estéticamente un actor en el espacio”.

Horacio Peña, por su parte, dijo: “En realidad, sin actor no hay teatro. Él es quien va escribiendo con su cuerpo, con su actuación, lo que después el público va a ver. Completaría diciendo que sin actor y alguien que mire, no hay teatro”. **Busnelli** agregó que antes se pensaba que un actor tenía que interpretar lo que un autor había escrito hace 500 años y que había una manera de interpretarlo, pero ahora “creemos que la obra no está en ningún lado sino en la conjunción de todas las artes que confluyen en el teatro, en la contemporaneidad”. **Ingrid Pelicori** dijo que:

“Lo más característico del teatro es que es colectivo. Es un lugar donde hay que hacer acuerdos con todos, director, compañeros, con la lectura de la obra que se hace. La dramaturgia siempre es en sentido estricto, colectiva porque tiene que ver con todo esto que se trama entre las personas. El rasgo más característico es hacer acuerdos con otros y respetarlos”.

Peña agregó que “sucede que a veces no se ponen de acuerdo y se nota desde la platea”.

Alberto Ajaka: Remarcó que el teatro es el hecho de que uno actúa y otro ve.

“El teatro es el fenómeno que ocurre. Y como tal ocurre en cada representación. En ese contexto, la dramaturgia del actor sería la poética y a las herramientas que un actor tiene para hacer su oficio. En ese

punto, pensar en la dramaturgia del actor es pensar en su impronta, en su cuerpo, en su humanidad, lo que da en escena. La dramaturgia del actor también es estar perdido y estimular esa pérdida en el terreno de la escena, perderse, distraerse para encontrarse con algún rebote nuevo”.

Ana Yovino agregó que la dramaturgia del actor tiene que ver con el nivel de escucha.

“Es importante para el actor abrir la escucha a este colectivo con el que quiere trabajar, el autor, el director y también a qué es lo que escribe el autor, porque hay algo en el texto que me ayuda a hacer la dramaturgia del personaje que tengo que hacer, esa partitura de acciones que se pondrá en funcionamiento y que hacen al personaje”.

Gustavo Garzón expresó que no entiende muy bien qué implica dramaturgia del actor.

“Para mí la dramaturgia es de un dramaturgo y el actor es un ejecutante e intérprete de una obra que creó el autor. Lo que sí me parece es que el actor debería estudiar dramaturgia porque cuando un actor sabe de dramaturgia sabe lo que es actuar y sabe para qué actúa. Creo que uno de los temas de los que adolecemos en nuestras escuelas es que van por carriles separados la actuación y la dramaturgia y quien no entiende lo que es una escena, lo que es un conflicto, lo que es la función que tiene el actor dentro de lo que planteó el autor, muy mal puede actuar eso. Yo entendí lo que era actuar a partir de estudiar dramaturgia, entendí que lo que yo hacía no era lo más importante sino que soy una parte de un todo y si entiendo cuál es mi función y qué me pide el autor dentro de su concepción voy a poder actuar acorde a lo que la obra pide de mí. Yo creo que el actor es un re-creador, el primer creador es el autor, luego está el director y el margen de creatividad que nos queda es muy pequeño, por eso es muy notable cuando un actor llega a hacer una creación con su trabajo porque es muy difícil”.

Mirta Busnelli dijo que hay distintas maneras de trabajar, que no es que el actor es un empleado del escritor, “yo me estimo con un autor, con todos los estímulos de los compañeros, hago algo que a veces hasta a vos mismo te sorprende, pero no me puedo sujetar a un amo, estamos entre todos”.

Alejandra Darín también brindó su punto de vista:

“Es un acuerdo entre todos los que entienden que vale la pena estar arriba de un escenario para representar una historia, que es el fin que uno persigue, donde se completa con el público. Yo creo que el hecho teatral es algo muy personal que se convierte en colectivo y eso es lo maravilloso que tiene, como si por medio de esa magia se pudiera borrar la soledad. El teatro es una muestra muy intensa de lo que es la vida, vivida conjuntamente”.

Ajaka agregó que:

“Siempre que hablamos de nuestro laburo presuponemos que hay un texto. Me parece que tenemos que pensar también que la gente que ha legado textos, Shakespeare, Molière, Strindberg, Chejov, tenían su compañía de teatro, el que hace teatro es actor, está vinculado al hecho teatral, no lo puedo imaginar a Shakespeare encerrado entre cuatro paredes escribiendo, lo veo más bien metido en la escena, creo que tenemos que salirnos de la palabra como ley”.

En torno al tema en cuestión, **Agustín Alezzo** dijo:

“Estamos hablando de funciones que cada uno cumple dentro del teatro, uno actúa, otro escribe, otro dirige. Yo creo que las cosas son más sencillas, a veces llenarlas de muchos conceptos dificulta la comprensión. No dudo que el elemento más importante del teatro es el actor, ya que es el que está arriba del escenario en el momento en que se levanta el telón y es el que establece esa relación extraordinaria con el público: ahí se consuma definitivamente el acto teatral. El autor también es fundamental, soy un defensor de su trabajo porque creo que un actor improvisando logra crear cosas con su imaginación, con su palabra, con su cuerpo, con su relación con los demás, pero hay algo que define el trabajo de un autor, que es el pensamiento que encierra una pieza y el estilo, la escritura. Si tomamos a Shakespeare, o Lorca, o a cualquier gran autor, eso no se crea en base a improvisaciones, hay un autor, un pensamiento, una escritura. Pienso que en segundo término, después del actor está el autor. Yo me dedico a dirigir, es importante, porque es el que cohesiona las cosas, pero pienso que es un orden posible, el que trato de establecer. El teatro fundamentalmente pertenece al ámbito poético, esto lo puede hacer un actor, un autor, un director, a veces se logra y es cuando el teatro vale la pena”.

Ana Yovino, agregó que también habría que pensar qué ofrecen los actores.

“¿Puede uno actuar porque quiere, sin exponerse? Hay algo que el actor ofrenda al público, si no está esa ofrenda, estamos frente a situaciones vacías, y está bueno que el público vaya a este ritual dispuestos. Lo que es conmovedor es el acercamiento a la humanidad, a nuestros secretos”.

Horacio Peña dijo:

“Desde Tespis hasta acá se está discutiendo qué es el teatro y han pasado unos cuantos miles de años y es interesante ver cómo no conseguimos ponernos de acuerdo, no conseguimos decir qué es este trabajo, esta artesanía. Yo personalmente, creo que el teatro no es serio. No es serio que gente grande esté a determinado momento del día, en un lugar, se disfraza, diga un texto que no le pertenece, en un lugar ilumina-

nado y que un montón de gente adulta, se siente en la platea y diga: ¡Sí, sí, es verdad, es Hamlet, mirá cómo sufre! Creo que esta ‘no seriedad’ del teatro es lo que lo hace casi esencial y que agrega una cifra de belleza al mundo. El teatro no va a terminar ni con el hambre, ni con las guerras, pero en una hora y media, en un lugar determinado, se produce un milagro en algo que es, y se fue... Ese algo, es tan volátil que no lo podemos definir. Ahora, es como respirar, si no existiese el teatro en el mundo todo estaría un poco más oscuro en el alma de las personas”.

Ingrid Pelicori agregó que no es serio porque es juego, pero el juego puede ser algo serio.

“Yo quería citar una definición de un actor oriental que está en un libro de Peter Brook que dice que actuar es dar testimonio de lo que uno ha vivido y comprendido. Para mí eso es la actuación, es dar testimonio, y este, es más rico cuando una más ha vivido y comprendido y la posibilidad de hacer resonar un texto es porque hay profundidad y eso le da a la obra un vuelo poético. Todo el trabajo del actor es una alquimia de opuestos: de lo racional con lo irracional, del pasado con el presente, de las otras generaciones con nosotros: nos vamos pasando la experiencia arriba del escenario”.

2. Comisiones

En esta Segunda Edición del Congreso se presentaron 16 comisiones el miércoles 25 de febrero que sesionaron de 10 a 13 hs. y de 15 a 18 hs. en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo. Cada comisión estuvo integrada por un coordinador y 6 ponentes que realizaron presentaciones de 20 minutos con posterior debate entre los expositores y los asistentes.

Se presenta el índice de las comisiones y la cantidad de expositores y asistentes que tuvo cada una de ellas:

- 1 - Cuerpo, Performance y Movimiento. Coordinadora: Elsa Pesce. Expositores: 7. Asistentes: 40
- 2 - Dirección Teatral y Proceso Creativo. Coordinador: Andrés Binetti. Expositores: 5. Asistentes: 50
- 3 - Teatro e Identidad Queer. Coordinador: Nicolás Sorriwas. Expositores: 9. Asistentes: 25
- 4 - Vestuario y Caracterización. Coordinadora: Eugenia Mosteiro. Expositores: 6. Asistentes: 49
- 5 - Cruces de lenguajes. Coordinadora: Daniela Di Bella. Expositores: 6. Asistentes: 20
- 6 - Música. Coordinadora: Verónica Barzola. Expositores: 5. Asistentes: 20
- 7 - Gestión y Producción. Coordinadora: Marina Mendoza. Expositores: 6. Asistentes: 48
- 8 - Estética y Experiencias. Coordinadora: Andrea Mardikian. Expositores: 6. Asistentes: 16
- 9 - Dramaturgia. Coordinador: Andrés Binetti. Expositores: 6. Asistentes: 42
- 10 - Espacio, Escenografía e Iluminación. Coordinadora: Magali Acha. Expositores: 7. Asistentes: 80
- 11 - Actuación, Improvisación y Ficción. Coordinadora: Andrea Mardikian. Expositores: 7. Asistentes: 45

12 - Danza y Sociedad. Coordinadora: Elsa Pesce. Expositores: 6. Asistentes: 21

13 - Espacios y circuitos. Coordinador: Nicolás Sorrivás. Expositores: 5. Asistentes: 17

14 - Puesta en Escena y Dirección de Actores. Coordinadora: Verónica Barzola. Expositores: 9. Asistentes: 38

15 - Espacios, Públicos y Estrategias. Coordinadora: Marina Matarrese. Expositores: 7. Asistentes: 26

16 - Teoría e Investigación. Coordinadora: Daniela Di Bella. Expositores: 7. Asistentes: 12

A continuación se transcriben sintéticamente los contenidos de cada comunicación presentada al Congreso, redactada por sus propios expositores.

1. Cuerpo, Performance y Movimiento

Esta comisión fue coordinada por Elsa Pesce y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **La performance: El cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos (publicado págs. 108-110).** Andrea Cárdenas (Licenciada en Artes Visuales. IUNA.)

El término inglés performance es utilizado en las artes visuales, el teatro, la danza, la moda, la industria, el deporte, entre otros para indicar interpretación, actuación, rendimiento o evolución de una actividad. Este lenguaje artístico tiene como característica la utilización del cuerpo del artista como soporte y medio para la creación. Desarrollándose en el espacio y el tiempo, incluyendo a veces medios audiovisuales como proyección de videos, música o sonidos y la utilización de los más variados objetos; entre un sin fin de recursos propuestos por los artistas. Las performances utilizan todos los canales perceptivos, a veces en forma simultánea y otras de manera alternativa. El abordaje de los interlenguajes (entendidos como el cruce de lenguajes artísticos) y su articulación con el cuerpo, el espacio y el tiempo son los ejes a abordar en esta exposición.

- **Memoria Sensorial y Memoria Ritual como práctica creativa.** María Laura Vega (Licenciada en Teatro) y Brian Atanasoff

La investigación se basó en el estudio y experimentación con Memoria Sensorial y Memoria Ritual, como práctica creativa para la recuperación de información y emociones, por medio del contacto inseparable del cuerpo, el espacio y los elementos. Se tomó como escenario y eje de la investigación, el ambiente natural de Sierras Centrales y la cultura comechingona. El proyecto contó con el aporte de diversas investigaciones, grupos y organizaciones, que buscan la preservación de la naturaleza nativa y la visibilización de las culturas y patrimonios ancestrales locales. El trabajo se llevó adelante por medio de distintos encuentros de experimentación sensorial.

- **La improvisación y la composición en tiempo presente, un abordaje pedagógico en la formación corporal del actor.** María Pía Rillo (Docente)

Una propuesta pedagógica sostenida en el entrenamiento en lenguajes de movimiento que busca desarrollar la capacidad de crear, transformar y sostener la improvisación y la composición en tiempo presente como herra-

mienta para el despliegue de lo individual dentro de una propuesta grupal.

Proponer, decidir, modificar, perderse, transformar el material movimiento que aborda el grupo con el fin de ir abriendo sentidos, arribando a mundos poéticos, trazos escénicos y situaciones dramáticas. El aula como un espacio donde la experiencia genera confianza y autonomía, y un registro de la singularidad del imaginario corporal de cada actor.

- **Poética y performance.** Isabel de la Fuente (Actriz, docente y poeta)

El cuerpo está lleno de formas y palabras. ¿Es posible vaciarlo? ¿Quién y cómo se enfrenta a ese abismo anterior a toda noción de nuestra condición humana gestual y parlante? ¿Cómo llegar hasta ahí? ¿Cómo repoblar el cuerpo y el espacio desde ese “punto cero”? Nos proponemos un camino de investigación hacia la acción teatral o performance, buscando llegar a la oscuridad última de un cuerpo virgen de gestos y palabras, para después poblarlo con palabras y acciones cuidadosamente escogidas, o mágicamente encontradas.

- **¿Desde dónde se construyen obras de movimiento?.** Marisa Lydia Troiano y Viviana Evangelina Vázquez (Licenciadas en Movimiento. IUNA.)

De lo que se construye, ¿qué se puede llamar nueva tendencia? Construcciones de obras de movimiento: ¿desde dónde se crea una nueva tendencia (hoy)? ¿Hay una estandarización o estereotipo a seguir? La técnica como constructora de movimiento, ¿es nueva tendencia? ¿O estamos verbalizando una paradoja? ¿Es pertinente la comparación de la obra propia con la de un artista consagrado o reconocido? ¿Por qué? ¿Es el modo de legitimar? ¿Moda o nueva tendencia? ¿Qué es moda? ¿Quién maneja los parámetros de la moda?

Palabra, movimiento, estética minimalista, vestuario ¿eso nos acerca?

2. Dirección Teatral y Proceso Creativo

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **La problemática de interpretación dramática de un texto escénico de dramaturgia de actor (publicado págs. 170-180).** Ontivero, Galo (Licenciado en Actuación y Maestría en Dramaturgia. UNA.)

Pensamos que el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Tal subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos que son convertidas en parte necesaria del relato escénico. En la dramaturgia de actor, este debe desarrollar sus estrategias de interpretación, es decir, saber cuál es su punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. Nos preguntamos en este

trabajo acerca de la problemática de la posible ausencia de este texto pre-escénico.

• **Ensayo. Singularidad del actor en el encuentro con un texto.** Mariano Stolkner (Director, docente y actor)

Existen varias acepciones para la palabra “ensayo”. Se utiliza como denominación de un texto escrito en el cual se expone y argumenta respecto de una temática específica. Otra para denominar un proceso evaluativo y de orden experimental tendiente a constatar la eficacia y seguridad de un producto. También así denominamos al tiempo utilizado para las prácticas previas al estreno de una obra. ¿Pero qué implica realmente el ensayo de una obra de teatro escrita? ¿La puesta en valor de una idea? ¿La constatación de una hipótesis? ¿O el encuentro con una materia única y desconocida hasta ese momento?

• **La dirección: Bancate ese defecto.** Martín Urruty (Actor, director, dramaturgo y artista plástico)

Dirigir teatro trae aparejado un defecto, una manía: la pretensión de totalizar, de ordenar el discurso con la idea de controlar o cerrar la obra. Contra esta pretensión aparece la idea de la grieta, el espacio por donde se filtra una libertad asociativa, libre del control, producto del vínculo de los cuerpos en el ensayo. En un proceso de experimentación aparece el accidente, esa posibilidad de ir más allá de la idea, la aparición de lo teatral. Esta exposición propone pensar esos mecanismos que permiten expandir el campo de búsqueda de un lenguaje singular reflexionando acerca de algunas cuestiones que me resultan fundamentales: la improvisación en el ensayo como espacio creador de lenguaje, la edición o apareamiento de escenas que se hacen guiño entre sí, la actuación como elemento de ruptura poética y el tiempo como valor fundamental para la creación de un lenguaje singular.

• **Dramaturgia Intervenida.** Lautaro Metral (Actor, Director, Autor y Músico)

La negociación como agente del mercado que influye sobre las dramaturgias actuales: los acuerdos autor - director, director – actor, productor – sala y sus derivaciones ¿impactan sobre el hecho teatral?

La burocratización de los proyectos artísticos ¿esquemática las manifestaciones teatrales? ¿Por cuántas voluntades debe pasar una idea antes de convertirse en hecho artístico? ¿Cómo era esto en los comienzos del teatro argentino?

Algunas estadísticas recogidas al respecto y el vínculo artista – sala como cuenta pendiente para la discusión y regulación de la comunidad teatral y el estado.

• **Compañía Buenos Aires Escénica: La desintegración.** Juan Francisco Dasso (Dramaturgo y Director Teatral. EMAD.)

Divulgación del trabajo de laboratorio que realiza la Compañía Buenos Aires Escénica en torno al concepto Desintegración: el trabajo de experimentación formal, la problemática en torno al realismo y sus posibilidades elásticas, la descomposición de la actuación y el relato realista, la emergencia del sentido.

3. Teatro e Identidad Queer

Esta comisión fue coordinada por Nicolás Sorrivias y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La diversidad con diversidad en cantidad.** Juan Brites (Periodista de espectáculos)

Buenos Aires, es una de las grandes capitales de la cultura mundial, con mucha actividad teatral, todas las semanas, y acompañando la democracia, y las leyes de igualdad de derechos para el colectivo LGBT, se presentan todas las semanas, una variada cartelera de obras con temáticas de diversidad sexual. Dramas, comedias, musicales, con mucha, poca o mínima producción. Cada vez más, autores jóvenes se largan a contar sus historias o se interesan por personajes o conflictos LGBT. Incluso muchos autores llegan de Latinoamérica y Europa para poder producir sus obras aquí. Con supremacía de historias gays, se van sumando los amores lésbicos y trans. Con un dato nada desalentador, todas tienen el apoyo del público, y la gran mayoría, realizando varias temporadas.

• **La paradoja del cuerpo objeto.** Paul Caballero Lobo (Comunicador Social)

El teatro LGBTI contemporáneo argentino transita por una inédita abundancia de propuestas libres de ataduras morales, sin embargo su devenir oscila entre la cosificación de los cuerpos como estrategia de atracción a las audiencias y la narración de aquellas historias que siempre estuvieron ausentes del teatro tradicional. ¿Es posible sobrevivir la producción teatral sin reproducir la normativa de las leyes del deseo? ¿Cómo se supera el desafío de construir un teatro inclusivo, reparador, diverso y a la vez viable?

• **Eliminando estereotipos. Por una igualdad en la Diversidad.** Lucas Santa Ana (Dramaturgo, Guionista y Director de la ENERC.)

Las luchas por visibilizar el colectivo LGBT a lo largo de los años y desde los inicios de las Marchas del Orgullo lograron “suavizar” la llegada de historias de contenido gay a los espectadores.

Pero la entrada en el Teatro y la TV de los personajes gays fue en principio estereotipada.

La búsqueda actual debe romper con los estereotipos para lograr una “normalidad” en el buen sentido y la desestigmatización de la mirada hacia el colectivo LGBT. Ésta debería ser la nueva búsqueda en el teatro y las artes audiovisuales.

• **Democratizar la diversidad desde el teatro.** Martín Marcou (Licenciado en Enseñanzas de las Artes Audiovisuales. Autor y director.)

La cultura mejora la calidad de vida, define modelos y es pilar dentro del contexto urbano. Trabajar con propuestas que democratizen la diversidad, aporta miradas sensibles y comprometidas sobre temas que atraviesan transversalmente a la sociedad. El teatro se expande día a día como espacio de conflicto y debate político, como elemento integrador, como lugar de encuentro para construir competencias ciudadanas colectivas.

Con cada nuevo proceso creativo se pone en juego la adquisición de conocimientos y capacidades, se internalizan y sistematizan nuevas dinámicas de comportamiento y se crece en la relación con el prójimo.

En tiempos de digitalización y globalización de la cultura, no se debería reducir la experimentación acoplándose a la dinámica del mercado. Es necesario imaginar y proyectar nuevos espacios y pensarnos como hacedores creativos, que contemplan la gestión de nuevos lugares con marcas particulares.

• **¿Qué representamos cuando representamos a la diversidad?.** Lucas Gutiérrez (Periodista y redactor)

Al momento de crear personajes diversos, de desarrollar historias, ¿Qué pasa con los clichés? ¿Abrimos al diálogo o nos encorsetamos? Historia y actualidad de las miradas que luego se trasladan al proceso creativo.

• **La Ética del Deseo (y el Compromiso con las historias).** Francisco Javier Ortiz Amaya (Actor y Diseñador de Imagen y Sonido)

Definir lo gay como tema o temática es tan reduccionista y contraproducente como si nos definiéramos como personas o artistas meramente atravesados por la sexualidad. El fenómeno de identificación con las obras que producimos y consumimos es un derecho aún a conquistar.

Los compromisos en las elecciones estéticas y de contenido de las historias a contar. Los actores y la catalogación de los roles como (homo) sexuales.

Las posibilidades y beneficios reales de integración cuando las expresiones artísticas –desde la performance al teatro- más sobresalientes del colectivo se han relacionado con su secularización del mainstream.

Pensar la ética de las decisiones artísticas teniendo en cuenta la historia de la lucha de la comunidad y la teoría queer en el arte; el contexto socio-cultural actual, sus condiciones y necesidades; los géneros y las estructuras narrativas; pero principalmente el compromiso con la propia esencia y las universalidad de los conflictos.

• **Transgénero en la escena argentina (publicado págs. 158-162).** María Eugenia Lombardi (Productora Cinematográfica)

La transexualidad provoca una ruptura con la lógica binaria por la cual estamos atravesados: lo masculino y lo femenino. Poniendo en crisis de este modelo, surge cierta teorización sobre Género que enmarca muchas de las temáticas de las producciones artísticas contemporáneas. Este proyecto propone articular lo performático en el travestismo - como intervención social en la vida cotidiana y en lo teatral - con el trabajo del actor desde la propuesta brechtiana. Sobre una lógica dual, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje.

• **Desmesura y otras obras queer en el teatro de lo íntimo.** Darío Cortés (Actor, dramaturgo, director y docente de teatro)

¿Para Hablar de contenido queer, LGTB, Gay/Lésbico, sería importante hablar de la intimidad? ¿Es necesario

que el teatro cuente historias profundas y comprometidas? ¿Lo vanal, superficial, y popular queer qué papel juega? ¿Tenemos que ponernos serios para hablar de lo gay en el teatro?

• **Corte generacional en obras teatrales de temática y contenido de diversidad sexual.** Esteban Rico (Agente de prensa y periodista)

Análisis de las propuestas teatrales dedicadas a temáticas y contenidos LGBT de la Ciudad de Buenos Aires desde el punto de vista periodístico. Diversidad de propuestas y corte generacional respecto al abordaje de las narrativas: La naturalización de la diversidad sexual por parte de autores jóvenes y el estigma del ser homosexual por parte de autores mayores a 40 años. Abordaje desde el rol de agente de prensa de la difusión y alcance de obras teatrales de temáticas y contenidos LGBT: ¿Segmentación o generalización?

4. Vestuario y Caracterización

Esta comisión fue coordinada por Eugenia Mosteiro y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **El diseño de accesorios de vestuario en una puesta teatral.** Stella Maris Müller (Diseñadora de vestuario)

Todo en la escena es comunicación. El vestuario es un subsistema dentro del complejo sistema de signos de una obra teatral. No es solamente vestimenta. Se complementa con el calzado, los tocados, sombreros y demás accesorios. Los mismos, deben estar cuidadosamente diseñados para reforzar la significación del personaje y evitar ambigüedades en la interpretación del mensaje por parte del espectador.

• **La materialidad en el Vestuario, el reciclado como Universo Creativo.** Alejandra Soto (Escenógrafa y vestuarista)

Compartiremos la experiencia del diseño de vestuario dentro del grupo de ópera independiente Lírica Lado B, donde las ideas conceptuales se transforman en diferentes expresiones de diseño.

Transitaremos entre ellas la propuesta de diseño donde la materialidad existente define el universo como opción estética creativa y analizaremos los puntos de límite y libertad.

• **El materializador de vestuario en la era del concepto (publicado págs. 204-207).** Andrea Suárez (Diseñadora de vestuario)

Esta ponencia esta orientada ampliar el marco de referencia en cuanto al rol del realizador de vestuario escénico como actividad profesional.

Se expondrán trabajos realizados por el Estudio Cabuli - Suarez Vestuario y sus procesos interpretativos. Apuntando a concientizar sobre la especificidad del quehacer del realizador como profesional que materializa la imagen visual de los personajes que enriquecen la calidad artística y comunicativa del relato en films, obras teatrales, de danza, y cine publicitario, valorando la autoría objetual en paralelo a la autoría conceptual,

transformando la idea en materia tangible, y de este recorrido como oportunidad de maduración y completitud conceptual.

• **El Vestuarista como hacedor del cuerpo de los personajes y la trama que los une.** Julieta Harca (Vestuarista) Trabajar como vestuarista es una tarea que requiere de un amplio conocimiento no solo estético, sino también la suma de varios otros, como las artes plásticas, el cine, la literatura, la sociología y la historia. Es un compromiso real con la cultura en general, para lo que debemos estar empapados de todo lo que ocurre a nuestro alrededor, con los sentidos despiertos. También es necesario destacar la importancia del uso de las herramientas y materiales para llevarlo a cabo (la realización). Y por supuesto, la flexibilidad suficiente para trabajar en equipo: el vestuarista debe estar en sintonía con el director principalmente y los actores pero lo que realmente dará el mejor resultado es el entendimiento y la complicidad estética entre nosotros y el director de arte, el iluminador, los músicos, y cada uno de los integrantes del equipo.

• **Enfoque sobre el lenguaje cinematográfico en la escenografía y el vestuario en la actualidad, diferencias y similitudes con la publicidad.** Nieves Cabanes Pellicer (Vestuarista y Directora de Arte)

Cambios, desarrollo y avances en la imagen escenográfica y el vestuario a través del tiempo en el campo del cine y la publicidad tanto en el campo local como en la industria extranjera.

Como enfocan la imagen y la proyección de un producto en otros puntos del planeta. Como influye la globalización en las diferentes culturas y religiones.

La comunión entre las áreas. Relaciones y diferencias entre el vestuario, la escenografía y la escena, como conviven y se crea la imagen que se quiere lograr en un proyecto.

• **Diseñando Personajes (publicado págs. 165-166).** Eugenia Mosteiro (Actriz y docente de maquillaje y FX)

El maquillador posee un rol clave en la caracterización teatral, en que sus conocimientos y habilidades aplicados al proceso creativo cobran suma relevancia. ¿Cómo lograr satisfactoriamente el objetivo deseado?

El actor, en su interpretación sobre el escenario, posee la capacidad de transmitir al público la comprensión del personaje en términos vocales y físicos. Nuestra tarea como maquilladores es poder guiar al actor a trabajar conjuntamente, en donde el proceso se convierte en un espacio lúdico y creativo indagando técnicas y creando ese universo dramático.

5. Cruces de Lenguajes

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Teatro Interactivo: Funciones y alcances.** Ayelén Rubio (Profesora de Artes en Teatro. IUNA.)

Desde Augusto Boal con su "Teatro Foro" en los años setenta hasta nuestros días, vemos y somos partícipes de numerosas puestas escénicas que utilizan como re-

curso la participación activa del público. Este recurso atraviesa, no solo diferentes géneros teatrales, sino también variados ámbitos sociales. Se trata de una expresión artística que se mete en las fibras de quienes lo experimentan, favoreciendo la comunicación, la resolución de conflictos y diversas instancias de aprendizaje, entre otros aspectos.

• **El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo (publicado págs. 214-217).** Eleonora Vallazza (Docente UP)

El presente trabajo tiene por objetivo abordar el análisis de las micro-poéticas de dos dramaturgos argentinos contemporáneos, que tienen en común una concepción de montaje basado en el montaje cinematográfico: Omar Pacheco y Mariano Pensotti.

El cruce de lenguajes será encarado desde el punto de vista de obras que estructuran su puesta en escena y texto literario, desde una concepción cinematográfica como lo es el montaje alterno, paralelo e intelectual. Estos conceptos existen en poéticas contrapuestas, desde lo estético e ideológico, que hablan de la diversidad que caracteriza al teatro argentino contemporáneo.

• **Crítica teatral y nuevos soportes.** Karina Wainschenker (Investigadora y docente)

El presente trabajo se propone explorar las características de la crítica teatral en soportes digitales. Para ello, se han tomado un corpus de críticas acerca de la obra Spam (Dir. Rafael Spregelburd; 2012-2013), publicadas en distintos sitios dedicados al teatro, así como en las versiones digitales de medios impresos. Se las estudiará en su totalidad para luego profundizar en un trabajo comparativo entre un corpus menor seleccionado del anterior. Se parte de la distinción habitual entre crítica periodística y crítica académica, y se busca observar el modo en que operan estas categorías en Internet, intentando distinguir si en este soporte se consolida una nueva esfera de producción (Bajtín, 2005) y, a la vez, si presenta rasgos enunciativos similares o novedosos respecto a los anteriores. Se inscribe la crítica cultural en medios de soporte digital dentro de las nuevas prácticas sociales de producción y consumo cultural devenidas de la incorporación de las TICs en la sociedad.

• **¿Cómo deshacer el Rostro? La idea dramática.** Lamberto Arévalo (Director y Docente)

¿Qué es todo ese campo de subjetivaciones y significados establecidos que atenazan y modelan nuestros modos de vivir y crear?

Lo llamaremos: Rostro. Éste debe ser reconocido para poderlo borrar de nuestras producciones vitales y dar potencia a nuestros devenires intensos.

¿Se pueden crear cartografías en donde el teatro, el cine, la pintura, la música, la literatura y la filosofía sean caminos desde donde descubrir herramientas para deshacer el Rostro?

"Convertir en presente y actual una potencialidad, es algo completamente diferente a representar un conflicto". (Gilles Deleuze)

En el Arte como en la Vida, la representación es un Rostro y vamos a investigar qué es y cómo deshacerlo.

• **Donde habita el cuerpo.** Marina Muller (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora)

Habitamos espacios abiertos, naturales, acuáticos, arquitectónicos, simbólicos, otros. Pero también habitamos el espacio de nuestros hábitos textiles. Hechos a nuestra imagen y semejanza. Ellos nos representan, nos protegen, nos envisten.

Estos hábitos reproducen arquetipos formales, que exploraremos en esta charla.

• **El cuerpo como territorio.** Daniela Di Bella (Arquitecta y Magíster en Diseño)

El cuerpo posmoderno, iconografía y estética en un espacio/tiempo complejo. La imagen antropológica, social, política, económica y futura del cuerpo en la historia, el arte y la cultura contemporánea. El cuerpo como territorio interdisciplinar, representación, objeto de consumo, mercancía, signo y gesto de lenguaje comunicacional. Cuerpo, identidad, singularidad y subjetividad. Implicancias de la ciencia y la tecnología digital en las nuevas concepciones del cuerpo en el arte, las artes escénicas y el diseño.

6. Música

Esta comisión fue coordinada por Verónica Barzola y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La canción como texto dramático (publicado Págs. 151-153).** Laura Inés Gutman (Regisseur egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón)

La tensión entre letra y música, las imágenes poéticas y la sonoridad del texto son algunos de los elementos que pueden hacer de la canción un texto escénico. Por su estructura la canción aporta elementos a la construcción dramática que pueden incluir desde el distanciamiento hasta la división por escenas o números cerrados. La propuesta es analizar y comprender los elementos constitutivos que pueden hacer de la canción un texto dramático o un punto de partida para una dramaturgia que integre la canción a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma.

• **Procesos creativos en la composición y performance de la música para danza.** Jorge Haro (Artista sonoro y audiovisual)

La ponencia se referirá a los procesos creativos para la composición de la música de Se puede borrar, pieza de danza contemporánea de Fabiana Capriotti, como así también a las características de su performance. Se puede borrar ha sido presentada a lo largo del 2014 en el Centro Cultural de la Cooperación (Ciudad de Buenos Aires), en el Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires y en el festival Danza Cipo Danza (Cipolletti, Río Negro).

• **Música al servicio de la escena.** Rony Keselman (Músico y docente)

En esta ponencia se plantea la utilización de la música y el sonido en general como herramienta de construcción dramática. Se analizará, entre otras cuestiones específi-

cas, su poder evocativo, la delineación de espacios sonoros, la creación de entornos y personajes por omisión, la manipulación sonora como recurso generador de estados de ánimo, psicológicos y temporales. La complejidad entre actor/personaje y música, su relación y el diálogo interno (ritmo, melodía, armonía) que finalizan fundiéndose dentro de las circunstancias dadas.

Para ilustrar estos conceptos utilizaré ejemplos de mis trabajos recientes en las áreas de: teatro musical, música incidental y diseño sonoro y efectos especiales.

• **Música en vivo y dramaturgia. Ficción y realidad de la teatralidad de los cuerpos en escena. (publicado Págs. 166-170)** Mónica Ogando (Actriz, dramaturga y narradora)

La creciente tendencia a la utilización de música en vivo en la escena teatral genera nuevas poéticas en el montaje de la obra, e inevitablemente plantea nuevas problematizaciones en torno a la tensión ficción/realidad de la teatralidad. Los cuerpos en escena de los músicos ejecutantes producen una significación que excede su mera materialidad como intérpretes: muchas veces también pueden interactuar en la ficción representada. A partir de la experiencia del proceso de ensayos de un espectáculo basado en las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabajo se propone reflexionar sobre la articulación entre la dramaturgia textual, -en este caso, aplicada a un texto no dramático- y su diálogo con la dramaturgia de los cuerpos en escena, y con la de la música propiamente dicha como materia significativa.

• **El discurso del musical en la dramaturgia para niños.** Gastón Marioni (Actor, autor, coreógrafo, director y docente en actuación)

Representación de texto, coreografías y discursos cantados constituyen la plástica narrativa de las comedias musicales para niños. El engrosamiento del signo teatral a través del triple discurso del actor. La enunciación combinada generando estilos y discursos propios para niños. La correlación, combinación y convivencia en el escenario de este pluri-lenguaje.

• **Dramaturgia sonora.** Maximiliano Farber (Licenciado en teatro)

En toda puesta en escena habitan, en mayor o menor medida, palabras, ruidos, música, efectos sonoros y silencios, que establecen distintas relaciones entre ellos conformando una trama sonora. Investigando tanto en la teoría como en la práctica sobre esa trama, desarrollé el concepto de "dramaturgia sonora". Reflexiones y prácticas que invitan a los creadores escénicos (actores, directores, bailarines, etc.) a ampliar la escucha, tomar conciencia y desarrollar criterios y herramientas para tomar decisiones respecto a "cómo suena" su obra, habilitando una alternativa diferente para generar material escénico o perfeccionar un trabajo o puesta en escena.

7. Gestión y Producción

Esta comisión fue coordinada por Marina Mendoza y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica (publicado Págs. 75-82).** Raúl Santiago Algán (Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos. UADE.)

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene una cartografía teatral integrada por tres circuitos cuya dinámica, lógica y rentabilidad varía de acuerdo a cada espacio. La presente ponencia intenta dar las claves básicas del funcionamiento del sector con el objeto de allanar el camino entre una propuesta artística y su público objetivo. Aspectos como: circuito, rentabilidad, proceso de comunicación, vida útil y otros términos vinculados a la economía de la cultura son abordados con aplicación a las artes escénicas.

• **El arte y el dinero: el negocio ¿o antinegocio? del teatro independiente.** Sol Salinas (Actriz y Gestora Cultural)

El movimiento Teatro Independiente surge en Buenos Aires en 1930 para contraponerse al teatro comercial. Sus integrantes no cobraban sueldos por sus labores artísticas y financiaban sus actividades culturales con dinero obtenido en otros trabajos. Este movimiento se disuelve en 1969, pero su espíritu sigue vigente en nuestra realidad teatral. Esta relación controvertida entre el teatro independiente y el dinero es el eje de mi ponencia.

Un espacio teatral autónomo. ¿También puede ser un negocio? ¿Qué tipo de negocio sería? ¿Cuáles serían sus fuentes de financiamiento? ¿Qué formas jurídicas y administrativas podrían adoptar? ¿Qué implican esas formas?

• **La cooperación interinstitucional como estrategia de gestión en el ámbito de la producción teatral privada: Sebastián Blutrach Producciones.** María Fernanda Moreira (Licenciada en Artes)

En el ámbito de la producción teatral privada actual, uno de los aspectos fundamentales a investigar es aquel que permite reflexionar acerca de una gestión integrada. El propósito que persigue el presente trabajo es analizar las formas de cooperación inter institucional, sistematizando los procedimientos que promueven el desarrollo de una red de intercambio y retroalimentación con otros actores y/o sectores productivos para dar cuenta de un modelo de gestión. Para ello nos centraremos en el análisis del caso Sebastián Blutrach Producciones.

• **Las Dramaturgias Regionales en el Teatro Comercial de Arte de Buenos Aires.** Andrés Lifschitz (Lic. en Estudios Internacionales)

Una de las principales críticas al llamado “teatro comercial de arte” es la reducida presencia de las dramaturgias nacionales y regionales en él. En esta presentación acercaremos algunas propuestas basadas en casos exitosos para reducir el riesgo de estos proyectos. También se debatirán, en el marco de gestiones públicas y privadas, las características del teatro vinculables a las industrias culturales, para fomentar la participación de las dramaturgias regionales en las grandes taquillas y potenciar la diversidad de mercado en la plaza comercial de Buenos Aires.

• **Cooperativas teatrales ¿realidad y eufemismo? (publicado Págs. 202-204).** Pablo Silva (Productor y director teatral. Titular de SILVA Producciones)

Esta ponencia tiene como objetivo trazar un cuadro comparativo para poder estudiar las diferentes formas de producción en el teatro independiente, enmascaradas bajo la forma de “producción cooperativa”, con o sin producción, y metodologías de recupero.

• **Difusión de eventos escénicos: #ATENCIÓNalPúblico.** Julia Barrandeguy (Licenciada en Comunicación Social con especialización en gestión cultural y marketing digital).

¿Cómo comunicarnos en un contexto de hiperdifusión? ¿Cómo llamamos la atención sin cambiar el mensaje de la obra? ¿Cómo bajamos a un lenguaje más llano sin devaluar la propuesta? En definitiva: ¿cómo le contamos al prójimo de qué va la cosa? ¿Cómo le hablamos a ese próximo, prosumidor, colega?! Sin ánimo de dar recetas, los confundiré aún más sobre la promoción de eventos culturales por vías alternativas. Un estudio de caso: la utilización de un personaje para llamar la atención, generar empatía y motivar a la acción: Proyecto Eventera.

8. Estéticas y Experiencias

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari (publicado Págs. 111-115).** Marta Casale (Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Filosofía)

A pesar de su enorme variedad es posible hallar en la obra de Luis Cano ciertas constantes. Una de ellas es la enunciación colectiva –entendida en sentido deleuziano– que aparece no solo como multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino como un flujo de objetos, energías y entidades (maraña, multitud, colectividad) atravesados por el recuerdo. Es el propósito de esta reflexión un recorrido, a la luz de este concepto, por *El topo* (2014) y *Desmoronamiento* (1999), dos obras disímiles en sus temáticas y recursos estéticos que, sin embargo, apuntan a este recurso.

• **Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio (publicado Págs. 101-104).** Catalina Artesi (Profesora y Licenciada en Letras)

Nos proponemos analizar en sus propuestas escénicas como deconstruye los estereotipos sociales respecto de la mujer en sus obras recientes. Si bien ya lo había expresado en sus piezas anteriores, como en *Mujeres en el baño*, consideramos que en *Vivan las feas* y en *Malditos todos mis ex*, que escribió junto a Reinaldo Sietecase, la actriz-dramaturga asume un feminismo muy singular en el tratamiento del tópico del desamor.

• **Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro (publicado Págs. 138-142).** Rodrigo Alfredo González Alvarado (Director Teatral)

A través de los conceptos de desplome (Foucault, 1983) y deconstrucción (Gadamer, 1995) se pretende demostrar el proceso de composición paródica por el que Griselda Gambaro reinterpreta, acerca y contextualiza, en sus hipertextos, variados hipotextos clásicos. Los casos de *Penas sin importancia* (2008), *La señora Macbeth* (2011) y *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) funcionarán como ejes principales para la demostración práctica del anterior postulado, develándolo además, como un procedimiento fundamental de la poética gambariana.

• **Proyectos y visión de la ópera hoy. Su resignificación en la Argentina.** María Inés Grimoldi (Profesora y Licenciada en Letras. UBA. Postgrado en psicoanálisis y en Gestión Cultural. FLACSO.)

“La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana”... “La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola”. Son palabras de Marcelo Lombardero, barítono, director de escena, regisseur. “Bromas y lamentos” propone un viaje por el Renacimiento y la ópera temprana desde una perspectiva actual hilada por el tema del amor. Sus puestas de *Don Giovanni* de Mozart y de *Carmen*. El poder de la ópera como género pero puesto en discusión cada vez.

• **La insoportable levedad de la crítica.** Diego Ernesto Rodríguez (Actor, director, y regisseur)

Testimonio sobre las repercusiones en mi desarrollo artístico, de una crítica recibida en un medio gráfico, *The Buenos Aires Herald*. Elijo para ello una crítica negativa, (<http://tribunamusical.blogspot.com.ar/2011/06/varied-operatic-ales-pearl-fishers.html>), recibida entre otras iguales del mismo autor, para comentar mis trabajos en *Lírica Lado B*, (www.liricaladob.com.ar). El punto que entiendo interesante para ofrecer, es el de una reflexión testimonial, sobre la influencia de la “crítica especializada” en la obra de una artista.

• **La aplicación del Coaching en las artes escénicas (publicado Págs. 162-165)** Sergio Misuraca (Coach ontológico integral, actor y director teatral)

El *coaching* es una disciplina a partir de la cual el sujeto puede descubrir recursos y alternativas y resolver la brecha entre su situación actual y su situación deseada. Diferentes herramientas como el trabajo de la sombra, el diálogo de voces, la gestión de emociones y la columna izquierda, nos acercan al *Coaching Escénico*. Este enfoque permite que el actor descubra dentro suyo infinidad de recursos genuinos para la composición de personajes y para su recorrido por lo que he llamado desde mi experiencia el *Plató emocional*.

9. Dramaturgia

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Sobre la enseñanza de la escritura dramática.** Agustina Gatto (Dramaturga, guionista, directora y docente) ¿La escritura dramática tiene una técnica precisa? ¿Todos decimos lo mismo cuando nos referimos a una uni-

dad tan fundamental como la acción? ¿Separamos los niveles de un texto – estructura de significado; acción de personaje, etc. - para luego poder entenderlos integralmente? ¿Historizamos técnicamente la escritura dramática? ¿Entendemos que el teatro tiene una base común con el cine y las series, nos nutrimos de ellos? ¿Es posible una enseñanza rigurosa y amorosa a la vez? Creo que la enseñanza de nuestra labor es un área que debe ser explorada y merece reflexión. Aquí expondré mi método y los invitaré a reflexionar acerca del rol y de la posición tanto de maestros como de alumnos y del texto que, en un proceso de aprendizaje, está en medio de ambos.

• **La escritura según la ocasión.** Santiago Governori (Actor, dramaturgo y director)

Cuando la escritura no surge solo del deseo de sentarse a escribir. Una reflexión sobre mis experiencias personales en distintos tipos de escritura teatral: a partir de improvisaciones, a partir de procedimientos trabajados con alumnos, escritura grupal, a partir de un pedido, dramaturgia publicitaria, etc.; relacionando la escritura teatral según el contexto político y artístico de las últimas décadas.

• **Apuntes para una dramaturgia de inicio.** Ariel Gurevich (Ciencias de la Comunicación. UBA. Y Dramaturgia EMAD.)

Durante un tiempo pensé que había que saber algo antes de empezar a escribir. Esta presentación se desarrolla en torno a ese malentendido: los principios que sirven para analizar un texto no son los mismos que orientan su escritura. Algunas reflexiones surgidas de la propia práctica sobre lo que se aprende en la escritura dramática y no fuera de ella. Espacio y conflicto eje. Una dramaturgia contra la dispersión. Estructurar un material. Por qué insistir en escribir teatro.

• **El derecho de autor.** Raúl Brambilla (Dramaturgo, guionista, director y actor)

Esta exposición, acerca de los derechos morales y patrimoniales que corresponden a los autores, en diferentes soportes creativos: obras de teatro, guiones de cine, libretos de TV, escritos para radio y nuevas tecnologías, etc.; tiende a clarificar ciertos aspectos poco conocidos de tales derechos, informar sobre los mismos y eventualmente, debatir acerca de la legislación vigente y sus futuros alcances.

• **Diálogos con la escritura.** Pablo Iglesias (Dramaturgo y director)

La réplica teatral. El dialogado televisivo. ¿Narrador o personaje? Como ampliar la voz poética reflejada en un texto dramático.

• **Dramaturgias posibles, entre el texto dramático y la puesta en escena.** Andrés Binetti (Dramaturgo, director y docente teatral)

El problema atiende a cuestiones teórico-prácticas: ¿cuáles son los espacios creativos y posibles que existen entre una mirada textocentrista -aquella que piensa a la dramaturgia como fundante del relato escénico y entiende a la puesta en escena como una pura activación de

él- y aquella que rompe con este presupuesto? Sin caer en el binomio dicotómico Texto vs. Puesta, nos interesa reflexionar sobre esos espacios más abarcativos, donde la dramaturgia se torna proyectiva y a partir de la cual el lenguaje escénico se vuelve un devenir y un soporte de sí. Sabemos que en la actualidad conviven otras miradas menos ortodoxas y que intentan discutir el estatuto del texto dramático como tal, para ir más allá, proponiendo o buscando otras formas de concebir lo espectacular. Considerando esto, partiendo de la propia experiencia (escritural y directorial) y tomando otras formas contemporáneas de creación nos interesa pensar las mixturas y características de cada actividad. Es decir, observar cómo cada una concibe, encara y desarrolla su lenguaje artístico interrelacionando formas tradicionales con poéticas contemporáneas, como puede ser la versión, la adaptación o la refuncionalización de géneros.

10. Espacio, Escenografía e Iluminación

Esta comisión fue coordinada por Magali Acha y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

• Las escenografías en los espacios no convencionales. Carlos Di Pasquo (Docente de la Universidad de Palermo).

Un diseño escenográfico depende de varias determinantes pero se puede decir que tres de ellas son imprescindibles: 1)- lo que se intenta comunicar a través del diseño, 2)- los medios con los que se cuenta o el presupuesto y 3)- las características espaciales y técnicas de la sala para la cual se diseña.

Durante las últimas décadas han surgido en Buenos Aires un gran número de nuevas salas no convencionales sin un equipamiento escenotécnico, sin personal para el armado o desarme de las escenografías y con muy poco lugar para depósito de las mismas. En estas salas se suele presentar una sola función de cada obra por semana y hasta dos obras por día. Lo que me interesa investigar es en qué medida este cambio tipológico en las salas ha determinado un cambio estético en los diseños.

• Escenografía y las nuevas tecnologías para su producción. Heurística y método de trabajo. Julieta Ascar (Escenógrafa y vestuarista)

La arquitectura escénica como espacio para la construcción de significados. Diferencia con la arquitectura de vivienda ó funcional. La escenografía como la interpretación heurística (Gastón Breyer) que permite abordar la tridimensionalidad del escenario. Las diferencias entre los géneros escénicos y su relación con la concepción escenográfica. Diseño de escenografía y su realización: abordaje del texto. Trabajo de diseño asistido por tecnología. Realización escenográfica de técnicas mixtas (digitales-artesanales-industriales). La producción de escenografía, como parte del trabajo de planificación del escenógrafo. Nuevas tecnologías en la producción de escenografía, por ejemplo: la concepción paramétrica y la construcción digital asistido por el CNC (routers systems). Exhibición de 2 procesos de trabajo donde se vea la "mixtura" entre lo tecnológico y lo tradicional. Derechos de autor, usos y costumbres, licencias.

• Ernesto Bechara (Iluminador y docente)

La iluminación de un espacio está ligada íntegramente con el manejo de la información. Lo iluminado se hace visible y por ende, al ser captado por nuestros ojos, existe. Pero, ¿Qué pasa cuando decidimos No Iluminar? La ausencia de Luz o la proyección de una sombra puede ser una herramienta discursiva tanto o más importante que la elección de un color o una determinada lámpara.

• Escenografía: Presupuesto 0 (cero). María Gugliemelli (Licenciada en Escultura y Grabado. Diplomatura en Gestión Cultural).

El desafío de plantear un diseño y una realización escenográfica casi sin presupuesto, es bastante frecuente en el teatro independiente, pero también sucede en el teatro de administración pública en sus diferentes ámbitos. ¿Cómo conseguir materiales aprovechables para la labor escénica y cómo planificar su utilización?

En este trabajo describiremos algunas experiencias de reutilización de materiales, y sus consecuencias en el diseño escenográfico en el teatro independiente y oficial de la ciudad de Córdoba.

• ¿La producción escenográfica del teatro independiente es un disparador estético?. Bea Blackhall (Escenógrafa)

La producción de una obra en el teatro independiente es condicionada por los recursos económicos, materiales y espaciales. Qué implica producir y hacer la escenografía a partir de los elementos con los que contamos y los que conseguimos. Si bien el concepto estético se construye desde distintos posicionamientos de los creadores de la obra, hay un resultado visual influido por el aprovechamiento creativo de los recursos disponibles, desde lo que ofrece el espacio escénico per sé hasta cómo podemos concretar nuestras ideas con dichos recursos. Trabajaremos sobre estas ideas, a partir del análisis de dos trabajos propios: "Invertebrables" y "La noche del Grang Guignol".

• Escenografía, danza y acrobacia. Elizabeth Restrepo Torres (Docente UP)

La escenografía y la utilería dejan de ser un decorado de fondo estático para convertirse en el principal elemento de una escena u obra. Genera a la misma vez espacio, funcionalidad, narrativa y estética.

Análisis de casos locales e internacionales donde el elemento escenográfico se convierte en el motor creativo y narrativo para la danza y la acrobacia.

Revisión gráfica en imágenes y/o video de algunas compañías y coreógrafos que utilizan este concepto: Circo del sol, Fuerza bruta, La Fura dels Baus, Nofit state, Diavolo dance company, Sidi Larby, Deborah Colker, Kataklo, entre otros.

• Las nuevas tecnologías en la maquinaria teatral y su repercusión en el diseño escenográfico. Magali Acha (Licenciada en Artes del Teatro)

Abordaremos las nuevas tecnologías no desde el punto de vista clásico sino desde el punto de vista de la maquinaria teatral como varas motorizadas, programación de movimientos de varas como si fueran cuestión de luces, posibilidades tecnológicas que pueden ser aprovechadas por el diseño escenográfico.

Varas motorizadas vs. varas manuales – lo nuevo y lo viejo – lo clásico y el futuro.

11. Actuación, improvisación y ficción

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- **La improvisación con estructura dramática como punto de partida.** Emiliano Delucchi (Actor, docente y director teatral)

Se plantea la utilización de este ejercicio como base para entender el trabajo del actor, desarrollarlo y entrenarlo. Muchas veces se mezcla la adaptación con la improvisación. ¿Cuál es la diferencia? ¿Para qué sirve cada ejercicio?

El análisis de una escena o situación para resolver los dilemas básicos del actor: ¿Qué y cómo actuar? ¿Qué le pasa a mi personaje? ¿Qué es lo que hace y por qué?

Nociones primarias de un actor para encarar el trabajo.

- **Actuar es mejor que pensar. Actuación deseante.** Mariana de la Mata (Actriz, docente y directora teatral)

El cuerpo fuera del cuerpo. El cuerpo del actor como centro de la acumulación dramática. El cuerpo en peligro. El cuerpo como un acontecimiento y generador de acontecimientos en escena. Cuerpos vibrantes, energías y significados que se fugan abriendo múltiples significados. A medio camino entre el gesto y el pensamiento. Esta ponencia indaga sobre: ¿Cómo trabajar sobre el acontecimiento y no sobre la referencia? ¿Cómo convertir en forma y materia escénica esas ideas? ¿Cómo mantenerse por fuera de la sistematización de la repetición de la representación? ¿Es acaso esto posible?

- **¿Qué aprendemos como actores al bajarnos del escenario?.** Sebastián Suñé (Actor, Autor y Director Teatral)

El cambio de perspectiva que sucede al bajarse del escenario para lograr una mirada más general del acto creativo, hace que el actor que uno es crezca de manera inusitada. Animarse a crear el propio material artístico supone un crecimiento del propio actor. Sobre esto versará la ponencia, sobre cómo cambia la mirada personal (y por lo tanto, el trabajo) del actor al transitar los caminos de la dirección y la dramaturgia.

- **Pour la beauté du geste.** Mara Teit (Actriz, directora, entrenadora y crítica de teatro)

En los últimos años la formación académica del actor ha sido reemplazada por la obsesión por el hacer. El Oficio del actor se vale por la experiencia del cuerpo en escena, de transitar un “aquí y ahora” supremo. Pero es también necesaria cierta sensibilidad emocional y creativa, y un cuerpo preparado intelectual y físicamente que sea capaz de entregarse al hecho artístico de manera totalitaria y no solo en carácter de intérprete, que complete la experiencia con su acto de presencia. La actuación como arte y por el amor al arte, que, como todo, puede jugar a favor o en contra.

- **El salto ficcional en la actuación.** Eduardo Pérez Winter (Director, actor, diseñador de iluminación)

La actuación es la forma viva, performática, de generar ficción en escena: aquello -ni verdadero ni falso- que suspende nuestra realidad y nos enfrenta a otro mundo posible. Un entramado de leyes inefables, creadas a medida de cada obra, que genera a su vez obligaciones férreas y puede expulsarnos en cuanto se las violenta.

El salto ficcional es lo que nos sumerge en esa red e implica un acto de lucidez y extravío extremos -capaz de alterar todas las coordenadas de nuestra razón y cuestionarnos afectivamente- en el que no solo interviene el cuerpo sino, fundamentalmente, una forma de ser en el mundo. Desde esta perspectiva indagaremos la labor actoral como las estrategias y condiciones que permiten inscribir la ficción desde el cuerpo y el imaginario de manera necesariamente poética y disruptiva.

- **La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor (publicado Págs. 148-151). Biografía emocional puesta en acción.** Adriana Grinberg (Docente y Directora Teatral)

En mi trabajo anterior, planteo al mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización, por medio de sus herramientas. Y antes, trabajo también el terreno del actor incipiente que busca la escuela cuya convención actoral se aproxime a su estilo. ¿Pero qué estilo?

En este caso, pretendo acercarme a los recursos específicos, a las herramientas que abren el cauce de la expresividad del actor en busca de su creatividad. Tal vez, la actuación represente en su metáfora, el mundo interior en un único modo de acceder al mundo, en lo singular de cada actor. En lo efímero de su instantaneidad. A diferencia del texto, que persiste.

- **¿Qué es ser actor? La exploración de los distintos grados de ficcionalidad de la realidad.** Andrea Mardikian (Licenciada en Artes. UBA.)

El propósito de la reflexión es explorar sobre la actuación. El espacio de exploración es un espacio lúdico donde se establece una relación múltiple con un mundo abierto e ilimitado. La premisa del texto es pensar la actuación como una acción que organiza el sujeto dentro y fuera del hecho teatral. Entonces, la actuación se advierte, también, en la realidad. Se comprende la realidad desde el punto de vista de la ideología de Brecht que rechaza la idea de naturaleza “natural”, reconociendo que aquello denominado naturaleza no es más que un conjunto de reglas creadas, mantenidas y susceptibles a ser cambiadas por el hombre.

12. Danza y Sociedad

Esta comisión fue coordinada por Elsa Pesce y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Presentar o representar: El lenguaje performático como posibilidad de un teatro más vivo (publicado Págs. 89-101)** Norma Ambrosini (Licenciada en composición musical)

Pensar en instancias de un teatro como acontecimiento y experiencia resulta ser casi un requerimiento respecto de los acontecimientos que atravesamos actualmente en relación a las velocidades de la información y desinformación en las que estamos inmersos.

Surgen responsables en torno a dichas imposiciones: el avance tecnológico, algunos medios de comunicación, la biopolítica, la modificación de la mirada, la publicidad, los realities, etc.

Algunos espectadores buscan ser protagonistas y otros, de otro gran sector busca, lo que generalmente plantean, como un teatro vivo.

De esto se trata este texto. Como así también de la posibilidad que pueden brindarnos Los estudios de performance y la Teoría queer para lograr replantearnos respecto de quienes tradicionalmente se exponen o imponen como los ‘poseedores de la palabra’, como diría Rancière (Filósofo francés, profesor de política y de estética. Hoy hemérito de la Universidad de Paris VIII y de la European Graduate School.)

• **Danza en Argentina e Industrias Culturales: una relación a revisar (publicado Págs. 184-194).** Paula Rodríguez Campomassi (Coreógrafa, Bailarina, Docente, e Investigadora)

El escenario de la Danza como sector cultural productivo incluido en la Industrias Culturales, y sus realidades socio-culturales en la Argentina, puede leerse dentro de un contexto mayor, como es el tratamiento de los espacios laborales en los procesos de desarrollo cultural dentro de la cultura en América Latina, y observar que la extrema precarización del sector es parte de una problemática mayor y extendida. No obstante, en el desarrollo de este trabajo se aborda el ejercicio de definir los lineamientos de atención sobre los que ubicar la emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la danza en nuestro país, y la necesidad de planificación estratégica hacia el desarrollo que presentan sus dos ámbitos de acción: oficial y no oficial, en función de jerarquizar como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza y hacer reconocer hoy para ellos, artistas en su mayoría, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional Argentina.

• **El folklore y las danzas populares en el videodanza.** Claudia Margarita Sánchez (Licenciada en Artes Combinadas. Especialista en Videodanza)

En el ámbito local se puede apreciar que la relación videodanza-folklore / danzas populares no tiene un marcado desarrollado, ni una presencia importante en el corpus de este lenguaje. Acercarse a la práctica del videodanza desde una perspectiva folklórica genera una reflexión acerca de la paradoja que implica abordar en una misma obra el par conceptual: innovación y tradición.

• **Redconstrucción – grupo danzabismal / ¿Performance Art en Danza Argentina? (publicado Págs. 207-211).** Roberto Ariel Tamburrini (Intérprete y director en Danza. Docente e investigador. IUNA.)

Tendremos en consideración la siguiente noción de Performance Art: Una experiencia escénica de carácter conceptual que cumple con las siguientes pautas: 1. El cuerpo es un elemento central y se expone; 2. Se desarrolla en tiempo presente, no es pautado con precisión; 3. El abordaje sobre el espacio debe potencializarlo; 4. El público debe ser incorporado a la acción escénica.

A partir de ella, analizaremos el trabajo redconstrucción del grupo danzabismal con dirección de Roberto Ariel Tamburrini como unidad de análisis, para debatir el lugar de esta práctica y su importancia en la escena local.

• **Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina (publicado Págs. 194-202).** María Noel Sbodio (Bailarina y licenciada en sociología)

Este artículo explora las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina desde una perspectiva de derechos. La autora indaga sobre las distintas realidades laborales de los bailarines a partir de los diferentes sistemas de producción en danza y llama la atención sobre un hecho notorio: no existen estudios precedentes en la materia en nuestro país, situación que solo se explica por la histórica invisibilización que ha sufrido este colectivo laboral como tal. Un enorme interrogante queda planteado: ¿Es aceptable una política cultural que ignore la realidad de los artistas?

• **“Todos Podemos Bailar” “Danza Integradora” (publicado Págs. 134-137)**

Susana González Gonz (Docente, Bailarina, Coreógrafa y Psicóloga Social) y Gabriela Fernández (Consultora Psicológica y Arteterapeuta)

Proyecto comunitario que ofrece un espacio de integración e inclusión en el que personas con y sin discapacidad despliegan su potencial creativo, expresivo y lúdico a través de la danza. Danza Integradora propicia un encuentro/reencuentro con el cuerpo, la imagen y la palabra con el objeto de transformar las limitaciones reales o simbólicas en nuevas capacidades. Posibilita una transformación individual y social que incluye y pondera a las personas, promocionando la salud integral. Todos Podemos Bailar desde lo que somos y desde el cuerpo que nos fue dado, a través de la aceptación y el amor, vivencias artísticas que forjan nuevas subjetividades.

13. Espacios y Circuitos

Esta comisión fue coordinada por Nicolás Sorrivias y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea (publicada en Pág. 142-145)** María Laura González (Doctora en Historia y Teoría de las Artes. UBA.)

¿Qué vemos cuando vamos al teatro? ¿Y qué pasa con aquello que escapa a nuestra percepción visual porque fue parte de una etapa anterior, la de su proceso –inherente a la puesta en escena–? Para quienes producimos, investigamos o estudiamos artes escénicas, estas preguntas nos resultarían recurrentes porque trabajamos constantemente conociendo sus modos de producción, empleándolos, analizándolos y hasta cuestionándolos para mejorarlos. De todos modos, nos interesa detenernos a pensar en algunas de estas cuestiones para reflexionarlas y así articularlas con: la coyuntura actual, el mercado, el sistema de circuitos, las políticas públicas y determinadas estéticas contemporáneas. Todas instancias pertenecientes a un mismo mapa situacional interrelacionado, el campo teatral, que provee la prolífica ciudad de Buenos Aires.

• **Espacio público y privado: sus implicaciones en las obras de site-specific.** Rocío Frías (Licenciada y Profesora en Artes Combinadas. UBA.)

Esta ponencia tiene por objetivo realizar un estudio comparativo acerca de las significaciones que genera el espacio, según sea público o privado, en las obras de site-specific. A partir del análisis de obras de este tipo nos proponemos estudiar de qué forma el espacio, en tanto punto de partida para la creación y elemento central en la recepción, condiciona y genera determinadas relaciones entre la textualidad de la obra y los espectadores, a su vez (re)significando cada elemento del mundo creado.

• **La necesidad de nuevos circuitos escénicos.** Andrea Jezabel Feiguín (Directora co-fundadora de la agencia de prensa TEHAGOLAPRENSA)

Planteo la necesidad actual de generar y gestionar nuevos circuitos escénicos de circulación de espectáculos en el país. Considero indispensable hacer entender la viabilidad de autogestionar espacios nuevos y la importancia de los festivales para dicha circulación.

• **Un teatro atendido por sus dueños. Sobre la experiencia de El Método Kairós.** Santiago Meiriño (Director y Programador)

Esta exposición se propone indagar acerca de la experiencia de llevar adelante un teatro independiente desde cero, teniendo en cuenta, tanto aspectos edilicios, administrativos y legales, así como también artísticos en cuanto a la programación.

La búsqueda que conlleva generar un espacio con identidad propia y las dificultades que aparecen para llevar adelante estos conceptos en el día a día, serán otros puntos a desarrollar.

• **Comisión y públicos en el circuito cultural autogestionado.** Naty Zonis (Directora de BlaBlaBla Comunicación & Producción de Arte)

El público es un actor fundamental en todo circuito cultural, nos preguntamos entonces cómo generar el contacto entre el público y el proyecto y surge la idea de pensar la comunicación como un elemento orgánico que se define en el desarrollo de cada proyecto y no un extra que nace con la gacetilla de prensa.

Desde esta perspectiva la propuesta de BlaBlaBla es trabajar en conjunto con artistas, gestores, productores y espacios culturales para gestionar las herramientas y diseñar las estrategias que permitan un encuentro genuino con el público.

14. Puesta en Escena y Dirección de Actores

Esta comisión fue coordinada por Verónica Barzola y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Estrategias de dirección en el trabajo con el actor (publicado Págs. 105-107)** Lorena Ballestrero (Directora teatral, actriz y docente)

El director teatral como coordinador y organizador de los elementos que intervienen en la escena es el responsable del tipo de actuación que vemos en el escenario. La tarea del director en el vínculo con el actor comienza

al elegir a los actores que va a conducir en el proceso de ensayos. Los actores representan un personaje y a la vez traen consigo un universo propio que va a estar presente (de manera inevitable) en la representación. El director necesita establecer estrategias para lograr que el actor despliegue sus posibilidades expresivas formando parte del mundo creado para cada puesta en escena.

• **El cuerpo en el proceso de dirección teatral (publicado Págs. 125-129).** Fabián Díaz (Licenciatura de Actuación y Maestría en Dramaturgia en el IUNA)

Este trabajo se propone pensar el rol del director en un proceso de creación grupal. Se basa en la experiencia de montaje de Dios está en la casa.

Se revisarán los siguientes ejes: conformación y relevancia del equipo creativo/técnico, exploración del material expresivo y montaje.

El trabajo de dirección supondría una indagación física y emocional a la vez que técnica. Este trabajo no intenta exponer un caso como ejemplificación del trabajo de dirección, sino que se propone problematizar la figura del director, afrontando las siguientes preguntas ¿Cuál es el trabajo del director? ¿Cuál es su posicionamiento físico en la creación teatral?

• **El acceso al sentido en los textos teatrales: una propuesta argumentativa (publicado Págs. 155-158).** Lucas Lagré (Actor, Director, Dramaturgo y Licenciado en Letras. UBA.)

El acceso al sentido de un texto teatral constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales en CABA. En el presente trabajo intentaremos demostrar que dicha problemática se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales, y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. A su vez, nos posicionaremos dentro de una perspectiva argumentativa para intentar proponer un esbozo de solución al problema.

• **El rol del regisseur, los espectadores y la crítica. Nuevos desafíos.** Alejandro Alberto Domínguez Benavides (Investigador de teoría teatral e historia del teatro y de la música)

Nos preguntábamos en nuestra intervención durante el año 2014 en este mismo espacio. ¿Si el regisseur era el nuevo divo que buscaba imponer una nueva estética a los públicos tradicionales? Nuestra ponencia tratará de plantear la hipótesis de un reacondicionamiento de las puestas modernas con respecto a los textos literarios del siglo XX – Calígula de Albert Camus y Requiem for a Nun (Réquiem por una monja, también conocida en español como Réquiem por una mujer de William Faulkner) ofrecidas durante la temporada 2014 en el Teatro Colón de Buenos Aires. ¿Hay en la dirección artística del teatro lírico una preocupación por el lenguaje y no únicamente por la producción? ¿Es posible? ¿O busca a través de la innovación cautivar a un auditorio nuevo? ¿Cómo reaccionó el público y la crítica?

• **Usos de la literatura en la creación teatral (publicado Págs. 182-184).** Pablo Ramírez (Licenciatura en Actuación. IUNA)

El arte contemporáneo tiene como pilares característicos de creación el cruce, la apropiación y la reescritura de materiales culturales y sociales ya existentes. El problema de la contemporaneidad entonces, es el problema de la traducción. La literatura y la poesía son territorios que visito constantemente cuando durante los procesos de mis obras. El objetivo de esta ponencia es propiciar un acercamiento a la creación teatral que toma como punto de partida (o que se nutre y dialoga con) obras literarias. ¿Cómo llevar a escena una obra literaria? ¿Cómo explotar su potencial escénico? ¿Cómo nutrir el universo propio de la dramaturgia y la puesta en escena con elementos importados de la poesía o la literatura?

• **La creación visual del personaje (publicado Págs. 129-131).** Alejandra Espector (Vestuarista, escenógrafa y artista plástica) y Dardo Dozo (Docente, Director, Autor e Investigador Teatral)

La exposición tiene como objetivo transmitir la articulación del proceso creativo de la diseñadora de vestuario con el director de un espectáculo en el diseño visual de los personajes. Para ello se tomará la trilogía que ambos artistas han llevado adelante juntos con las obras tituladas Saberlo todo, Subterraquero y Hablar a las paredes.

• **La puesta en escena y la otredad.** German Ivancic (Bailarín, coreógrafo y regisseur) y Diego E Rodríguez (Actor, director y regisseur)

En el teatro somos muchos, y como dice un gran maestro nuestro, el teatro es un arte insoportablemente colectivo. La Otredad, esa compleja formulación de la que se han ocupado y “seriamente” los filósofos, psicoanalistas, antropólogos y “otros”; nos provee una conceptualización que encontramos muy “a lugar” para dar cuenta de una mirada sobre el trabajo artístico en el teatro que es fuertemente representativa. Se quiera o no, todos quedamos obligados a trabajar con la otredad, que opera en nosotros para lograr hacer algo con el otro: entrenar.

15. Espacio, Públicos y Estrategias

Esta comisión fue coordinada por Marina Matarrese y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Plataforma Lodo.** Paula Baró (Artista y gestora)

LODO es una plataforma de cruce, intercambio y prueba de artes escénicas: danza, teatro y performance. LODO genera nuevos espacios de trabajo y experimentación. Se asocia con artistas, gestores, espacios, agrupaciones, instituciones y proyectos nacionales e internacionales interesados en tender redes colaborativas.

La plataforma organiza un festival anual que tuvo su primera edición en el Club Cultural Matienzo del 10 al 16 noviembre de 2014 y se repetirá en junio de este año.

• **Creación y Producción de Ciclos Teatrales Independientes.** Natalia Carmen Casielles (Realizadora Cinematográfica. IDAC. y Dramaturga. EMAD.)

La presente exposición tiene como objetivo plantear las opciones acerca de cómo gestar una idea y plasmarla en un ciclo teatral independiente que contenga a diversos teatristas y sus múltiples trabajos.

• **Teatro Bombón, festival permanente de obras cortas.** Monina Bonelli (Es actriz, dramaturga, directora y gestora cultural) y Cristian Scotton (Es actor, dramaturgo y productor)

Teatro Bombón es producido por ILU/La Casona Iluminada e invita a distintos directores a crear obras originales de hasta 30 minutos en torno a la arquitectura de la casona.

La estética y temática del ciclo es diversa e incluye obras de música, danza, teatro y una muestra visual diferente cada edición.

Motivados por desarrollar una intervención del espacio, cada una de las piezas se adapta a las especificidades arquitectónicas de cada sala.

Las obras se presentan en simultáneo y realizan dos funciones por día, posibilitando la selección de horarios y el recorrido del espacio.

• **El dilema del público en la escena teatral porteña.** Carolina Amoroso (Licenciada en Comunicación y Magíster en Periodismo).

Sin dudas, la escena teatral porteña es una de las más prolíficas del mundo. Así lo demuestran las cifras oficiales, que la sitúan entre las cuatro ciudades con más salas del mundo. Sin embargo, y pese a que la emergencia de nuevos espacios responde a un enorme impulso creativo digno de ser celebrado, la cartelera está cerca de alcanzar su punto de saturación. Es decir: aumentan constantemente la cantidad de propuestas y espacios, pero no así el número de espectadores. Por eso, plantearé en mi presentación algunos ejes de análisis para pensar cómo se puede atraer a las nuevas audiencias.

• **Espacios y públicos. Estrategias en relación al público.** Sonia Jaroslavsky (Periodista especializada en artes escénicas).

La ponencia intentará desarrollar un breve análisis de experiencias que abordan diversas estrategias en el vínculo con el público y el no público desde diferentes perspectivas y en diferentes contextos.

• **Tecnoculturas para la generación de nuevos públicos en artes escénicas.** Fernando Madedo (Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional. UBA. Y posgrado en Gestión y Política en Cultura y Comunicación. FLACSO.)

La presente exposición propone poner en diálogo y relacionar el teatro con las tecnoculturas, particularmente las redes sociales en Internet y el uso de telefonía celular, como plataformas que modifican la idea de participación social y sentido de pertenencia en nuestra contemporaneidad, colaborando con la formación de nuevos públicos. Plantea como hipótesis que el teatro hace uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación como una herramienta de reproducción viral de la información, generación de participación y pertenencia social en el ámbito de las tecnoculturas para la formación de nuevos públicos.

16. Teoría e Investigación

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Las alas del teatro: de la concepción artesanal al mundo virtual.** Bonfil, Solange (Directora Teatral. EMAD.)

Pensamos la pieza teatral como un hijo concebido y criado de forma artesanal que deja la casa de sus padres para comenzar a explorar el mundo virtual. Cómo trabajamos los directores sobre este nuevo paradigma, la línea de ruptura actoral, entre lo privado, lo público y lo viral. Desde la intimidad del cuarto a las redes sociales, cuál es nuestro control real sobre este hijo y el rol del espectador como testigo real, de aquella imagen que a veces no se encuentra con su contenido.

Reflexionamos sobre el masivo traspaso insustancial de la pantalla, contrapunto de la búsqueda ancestral, que tiene origen en el Teatro Laboratorio, irreproducible, táctil y sudoroso.

- **La distancia entre las cosas, usos del espacio (publicado Págs. 153-155).** Daniel Joglar (Profesor en Artes Visuales)

Tomo como punto de partida esta cita: “A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo”.

(Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer, 1980)

- **La carrera de Actor en Quilmes: campo cultural e historia.** Gastón Asprea (Profesor y Licenciado en Educación y Actor).

El presente trabajo busca problematizar y analizar la existencia y trayectoria de la carrera oficial de Actor en la Escuela de Bellas Artes de Quilmes. ¿Por qué una carrera oficial en Quilmes? ¿Cuáles sus contenidos? ¿Cuál el campo cultural que posibilitó su existencia y desarrollo? Son las preguntas que se buscan contestar y desde ellas reflexionar sobre la formación actoral, los procesos didácticos que se llevan adelante y su relación con las estéticas teatrales existentes. El trabajo forma parte del proceso de Tesis “Aportes a la construcción de una didáctica de la formación actoral. Procesos de contextualización: influencia de las estéticas teatrales en la formación actoral en el ámbito de la EMBA Carlos Morel.”

- **La Red Teatral Sur como estrategia del Conurbano (publicado Págs. 180-182).** Mariana Ortiz Losada (Actriz) y Emmanuel Miranda (Actor)

Compuesta por más de ochenta miembros, la Red Teatral Sur integra a grupos de teatro, investigadores y salas del Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires; región conformada por 11 Distritos.

La Red se crea con el fin de desarrollar estrategias comunes para potenciar sus actividades y posibilitar una mayor difusión de la actividad de teatro independiente en la zona.

Desde 2010 venimos mejorando notablemente nuestra actividad al punto de contar con 4000 espectadores en nuestra tercera edición de la *Noche de Los teatros de 2014*.

- **Red Nacional Profesores de Teatro Dramatiza.** Jorge Holavtuck (Profesor de Teatro y Gestor Teatral)

Red Nacional de Profesores de Teatro DramaTiza
Una organización horizontal y solidaria para el fortalecimiento de la presencia del Teatro en la Educación de todo el país.

La Red Drama-Tiza es un proyecto que nace para dar respuesta a las necesidades y posibilidades que presenta la implementación del Teatro en las escuelas y otros ámbitos educativos. Su naturaleza se funda en la comunicación y la promoción de interacción entre pares y con el medio. Existen miembros de la Red en todas las provincias.

3. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras.

Las exposiciones de *Escena sin Fronteras* se organizaron en rondas de presentaciones donde los expositores contaron con 7 minutos y 14 imágenes para conceptualizar sus proyectos y/o experiencias escénicas significativas. En esta oportunidad se presentaron el 25 de febrero 3 comisiones en los horarios de 10 a 13 y de 15 a 18 hs. en la Sede Cabrera 3641.

Se presenta el índice de las comisiones y la cantidad de expositores y asistentes que tuvo cada una de ellas.

1. Teatro y Experiencias Escénicas. Coordinadora: Michelle Wejcman. Expositores: 13. Asistentes: 23
2. Danza, Música y Performance. Coordinador: Marcelo Rosa. Expositores: 22 Asistentes: 29
3. Teatro, Espacios y Grupos. Coordinadores: Michelle Wejcman y Marcelo Rosa. Expositores: 20. Asistentes: 30.

A continuación se transcriben sintéticamente los contenidos de cada comunicación presentada al Congreso, redactada por sus propios expositores. Se aclara cuando el texto completo está incluido en la presente edición especificando la página respectiva.

1. Teatro y Experiencias Escénicas

Esta comisión fue coordinada por Michelle Wejcman y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Los límites de la mirada (El signo teatral que no se ve).** Marcela Juárez (Licenciada en Teatro)

Una crónica de los procesos creativos de los espectáculos *Nada que ver* (Teatro oscuro) aportan preguntas acerca de la construcción ficcional en ausencia de luz.

Surgen algunas apreciaciones acerca de la acción, relaciones entre palabra y silencio, construcción témporo-espacial, teatralidad y vivencia ficcional en la oscuri-

dad, habilitando una presencia del actor ligada a la energía cinética, a la dramaturgia sonora y a la función del verbo en escena.

• **Rosas en el Mar. Preguntas contemporáneas para un hecho teatral.** Emiliano Samar (Actor, docente y director teatral), Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey

El teatro contemporáneo se enfrenta a preguntas poniendo en cuestión bordes y fronteras. ¿Dónde el espacio escénico y dónde la platea? ¿En qué momento inicia la tarea del actor, y cuál es el rol del espectador? ¿Qué cuestiones delimitan y definen lo espacial?

Rosas en el Mar propone poner en escena la ruptura de los bordes entendidos desde las funciones dadas en lo teatral, alguien que mira, alguien que hace. Aquí, quien debería hacer no llega, quien debería mirar hace, y la platea se convierte en un camarín desde el cual los actores salen a escena e intervienen el espacio.

• **Se trata de nosotrxs – construyendo escenarios.** Mariel Rosciano (Actriz y autora)

Cómo llegar a los públicos jóvenes con una propuesta que genere interés en el teatro y que presente contenidos que los convoquen a intervenir en la realidad social. Cómo hacer que estas nuevas generaciones saturadas de información, se involucren en eso que están viendo y que reflexionen acerca de ello.

La pedagogía cultural plantea que los lugares pedagógicos son aquellos donde el poder se organiza y se despliega. Si nuestro objetivo es empoderar a las nuevas generaciones tenemos que darles herramientas, generar espacios de socialización de la información en donde puedan construir una contra cultura de la realidad. Para ello es importante que la escuela tome un rol activo para evitar la desigualdad que se da en cada familia, por el contexto social y económico.

Como colectivo artístico nos propusimos llevar una obra concebida para teatro a escuelas, bibliotecas, aulas magnas y hasta comedores comunitarios, con una propuesta artística que aborda la temática de la trata de personas.

• **Drama Camp.** Hernán Costa (Dramaturgo)

Este trabajo se propone rastrear en dos obras dramáticas (de mi autoría), la operatoria de exhibir al cuerpo enfermo como vehículo de lo abyecto, sacándolo del ámbito de lo obscuro y conformarlo como objeto de percepción de un hecho teatral.

Por otro lado, si entendemos al cuerpo como territorio heterotópico, o espacio impugnado en donde se dirimen las relaciones de poder, teniendo en cuenta su propia topología, resulta de gran interés indagar en qué medida éste actúa como cosa maculada que devela sus estadios oscuros y su mancha de alteridad.

Si tomamos en cuenta una poética que se aparta de una concepción binaria de género y de los cánones tradicionales a través de la irrisión y la inserción en la estética *camp*, el objetivo de este trabajo es analizar si su procedimiento discursivo va más allá del gesto *camp*; instalándose como soporte de una mirada que pone en tela de juicio los dispositivos de poder, haciendo del cuerpo su centro de protesta.

• **Obra teatral Piringundin** (sainete porteño- 1910). Maggi Persíncola (Dramaturga, poeta, investigadora, actriz, directora y fotógrafa)

Este proyecto teatral-social se empezó a realizar este año en el Puente Nicolás Avellaneda (C.A.B.A.) con vecinos de la Boca, trabajadores del puente y actores profesionales. Se usó metodología de investigación, entrenamiento actoral e investigación histórica. La obra se estrenó. Actualmente se está representando.

• **Ornella.** Bárbara Posesorski (Actriz)

La propuesta radica en compartir la experiencia de la puesta en escena de un unipersonal, que ha tenido 7 puestas hasta lograr tener la puesta final solo unos días antes del estreno, pero que no obstante este proceso, ha sido Declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y Declarado de Interés por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. A su vez ha participado de numerosos festivales tanto nacionales como internacionales, y de encuentros por el día de la mujer, generando emociones, reflexiones y modificaciones en los espectadores que lo presenciaron.

• **Cómo Vivir del Arte: 5 Conceptos para lograrlo.** Nahuel García Buscemi (Coach Ontológico Profesional y Licenciado en Administración. UBA.)

Cómo vivir del arte es una propuesta enfocada en ayudar y asistir a los artistas para que puedan generar o incrementar sus ingresos con el arte que aman. Desde mi experiencia personal, trabajando como Coach y Consultor Comercial para Artistas, busco derribar los miedos y obstáculos en los artistas a la hora de vivir del arte y generar ingresos. Así también realizando un trabajo interno el artista se vuelve más efectivo a la hora de lograr metas.

• **El León Producciones.** Mariela Muerza (Actriz, directora y productora teatral) y Mariano Nuñez (Actor y director teatral)

Somos estudiantes de la carrera de actor y director de artes escénicas en el CIC y juntos creamos la productora *El León Producciones* con la que llevamos adelante distintos proyectos artísticos. Actualmente tenemos online un programa de radio titulado *La cuarta Pared* (radio) en el que tenemos un invitado todas las semanas con quienes debatimos sobre el presente y el futuro de nuestra profesión.

El objetivo de la ponencia es mostrar como de una universidad pueden surgir grupos de trabajo, profesionales, y la manera de llevarlos a cabo a través de la autogestión.

• **Cuentos para adultos, cuentos para niños, cuentos para todos.** María Rita Joga (Narradora Oral, Actriz y Comediante)

La oralidad ha sido desde siempre el método para transmitir lo vivido, imaginado, creado. Los cuentos para adultos, es una invitación a la fantasía, a la entrega, que subsiste desde la antigüedad, sin embargo, parece novedoso, Hay cuentos, de humor, amor, eróticos, policiales, terror, etc. Los cuentos para adultos mayores tienen la

particularidad de que lo vivido desecandena fácilmente en la melancolía y hay que lidiar con esas emociones que están allí. Los cuentos para niños, resultan inagotables, porque todo es motivador, desatan la fantasía, los comentarios, las preguntas. Y lo curioso es que ningún aparato electrónico compite con lo que desata un cuento bien contado.

2. Danza, Música y Performance

Esta comisión fue coordinada por Marcelo Rosa y se presentaron 11 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Tendencias Innovadoras para la Danza. “Grupo Alma” Compañía de Danza Integradora (publicado Págs. 131-134).** Susana González Gonz (Docente, Bailarina, Coreógrafa y Psicóloga Social) y Graciela Fernández (Consultora Psicológica y Arteterapeuta)

“Grupo Alma” Danza Integradora, es un grupo innovador, cuyo mayor objetivo es lograr con sus obras, cambiar la percepción individual y colectiva sobre la inclusión, la integración, la libertad corporal, la creación artística y la diversidad cultural, como un derecho de todas las personas. Cuestiona la estética convencional desde una dimensión ética, fundamentada en el arte como herramienta de inclusión social y el proceso creativo como producción resultante de lo colectivo. Sensibilizar la mirada hacia nuevos sentidos y subjetivación, derribando preconceptos y dicotomías, abre nuevas puertas a los bienes de la cultura, que trascienden las barreras artísticas, sociales y culturales.

- **Codaz & Lab + Danzas Inesperadas, una experiencia de Laboratorio Abierto.** Paula Rodríguez Capomassi (Coreógrafa, Bailarina, Docente, e Investigadora)

El Laboratorio Empire© enfoca su potencia de génesis en generar un espacio plataforma de laboratorio de investigación práctica creativa en la composición y la creación en danza contemporánea que garantice en su desarrollo cuatro principales condiciones: 1) Una plataforma de investigación práctica creativa singular donde profundizar en el tiempo/espacio inquietudes artísticas y profesionales 2) Diálogo transformacional, transgeneracional y multidisciplinario 3) Movilidad cultural de jóvenes artistas y artistas/docentes consagrados 3) Providencia de emergencia de investigadores, *performers* y artistas en la escena local e internacional.

En este espacio se presenta el proyecto piloto 2013/2014 de Codaz & Lab y su Open Lab Danzas Inesperadas Titulado Playroom.

- **Performance: Proyecto Kurwa, de la documentación a la síntesis.** Solange Bonfil (Directora Teatral. EMAD) y Mara Folch (Fotógrafa)

De qué manera transitamos la experiencia en el trabajo interdisciplinario, pasando de la irrupción al sincretismo artístico.

Kurwa (Curva) es un proyecto artesanal de intervención performática y audiovisual sobre fotografías.

Realizamos un trabajo de investigación y documentación histórica sobre la trata de personas. Cómo fue el proceso y la pesquisa, el difícil acceso a las locaciones y

a los archivos. El abordaje para llegar a la síntesis, entre pasado, presente y futuro, dentro del condensado lenguaje de la performance. ¿Hasta qué punto es necesario delimitar cada disciplina escénica? Las cruces en la búsqueda de nuevos formatos.

- **Amar el día, aborrecer el día.** La multiplicidad de montajes dentro del campo performático (**publicado Págs. 82-88**). Norma Ambrosini (Licenciada en composición musical) y Diego Stocco (Actor, bailarín y director de teatro).

Amar el día, aborrecer el día, fue una obra estrenada en el año 2011 bajo el rótulo de *Montaje poético, performático teatral*. Luego de dicho estreno comenzó su desarrollo multifacético.

Iniciado como un proyecto multimedia, para pasar a ser luego, una fiesta barroca, y terminar siendo muchas más versiones. En cada puesta en escena fue libro, escrito en dos idiomas, video, intervención, obra de teatro, performance, una publicación en un congreso, una fotografía, etc.

Prontamente en un nuevo desafío pretenderá ser una *Conferencia activa*, con nuevo elenco (uno que ni siquiera habla el idioma original de la obra.)

- **Paisaje Polifónico: una mirada estética para la creación (publicado Págs. 116-118).** Laura Daniela Cornejo (Licenciada en Teatro) y Jéssica Lourdes Orellana (Docente en Artes)

El paisaje polifónico como herramienta de creación, posibilita el diálogo de voces creativas en torno a un estar en la escena, captando el tránsito de un viaje sensorial que abra nuevas perspectivas poéticas. Es así, que la representación se concibe a partir de entrenar la disponibilidad y la escucha buscando la multiplicidad de sentidos, disolviendo las formas puras cuando aparezcan para correrse de la voluntad de comunicar convencionalmente. Una imagen abierta y no unívoca, que haga imaginar.

Por lo tanto, cada obra es un enigma que se tiene que resolver metafóricamente, en una elaboración transmutable de cuerpo, voz y pensamiento.

- **De espacio a tiempo. Dimensiones para pensar la composición de danza.** Sofia Kauer (Licenciada en Composición Coreográfica)

La tesis-discusión propone pensar el movimiento danza no desde la concepción de cuerpo sino desde las variables espacio-tiempo como dimensiones fundamentales de la composición en danza.

Se trabajará la obra artística-escénica en relación al tiempo y al espacio como dimensiones que permiten construir su diferenciación con “la realidad”; en relación a los sujetos que la ven, hacen y crean, y en relación a sí misma como problema del lenguaje artístico escénico.

- **El Site Specific como posibilidad de resignificación (publicado Págs. 71-75).** Clara Abad (Profesora de Expresión Corporal), Norma Ambrosini (Licenciada en Composición Musical y Docente), María Belén Grassini (Bailarina de Danza Contemporánea) y Abigail Luz Nant (Profesora de Expresión Corporal)

Abordada desde la metodología/técnica/estética *Site Specific*, “Fractal 1: Plataformas” al igual que muchas de las experiencias bajo dicha titulación se realiza en un espacio ‘no convencional’ (en este caso, una vivienda con la particularidad de poseer espacios que la circundan que resultan ser tremendamente representativos para su entorno). Lo particular de este abordaje, reside en la búsqueda de la singularidad de la idiosincrasia del lugar, ya no reducidos a lo estético, sino referidos a lo histórico. Permitiéndonos colocar al espectador no solo en situación de percibir una ‘nueva’ o ‘distorsionada’ realidad, sino, además, poniendo en juego experiencias más profundas aún, como son lo real, la ficción, lo íntimo, lo público, etc. Transformando los muros y cimientos en patrimonio intangible. En receptáculo de lo sensible.

• **Efímero Cine y las cazadoras del aura perdida.** Romina Cariola (Escenógrafa y vestuarista egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova), Flavia Gresores y Gisela Cariola.

Efímero Cine es un espectáculo performático que fusiona las artes visuales y escénicas. Utilizando tecnología obsoleta se desarrolla un set audiovisual donde conviven lo analógico y lo digital, con los recursos y la imaginación del cine, pero con la impronta aurática del teatro. Cine vivo, de carácter efímero, montado en tiempo real, tanto en lo sonoro como en lo visual.

Concepto

Un objeto de consumo descartado es un objeto muerto. Rescatándolo recupera su aura. Desviar el uso tradicional de los materiales nos permite generar nuevos sentidos de manera premeditada o azarosa. También nos permite analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma a través de sus consumos, descartes y atesoramientos

• **Ensamble músico/teatral en la creación escénica.** Cintia Miraglia (Actriz, Directora y Docente) y Mónica Driollet

Abordar la creación de un espectáculo teatral a partir del cruce de los lenguajes de la música y el teatro. Un ensamble que pretende poner a dialogar estos lenguajes en el mismo plano de la acción, no como apoyatura o sonorización, sino como una voz más del acontecimiento teatral. Una dramaturgia de la escena donde actores y músicos, en un trabajo orientado a la búsqueda y la experimentación de los límites propios de cada lenguaje, se interrelacionan en su capacidad y potencia expresiva.

• **Flores Suspiran Mujeres desde la dramaturgia hasta la producción.** Natalia Arteman (Egresada de la Escuela Provincial de Teatro de Morón como Profesora de Artes en Teatro)

Flores Suspiran Mujeres es una obra (actualmente en cartel) escrita y dirigida por Natalia Arteman. La obra se realiza con 10 artistas en escena, incluyendo músicos en escena. Un fenómeno del teatro independiente por su despliegue escénico y su continuidad en cartel desde noviembre de 2013. Con escasos recursos materiales y una convicción grupal de trabajo en equipo, la obra

recibe cada noche a un público constante por la recomendación boca en boca. *Flores Suspiran Mujeres* es un melodrama con música en vivo.

• **TRANS: Dos días, dos obras, un actor.** Claudia Mera (Productora y Gestora Cultural), Fabricio Guaragna (Artista Plástico) y Sergio Muñoz (Actor y escritor)

Trans es una oración, un pedido, una especie de plegaria, y la búsqueda de un actor sobre sí mismo sobre la pregunta: el actor actúa, ¿pero es?

Obra en dos días sobre textos de Alejandro Moreno Jaschés. El actor es Sergio Muñoz y la intervención visual sobre el espacio es de Fabricio Guaragna.

Por primera vez en el Patio Norte del Espacio de Arte Contemporáneo – Ex Cárcel de Miguelete, se representa una obra de teatro creada especialmente para este espacio.

La soledad, el exilio, el humor, un hombre, una mujer, un actor, dos historias, contadas en un espacio hasta ahora desconocido.

3 Teatro, Espacios y Grupos.

Esta comisión fue coordinada por Michelle Wejcman y Marcelo Rosa y se presentaron 11 comunicaciones detalladas a continuación:

• **MARTE – Matienzo Artes Escénicas.** Giuliana Kiersz (Dramaturga, Actriz y Docente)

MARTE -Matienzo Artes Escénicas- promueve el trabajo de nuevos directores, acompaña a artistas jóvenes, y da lugar al encuentro y la colaboración entre directores y actores. Un equipo de quince artistas gestores trabaja colectivamente en delinear la programación de la sala, pensar y producir ciclos y festivales como así también exhibir sus propias creaciones.

El tendido de redes latinoamericanas es central para la vida de *MARTE*, por ello participa activamente de *ESCENA -Espacios Escénicos Autónomos* en la Ciudad de Buenos Aires- con quien realiza el festival *ESCENA* cada año y *RAMA -Red de Arte Autogestivo-* que ya ha realizado más de diez intercambios entre Argentina, Brasil y Chile.

• **Acústico sensible: el teatro como recital.** Gonzalo Facundo López (Director), Diego Palacios Stroia, (Actor, director y dramaturgo) Victoria Casellas (Actriz y docente) y Daniela Chihuailaf (Escenógrafa y vestuarista)

Acústico Sensible es un ciclo cuyo objetivo es generar un intercambio escénico-musical, a partir de la premisa de la conformación tripartita del equipo (1 actor + 1 músico + 1 director).

La propuesta estética de *Acústico Sensible* parte de la configuración del teatro como recital. Un espacio no dramático que es intervenido por los artistas generando teatralidad. “En los conciertos de rock es evidente que los músicos y cantantes actúan personajes, que la sucesión de canciones se ordenan en un sentido y que lo visual es tan importante como lo sonoro” (URE, Alberto. *Sacate la careta*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2003.)

• **Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido.** Alejandra Cosin (Coreógrafa, performer, crítica y gestora cultural) La oferta cultural en Bs. As. es enorme y variada, pero la cantidad y diversidad del público no le corresponde. Las políticas estatales son insuficientes y poco efectivas para resolver el problema de la participación de los espectadores en la oferta cultural y artística. Sustraer la cuestión al valor de los tickets y a mensajes publicitarios no alcanza. Lo Precavido es una consultoría de gestión de públicos que ayuda a espacios y productores escénicos a resolver este tema abarcándolo con estrategias creativas y a medida, para alcanzar más público diverso y fidelizarlo.

• **Sujeto Nro. X.** Melisa Freund (Actriz y dramaturga) y Sofía Wilhelmi (Actriz y directora)

Sujeto Nr. X intenta dar cuenta de la intimidad de las mujeres reclutadas y abusadas, generando un sistema de postas en donde los espectadores funcionan como único nexo con el exterior.

Diez espectadores están citados en un punto distinto y a cada uno se le encomienda una tarea. Cada participante irá construyendo la trama a través de consignas asignadas: entregar un regalo, sacar fotos del cielo, dar cuenta del estado actual del hijo de la víctima, pedir ayuda mediante un megáfono, entregar un libro, escribir en el piso un pedido de auxilio, pasear al perro de la víctima.

• **Eso que falta; intimidad vuelta pública.** Paula Cancela (Actriz, Directora y Docente) y Gonzalo Facundo López (Director Teatral)

La propuesta inicial de *Eso que falta* no surge de una construcción temática, sino más bien de una deconstrucción. El propósito no está en exponer los aspectos más recurrentes a los que se hace referencia cuando se habla de sexo y sexualidad sino todo aquello que se evita, que se reserva al cuadro más íntimo y personal. En este sentido, los cuatro universos planteados en la obra (los cuatro personajes) se deconstruyen hasta desnudarse por completo. Se trata de entrar en diálogo con el propio cuerpo, el cuerpo del otro, las pulsiones y las imposibilidades y, por sobre todo, el desgaste que implica conocerse.

• **En el fondo.** Pilar Ruiz (Dramaturga, Directora, Actriz y Profesora)

En el Fondo cuenta la historia de Flora, una mujer que ha sido secuestrada en la niñez. Creció privada de su libertad en un entorno de violencia y prostitución. Pedro, sórdido y lleno de contradicciones, es su victimario enamorado.

Es una obra poética en la que subyace la tragedia de una problemática social. Además de entretener, conmover y permitirle al espectador vivir una experiencia estética, lo hará reflexionar.

Obra declarada de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por su concientización sobre la violencia de género y la trata de personas con fines de explotación sexual.

• **Proyecto Bioroom: apuntes sobre la escena doméstica (publicado Págs. 212-214).** Juan Manuel Urraco Crespo

(Doctor en Estudios Teatrales) y Felipe Restrepo (Productor audiovisual)

Nos proponemos abordar esa zona del espacio escénico contemporáneo que emergiendo por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme con la vida, abordan la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir del abordaje y análisis del Proyecto Bioroom - II edición Buenos Aires (creado y coordinado por los autores de esta ponencia), se intentará poner de relieve una dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental.

• **Museo de los niños débiles (publicado Págs. 119-125).** Maximiliano de la Puente (Dramaturgo, director teatral, actor y realizador audiovisual)

Este es un proyecto transmedia realizado por Maximiliano de la Puente y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una performance y un documental lineal. Lo que presentamos aquí es una reflexión a partir del resultado de las cuatro presentaciones en vivo realizadas en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta.

• **CrearEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas.** Verónica Espino (Actriz, cantante y creativa) y Pablo Meschini (Músico y productor)

Proponemos exponer nuestra compañía y el lenguaje escénico y la poética que nos identifica, el cual fue construido desde el año 2009.

A través de la experiencia y de nuestro camino hemos construido nuestro lenguaje de puestas minimalistas siempre manteniendo como eje central el “sí, se puede” a la hora de crear. Apostamos a la creatividad y la producción para la construcción de nuevos lenguajes y canales de comunicación y expresión. Trabajamos en el campo de la improvisación y la experimentación creyendo en el hecho artístico por sobre todo.

• **Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción.** Daniela Tuvo (Directora Teatral) y Facundo Zilberberg (Dramaturgo)

Yo y el extraño caso de Ella es una obra para armar. Trabaja en el cruce entre ficción y realidad. Es la construcción ficcional de un hecho real que mientras sucede cuestiona la entidad real del registro audiovisual en escena y la necesidad del teatro de utilizarlo para hablar de “realidad”.

Lo que está en juego es el concepto de realidad como construcción y lo documental como recurso.

La puesta se arma y se desarma ante los ojos del espectador porque lo que se ve se construye en el mismo momento en que sucede y siempre es un recorte.

• **Ofelia Machin.** Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava (Directores Teatrales)

Ofelia Machin es una adaptación de Hamlet de Shakespeare con textos de Maquina Hamlet de Muller. La obra

se desvía del drama hamletiano dándole voz y foco a uno de los personajes secundarios: Ofelia.

En escena, ella aparece desmembrada y fragmentada en cinco rostros que desde un limbo transitan su tragedia una y otra vez.

La fragmentación tinta no solo al personaje sino también al artilugio teatral, en el que cinco actores malaborean con todos los personajes que intervienen en la obra.

Al final todo se desgarrar, se desfasa, se quiebra...

4. Equipo de Coordinación Congreso Tendencias Escénicas.

Coordinación Académica: Andrea Pontoriero

Asesor Académico – Profesional: Héctor Calmet

Comisiones / Escena sin fronteras: Andrea Marrazzi

Prensa: Sofía Ritacco

Red Digital: Paula Giacomponello

Auspicios: Adrián Jara

Coordinadores Paneles de Tendencia: Héctor Schargorodsky, Luis Cano, Héctor Calmet, Ricky Pashkus y Alejandra Darín.

Coordinadores Comisiones y ESF: Magalí Acha, Verónica Barzola, Andrés Binetti, Daniela Di Bella, Elsa Pesce, Marina Matarrese, Andrea Mardikian, Marina Mendoza, Eugenia Mosteiro, Elsa Pesce, Nicolás Sorrivas, Michelle Wejcman, Marcelo Rosa y Matilde Carlos.

5. Escritos de los Coordinadores

Se transcriben a continuación los escritos presentados por los coordinadores de las Comisiones de Debate y Escena sin fronteras. Estos *papers* traducen las distintas líneas presentadas durante las sesiones del 25 de febrero en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo, los conceptos trabajados por los expositores y el debate posterior. La organización de los mismos es por orden alfabético de acuerdo al apellido del autor.

Se detalla el índice con autor, título y página donde se encuentran los escritos elaborados por los coordinadores:

- Acha, Magalí. *Escenografía y producción escenográfica: de lo que queremos a lo que podemos.*
- Barzola, Verónica. *El diseño sonoro como estrategia de construcción semiológico.*
- Barzola, Verónica. *Dirección y estrategias de construcción teatral.*
- Binetti, Andrés. *La dirección teatral atravesada por lo contingente, el accidente como proceso creativo.*
- Binetti, Andrés. *Dramaturgia y nuevas tendencias. Una articulación entre espacios de creación y espacios de enseñanza.*
- Carlos, Matilde. *Comunicación y marketing del espectáculo en la Web.*
- Di Bella, Daniela. *Crear e investigar sobre los límites de la propia obra, un desafío articulador entre el momento de creación y la gestión cultural.*
- Di Bella, Daniela. *Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena.*

- Mardikian, Andrea. *La experiencia estética como espacio – tiempo de encuentro.*

- Mardikian, Andrea. *Un recorrido por la Actuación.*

- Matarrese, Marina. *Espacios, Públicos y Estrategias.*

- Mendoza, Marina. *El cooperativismo en perspectiva: potencialidades y limitaciones del teatro independiente en el circuito cultural porteño.*

- Mosteiro, Eugenia *Los Roles del Vestuarista y Caracterizador en los Tiempos Actuales.*

- Pesce, Elsa. *Abrazando sutiles tramas.*

- Pesce, Elsa. *Servicios culturales en “vivo”.*

- Rosa, Marcelo. *Con ganas de expresarse.*

- Rosa, Marcelo. *De lo efímero a lo perdurable.*

- Sorrivas, Nicolás. *De la pasión, los vínculos y los espacios alternativos.*

- Sorrivas, Nicolás. *Teatro e Identidad Queer, un camino hacia la visibilización.*

- Wejcman, Michelle. *El arte de incomodar y romper fronteras.*

- Wejcman, Michelle. *Intercambio y colaboración.*

Escenografía y producción escenográfica: de lo que queremos a lo que podemos.

Magalí Acha (*)

“Las escenografías en los espacios no convencionales” por Carlos Di Pasquo

“Escenografía y las nuevas tecnologías para su producción. Heurística y método de trabajo” por Julieta Ascar.

“No luz. Importancia de la sombra.” por Ernesto Bechara.

“Escenografía presupuesto 0.” por María Guglielmelli.

“La producción escenográfica del teatro independiente es un disparador estético?” por Bea Blackhall

“Escenografía, danza y acrobacia” por Elizabeth Restrepo Torres.

“Las nuevas tecnologías en la maquinaria teatral y su repercusión en el diseño escenográfico” por Magalí Acha.

El espacio escenográfico y el diseño lumínico son partes fundamentales e ineludibles de la escena teatral. Todo teatro transcurre en un espacio y sin luz no vemos, la luz también es espacio... por lo que ambas actividades van completamente de la mano para la realización de un espectáculo.

Durante las diversas exposiciones hemos recorrido diferentes puntos de vista del hecho escenográfico/lumínico y su realización. Tanto desde el punto espacial, estético como técnico el diseño se ve influido y modificado. Las herramientas de trabajo cada vez más modernas nos permiten utilizar diferentes técnicas, ahorrar tiempos de trabajo y bajar costos.

Desde el punto de vista espacial **Carlos Di Pasquo** nos expuso la diferenciación entre espacios teatrales comerciales, independientes y oficiales, los diversos sistemas de trabajo en cada espacio y su arquitectura modifican el diseño escenográfico. En las salas independientes la falta de técnicos, espacio de guardado y posibilidades

de montaje hacen que las escenografías se reduzcan y se deba agudizar la creatividad.

El crecimiento cuantitativo, desde 2001, de salas teatrales independientes de espacios “no preparados” para producir teatro, tomando “no preparados” con la ironía de que allí se producen espectáculos de gran calidad y con mayor afluencia de público que en otros circuitos, hace que el trabajo de los escenógrafos e iluminadores haya cambiado sustancialmente. ¿Cómo modificar entonces la formación de estos artistas para que puedan adaptarse con facilidad a estos espacios?

Siguiendo esa temática **María Guglielmelli** nos presentó proyectos realizados con presupuestos muy acotados, buscando materiales de descarte, de desarme, utilizando la creatividad como herramienta y como fundamento del diseño espacial. En este punto el valor está dado por el imaginario del creador en la utilización y la observación del potencial de los elementos a utilizar.

Bea Blackhall continuó con esta línea pero tomando el diseño escenográfico como diseño espacial. Lo escenográfico se ve completamente condicionado por la arquitectura y así también por consiguiente el espectáculo teatral. La posibilidad de hacer teatro en espacios no convencionales como fábricas tomando los elementos de la misma para armar el espacio ficcional o como utilería. Los presupuestos también se ven acotados y los espacios de guardado aún más, ya que estos espacios funcionan normalmente en horario laboral. Lo interesante de estos proyectos es la posibilidad de cambio de espacio desde lo habitacional tomado como hábitat, donde en un determinado momento puede habitar una fábrica y en otro una obra de teatro.

Julieta Ascar por su parte nos expuso como bajar costos utilizando nuevas tecnologías de realización como parte de la producción escenográfica, y cómo combinar técnicas tradicionales con las más modernas. Nos contó el ejemplo de la realización del telón de embocadura del Teatro Colón, en el cual ella participó. Para la confección se utilizaron técnicas digitales de tejido con routers combinadas con técnicas manuales de costura y bordado. Dio cuenta de la diferencia de tiempos de realización entre ambos sistemas y por consiguiente la disparidad de costos.

Ernesto Bechara puso su luz en el camino y nos habló de la oscuridad. Nos planteó la contradicción entre la constante necesidad de iluminar, de ver y la hermosa posibilidad de ver la sombra. Sombra a la que nuestros ojos están acostumbrados pero que nuestro cerebro procesa, elimina y construye luz. Se pregunta ¿por qué no permitimos en teatro, el dramatismo de la oscuridad? ¿Por qué siempre necesitamos ver, cuando la sombra puede embellecer, puede intrigar, interesar? Nuestros ojos construyen la luz que falta y vemos el dramatismo de la sombra. En la pintura la sombra es utilizada constantemente pero cuando trabajamos en teatro los directores y actores quieren luz, quieren ver, quieren verse, son pocos los que se apoyan en la sombra, en la oscuridad, en el claroscuro como entidad dramática.

Elizabeth Restrepo Torres ejemplificó cómo la escenografía y la utilería dejan de ser un simple decorado para pasar a ser parte fundamental de la escena, pasan a ser funcionales, narrativos. Los elementos escenográficos y

la utilería pasan a ser el motor creativo y narrativo. Son un actor más dentro del espectáculo teatral, entendiendo como teatral todo hecho dramático. Los elementos y decorados se piensan en función de la acción y viceversa, se retroalimentan, dejan de ser un simple decorado para pasar a ser acción.

Finalmente de la mano de **Magalí Acha** llegaron las nuevas tecnologías a la maquinaria teatral, como las varas motorizadas y los sistemas de escenarios móviles, giratorios y modulares pueden colaborar con el diseño escenográfico. Ayudarnos y modificar el sistema de trabajo, facilitando así los montajes y dándonos la seguridad de la igualdad en la repetición de los shows.

Entonces surge la pregunta de cómo lograr salvar la distancia crucial que se nos impone como diseñadores, la falta de dinero, de espacios teatrales equipados, falta de inversión y el deseo de poder tener acceso a nuevas tecnologías. La falta de inversión en políticas culturales, la falta de espacios equipados tanto desde la arquitectura como desde la técnica y muchas veces la falta de capacitación del personal técnico o directamente la falta del mismo hacen que la creatividad termine siendo siempre nuestra mejor arma.

La temática que se repite siempre es la falta de recursos económicos, todos nos preguntamos cómo cambiar, cómo salir del círculo vicioso que va desde el no tenemos dinero hasta la falta de capacitación. Cómo avanzar y pedir que se modifiquen las políticas culturales, los espacios, que haya más proyección de espacios teatrales equipados, que sea parejo el crecimiento de espacios pequeños o no convencionales con el crecimiento de los grandes y no como ocurre actualmente que es la tendencia a que los espacios “convencionales” desaparezcan en pos de espacios “no convencionales” más pequeños y con menor capacidad de público.

Estos temas son de gran influencia para los artistas visuales dentro del teatro, ya que es nuestro trabajo el que se ve directamente afectado por esta tendencia. Nuestro trabajo va de la mano del presupuesto, para bien o para mal.

Cómo poder generar proyectos en los que los tiempos de producción nos permitan probar y equivocarnos y no producir y producir sin detenernos a pensar, sin que se ensaye con los elementos, sin que esos elementos se puedan modificar porque no “funcionan” dramáticamente.

Concluyendo, surge la pregunta sobre cómo podemos cambiar, cómo dejar de hablar de presupuestos bajos, de producir sin recursos para poder pensar con libertad, para poder hacer que las salas teatrales crezcan técnicamente, para que las salas teatrales tengan técnicos de montaje como tienen técnicos de luces, para que haya espacios de guardado cómodos, accesibles, para que dejemos de pensar que hacer teatro con una mesa y una silla es dramatismo y teatralidad excusándonos en esos conceptos porque no podemos tener recursos diferentes, para que seamos parte del proceso creativo desde el primer día y no sumándonos a último momento dando y respetando así la importancia que tiene el concepto visual, importancia tal o igual que la del actor. Por qué no modificar el pensamiento en pos de un crecimiento que nos permita exigir más como profesionales y dar más profesionalidad como artistas.

Conclusiones

Fue curioso como se fue dando la charla partiendo desde los espacios, para ir a técnicas de realización, pasando por las posibilidades económicas de producción, desarrollando ideas sin presupuesto, para acercarnos a pensar sobre la importancia de lo escenográfico como elemento de uso y como parte fundamental de la acción dramática, finalizando con las nuevas tecnologías que implican una necesidad de cambio de pensamiento cultural, que necesitan una inversión mayor.

(¹) Licenciada en Artes del Teatro. Profesora Media y Superior en Artes del Teatro. Se desempeña como diseñadora de escenografía e iluminación en teatro. Es docente de escenografía en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en la Universidad de Palermo. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

El diseño sonoro como estrategia de construcción semiológico-escénica

María Verónica Barzola (¹)

La comisión Música del II Congreso de Tendencias Escénicas tuvo cinco ponentes que abordaron la temática de la música en particular y del sonido en general en el espacio escénico. **Laura Inés Gutman**, abordó la temática de La canción como texto dramático; **Jorge Haro** analizó los *Procesos creativos en la composición y la performance de la música para danza*; y **Rony Keselman** planteó el hecho de la *Música al servicio de la escena*. **Mónica Ogando**, por su parte, examinó la relación de *La música en vivo y la dramaturgia*; y **Maximiliano Farber** definió el concepto de *Dramaturgia sonora como idea explicativa de la interrelación*.

La construcción de sentido escénico, a través del sonido, es parte de las preocupaciones de diseñadores de sonido, compositores, sonidistas e intérpretes (funciones desglosadas y muchas otras veces subsumidas en una sola persona).

Es necesario repensar el sonido como un espacio con autonomía, y no solo subsidiario de lo visual y lo textual, que colabora tanto en la producción del sentido escénico como también en el condicionamiento del resultado final de la obra. Tanto el habla (es decir la voz humana sometida al proceso de verbalización), el ruido (o los efectos sonoros), la música (o todo aquel tipo de sonido que responde a un requerimiento armónico, melódico o rítmico) y el silencio (o la ausencia absoluta de sonido) son elementos centrales del espacio teatral. De algún modo porque “no poseemos una capa protectora en nuestras orejas que nos permita, como los párpados, suspender el flujo de percepciones. Aún más, taparse las orejas atenúa los oídos en el registro de agudos pero no los impide pasar” (Jullier, 2007, p. 3), situación que los convierte un elemento ineludiblemente presente para el espectador.

Así lo sostiene el licenciado en teatro y director Maximiliano Farber. Del mismo modo que actualmente la idea de dramaturgia no se restringe solamente a la tarea

desarrollada por el dramaturgo propiamente dicho, sino que también a la del actor y del director, el concepto de Dramaturgia Sonora alude a los distintos hilos sonoros que conforman y determinan la trama teatral. Farber ha buceado en la teoría cinematográfica para hallar explicaciones sobre esta fuerte interrelación de sonido-escena, a que la teoría teatral –por su impronta textocéntrica- poco ha aportado. A tal punto es condicionante este elemento, sostiene, que una misma escena con diferentes sonidos, puede devolver un resultado semántico absolutamente diferente.

La centralidad del sonido, muchas veces no solo se materializa en el condicionamiento que este produce sobre el sentido final de la obra, sino en la participación de los músicos en la escena misma. Con la improvisación en vivo, a través de una propuesta de reproducciones musicales modulares que se recombinan cada vez, puede plantearse una reconstrucción constante de la propuesta escénica y una suerte de música efímera, sostiene el artista sonoro y audiovisual Jorge Haro. En el mismo sentido, sostiene Mónica Ogando, indica que el músico interviene no solo desde la construcción sonora en vivo sino también posicionándose, él mismo, como signo escénico. La actriz, dramaturga y narradora advierte que convertido en potencial personaje, deja de ser un mero “acompañante” para adquirir funciones narrativas.

Otras veces, el sonido –como una herramienta de construcción dramática- puede narrar a través de la construcción de materialidad; ya sea a través del recurso de una voz en off (en directo o pregrabada) que trae a escena personajes físicamente ausentes o a personajes por omisión, o por medio del desarrollo de espacios escenográficos sonoros. Esta estrategia de manipulación sonora para la generación de estados de ánimo, psicológicos y temporales es ampliamente usada en el teatro ciego y tal como sostiene Rony Keselman, músico y docente, puede ejecutarse gracias a la capacidad evocativa de los universos sonoros que remiten a imágenes mentales que se yuxtaponen con la escena.

La cuestión sonora (al no restringirse solamente a la creación musical), advierte Farber, no queda circunscripta al diseño pre-establecido, sino que es parte de una construcción colectiva e iterativa en la que pueden involucrarse todos aquellos que participan en el proceso creativo de una obra. De esta forma, un músico-personaje, un paraguas que golpea con ímpetu sobre el piso, una silla que hace ruido o deja de hacerlo al ser corrida para sentarse, unas llaves que se arrojan fuertemente sobre una mesa, estarían erigiendo un efecto de sentido particular y no pensando *a priori*.

En el mismo sentido, Keselman plantea cierta tensión existente entre la acción final escénica y el diseño sonoro. El profesional sonoro, sostiene, tiene que tener la flexibilidad suficiente para, por un lado para lograr desarrollar un producto que “no moleste” a la escena sino que la complemente y refuerce; por otro, para aceptar que el guión original sobre el que realiza su creación inicial puede ir modificándose a lo largo de los ensayos y, por ende, también lo deberá hacer la propuesta sonora. Esta tensión, no solo existe entre el desarrollo de la acción y el sonido escénico, sino también entre la palabra y la música y dónde mejor se vislumbra es en la can-

ción, sostiene la regisseur y docente Laura Gutman. La canción en la historia teatral, como objeto estético, ha tenido una suerte de lógica interna pendular, en la que por momentos ha sido el texto el que ha comandado su evolución y muchas otras veces ha sido la música. Este vai-ven tiene su justificación, sostiene la autora, en el carácter inminentemente intelectual de la relación texto-música, que se diferencia de la vinculación imagen-sonido que es sinestésica. Por su estructura, la canción puede generar tanto la división por escenas o números cerrados, como convertirse “en un punto de partida para la dramaturgia que la integre a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma” sostiene Gutman.

Estas reflexiones que otorgan un lugar de importancia a la dramaturgia sonora como espacio propio y consolidado en el mundo escénico, obligan a repensar –tal como sostenía el cineasta francés Robert Bresson– que “un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido” y que tanto, un recurso como el otro, tienen la capacidad evocar, narrar y producir sentido teatral.

Conclusiones

Puede concluirse que una creación sonora desarrollada solo con la lectura de un guión puede resultar una pieza inconexa, molesta y discordante con la realidad escénica. Su potencial semiológico será menor si fue producida (y no se modificó más) antes de comenzar el primer ensayo, o presentada en la fase final antes del estreno de la obra.

Los creadores de sonido exitosos serán aquellos que estén abiertos y dispuestos a sumergirse en un proceso del diseño itinerante, de modificación, actualización y evolución de sus propuestas. Y, sobre todo, aquellos que renuncien a la potestad absoluta sobre la creación sonora para permitir la construcción colectiva.

El sonido, debido a su capacidad altamente condicionante del proceso de decodificación que el espectador realiza sobre la obra en general, debe permitirse –también– ser influenciado por otros elementos escénicos; en una suerte de retroalimentación creativa y positiva, en búsqueda del sentido teatral.

Aunque ha quedado claro que la Dramaturgia Sonora ha ganado su lugar de relevancia y se ha manifestado la necesidad de crear un corpus teórico que ahonde en la problemática del rol del sonido en teatro, para teatro y desde el teatro, resta ahondar sobre cómo la ausencia de éste también produce sentido escénico. Compositores, sonidistas e intérpretes tendrán el desafío de pensar, y potenciar, la función narrativa y constructiva del silencio teatral.

Referencias bibliográficas

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

(¹) Lic. en Relaciones Públicas, Master en Relaciones Internacionales. Parte del Staff de la facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo Producción y Gestión de Contenidos.

Dirección y estrategias de construcción teatral

María Verónica Barzola (¹)

La Comisión de Puesta en escena y Dirección de Actores tuvo siete ponentes que presentaron diferentes estrategias de conducción y construcción teatral. **Lorena Ballestrero** planteó diferentes *Estrategias de Dirección en el trabajo con el actor*; **Fabián Díaz** trazó el desafío de la construcción colectiva a través de *El cuerpo en el proceso de dirección teatral*; **Lucas Lagré** analizó *El sentido en los textos teatrales*; mientras que **Alejandro Alberto Domínguez Benavides** ahondó en *El Público*, de García Lorca y los detalles de su última puesta en Madrid. Por su parte, **Pablo Ramírez** reflexionó sobre los *Usos de la literatura en la creación teatral*; **Alejandra Espector** y **Dardo Dozo** delinearon la interacción entre la *Dirección de Vestuario y la Dirección*; y por último, **Germán Ivancic** y **Diego Rodríguez** examinaron sobre el reto de *La puesta en escena y la otredad*.

Es imposible pensar las lógicas de la dirección teatral bajo un modelo unívoco. Escuelas, y estratégicas –sumadas a las características de personalidad y las experiencias adquiridas en el rol de actor– condicionan la forma en que el director se vincula con los actores y construye el resultado escénico. Si bien, las diferentes experiencias no son comparables pero sí son susceptibles de establecer un recorrido que permita entender diferentes recursos de construcción de sentido teatral.

Tal como sostiene Lorena Ballestrero es “el director quien necesita establecer estrategias para lograr que el actor despliegue sus posibilidades expresivas formando parte del mundo creado para cada puesta en escena”. La directora y docente agrega que la definición de los recursos que se utilizarán para aumentar el potencial actoral-comunicativo está profundamente signada por la propia experiencia. En el mismo sentido, Daccarett advierte que “en la formación de un director hay mucho de habilidades innatas, de observación y estudio del ámbito teatral y, sobre todo, de acumulación de experiencias vinculadas a la actuación o a la dirección escénica” (Daccarett, 2009, p. 7).

Es justamente a través del poder de recuperación de lo vivencial y de las experiencias que el director **Fabián Díaz**, Licenciado en Actuación especializado en dramaturgia en el IUNA, propone abordar la realidad escénica a través de estrategias de construcción colectiva. La obra *Dios está en la casa* se generó a partir de un ejercicio evocativo colectivo acerca de los recuerdos buenos de la infancia y de las casas en las que cada uno de los actores, sonidistas, vestuaristas, etc., fue feliz. Para el dramaturgo, sin duda, “el trabajo de dirección supone una indagación física y emocional a la vez que técnica”, de larga duración, que es posible principalmente en los espacios de teatro independiente.

Esta estrategia colectiva implica dar a la otredad, un lugar privilegiado en el proceso de construcción escénico. Así lo sostiene el bailarín, coreógrafo y regisseur Germán Ivancic, y el actor, director y regisseur Diego Rodríguez cuando hablan del teatro como “un arte insoportablemente colectivo”. Para ellos la participación del otro no es una elección sino más bien una situación ineludible: “se quiera o no, todos quedamos obligados a trabajar con

la otredad, que opera en nosotros para lograr hacer algo con el otro: estrenar”.

En algún punto, la idea de la construcción colectiva, obliga a repensar el sentido más ortodoxo y etimológico del concepto de dirección (que según su raíz latina alude a la idea de enderezar algo en un determinado sentido) para dar lugar a otra perspectiva más flexible en la que la colaboración estrecha de otros resulta nutricia y sin embargo no puede ser vista como personal de la labor del director (Daccarett, 2009, p. 7).

Esa impronta personal puede materializarse también en la selección de otras estrategias, como la construcción y dirección actoral enfocada en lo visual. El director e investigador teatral Dardo Dozo y la vestuarista Alejandra Espector, plantean el desafío de la creación visual del personaje a través de la articulación del proceso realizado entre ambos profesionales, en continua retroalimentación creativa.

Por su parte Lucas Lagré, licenciado en letras, propone repensar el potencial de lo referencial vs. Lo argumentativo en el análisis de los textos teatrales como estrategia. El acceso al sentido –explica Lagré– constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales. Esta situación...

...se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. (Lagré, 2015)

En este sentido, el texto dramático deja de considerarse una unidad inamovible sino que puede entenderse como un elemento del que “se pueden hacer variables y constantes lecturas escénicas”, que “revelan los lugares de indeterminación del texto dramático, es decir, sus zonas ambiguas u oscuras” (Daccarett, 2009, p. 17). Este es un espacio de oportunidades, que deja lugar a la creatividad, a la diversidad de construcción de sentido y a un sinnúmero de variantes de recreación.

Mientras que los guiones teatrales plantean el desafío de la interpretación, la literatura y la poesía presentan la problemática de la “traducción” de su estética al lenguaje escénico. Según Pablo Ramírez, licenciado en actuación del IUNA y director, “el arte contemporáneo tiene como pilares característicos de creación el cruce, la apropiación y la reescritura de materiales culturales y sociales ya existentes”. Para el director, estos encuentros de espacios diversos son oportunidades importantes para generar sorpresa en el público, obligarlo a salir del aburrimiento generado por la repetición de estilos de propuestas escénicas y para mostrar, a través del teatro, los cambios sociales que pasan inadvertidos.

Conclusiones

Desde el *didaskalos* del teatro griego clásico, pasando por el *dóminus gregis* del teatro romano, el *maître* de recors del drama litúrgico de la Edad Media, el ordenador de los siglos XV y XVI, o el director de las compañías italianas surgidas en la segunda mitad del siglo XVI, tanto la figura del director, como los recursos seleccionados

para comandar las lógicas teatrales, han tenido un rol fundamental en el desarrollo escénico.

Podría aseverarse que, en la actualidad, las estrategias que cada director elige para abordar la construcción del relato siguen siendo fundantes y dependen estrechamente de su experiencia previa como actor, de cómo fue influenciado por el trabajo de colegas, de la escuela de la que proviene, de la relación que pretende entablar y del vínculo que quiere generar con los actores.

Pensar en estrategias de dirección teatral y en desarrollo de un perfil estético particular como director, implica entender la importancia del desafío de aumentar el potencial de cada uno de los actores y de liderar un equipo que debe mantenerse cohesionado. Ya sea a través de la construcción colectiva del relato, de la reinterpretación de textos, de la adaptación de estos al lenguaje escénico o de la construcción de personajes por medio del vestuario, la tarea del director continúa siendo una labor de enorme responsabilidad poseedora de lenguaje común que se retroalimenta constantemente en busca del mejor resultado escénico.

Referencias bibliográficas

Daccarett, J. (2010). *Apuntes de dirección teatral*. Santiago de Chile: Universidad del desarrollo.

(¹) Lic. en Relaciones Públicas, Master en Relaciones Internacionales. Parte del Staff de la facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo Producción y Gestión de Contenidos.

La dirección teatral atravesada por lo contingente, el accidente como proceso creativo.

Andrés Binetti (¹)

Expositores:

- Galo Ontivero: La problemática de interpretación dramática de un texto escénico de dramaturgia de actor.
- Mariano Stolkiner: Ensayo. Singularidad del actor en el encuentro con un texto.
- Martín Urruty: La dirección. Bancate ese defecto.
- Lautaro Metral: Dramaturgia intervenida.
- Juan francisco Dasso: Compañía Bueno Aires escénica: La desintegración.

A partir de distintas miradas analíticas y descriptivas, el encuentro en torno a la dirección teatral fue abordando algunos temas fundamentales para pensar el proceso creativo de toda puesta en escena. Pensar las vicisitudes que compete a este proceso/actividad creativa en el teatro actual, implicó tener presentes algunos factores contemporáneos (producción, circulación y consumo de las obras realizadas) que se vuelven fundamentales para llevar adelante la concreción de dicha posible puesta. Porque concretar una obra de teatro y sus diferentes roles -actores, productores, vestuaristas, iluminadores, sonidistas, escenógrafos y más que se ocupan de concretar cada uno una tarea específica dentro del conjunto que es todo el espectáculo- significa poner en funcionamiento un “todo”, constituido por cada uno de esos sistemas,

pero que en escena significarán conjuntamente. De todo ello, el director de escena se encarga, y su creatividad organizadora se pone en marcha, no solo involucrando textos dramáticos clásicos sino también en la hazaña de escenificar textos nuevos o contemporáneos. La charla con los diferentes expositores supo problematizar este lugar de “organizador creativo”, y según cada caso, permitió abordar, principalmente, diferentes experiencias entre aquellos que ponen en escena textos dramáticos propios, y aquellos que prefieren utilizar textos ajenos. A partir de ello, se indagó el lugar que tiene el director teatral en el teatro actual y las posibilidades que posee para integrar y desintegrar elementos y convenciones escénicas más tradicionales o preestablecidas, como así también el lugar primordial que para él tiene el ensayo como espacio-tiempo creativo.

Galo Ontivero reflexionó acerca de la construcción del personaje y su relación con la subjetividad del actor en el teatro actual. En este sentido, se preguntó por aquellas marcas biográficas de cada sujeto actor y de qué manera éstas se vuelven en una parte necesaria para todo relato escénico. Por otro lado, abordó la problemática de un desarrollo escénico a partir de la ausencia de un texto dramático pre-escénico. En este sentido, Ontivero ejemplificó con el trabajo de graduación de la UNA (ex IUNA) “*El bergantín*” en donde trabajó como actor bajo la dirección de Bernardo Cappa. En este sentido expuso la forma de trabajo llevada adelante por dicho director, dando cuenta de un proceso creativo poco convencional, más ligado a la idea de una creación colectiva inspirada en la materialidad propia aportada por cada integrante, que se despliega en los ensayos y que no necesita partir de un texto dramático de base.

Mariano Stolkiner, por su parte, expuso acerca del ensayo como espacio y lugar para la productividad. Las preguntas planteadas por este director rondaron acerca del acercamiento a un texto dramático previo y ajeno, y a partir de ello reflexionar: ¿Qué implica abordar un ensayo? ¿Cómo encararlo? ¿Se trata de una puesta en valor de una idea? O ¿Es la constatación de una hipótesis? O, si en definitiva ¿no se trata de un encuentro con una materia única y desconocida hasta el momento de su ejecución? Estas preguntas llevaron a Stolkiner a ejemplificar con su último trabajo de dirección y las vicisitudes que tuvo que enfrentar, entre ellas, la de tener que reemplazar a un actor en poco tiempo cuando el proceso ya está avanzado. Es decir, reflexionó acerca de qué sucede cuando el material ya logra estar en una instancia más lograda, cuando el texto dramático ya es escénico y se encarna en un cuerpo actoral para el que no se había pensado previamente.

Martín Urruty dialogó a partir de un concepto clave en su definición de ensayo: el defecto. Explicó que dirigir teatro siempre trae aparejado un defecto, una manía, que entiende como aquella pretensión de totalizar u ordenar el discurso escénico con la idea de controlar o cerrar la obra. Contra esta pretensión, Urruty advirtió que suele aparecer otra idea, la de una grieta, que no sería más que ese espacio donde se filtra una libertad asociativa, libre del control, que es producto de los cuerpos en el ensayo. Luego, el director también ejemplificó con procedimientos empleados a partir del trabajo elaborado en sus

últimas obras, y clarificó estas cuestiones según la forma en la suele construir un lenguaje particular, mediado por los actores y el espacio del ensayo.

Juan Francisco Dasso trabajó sobre el concepto de dramaturgista, y de cómo este rol (bastante nuevo o poco usado en el espacio de la teatralidad argentina) ha comenzado a tener mayor ingerencia en la actualidad. Además pudo ejemplificarlo a partir de su propio trabajo como tal dentro de la compañía Buenos Aires Escénica. Su experiencia lo llevó a narrar cómo el trabajo sobre el realismo allí realizado fue un género por deconstruir. En este sentido, Dasso planteó un despliegue semántico relativo a la cuestión de desarrollo y atentado de este género –el realismo– y explicó los alcances de la idea de la emergencia desde un nuevo sentido. Por otro lado, el director dramaturgista también completó el concepto en función de los distintos ejes que abordó con su hacer. Articuló este concepto con la idea de cercanía a otras formas de pensar el arte, y el cruce con la dramaturgia, la puesta en escena y diversos conceptos de la estética, la filosofía, la semiótica.

Lautaro Metral se refirió en su exposición a un aspecto más productivo del teatro actual: ¿cuáles serían las negociaciones que influyen a la hora de montar un espectáculo? Es decir su abordaje se interrogó sobre ¿cuáles serían aquellas decisiones de producción con las que hay que lidiar a la hora de dirigir un espectáculo teatral, y cómo éstas impactan sobre el hecho teatral en cuestión? Su reflexión planteó también otros interrogantes, entre ellos: ¿por cuántas voluntades debe pasar una idea antes de convertirse en una obra de arte? Y, retomando algunas estadísticas, mediante una revisión histórica sobre la cuestión, Metral también dio cuenta de las diferencias establecidas entre la productividad teatral pasada y presente en la ciudad de Buenos Aires.

En síntesis, la mesa resultó muy fructífera para pensar el rol del director, sus espacios, sus alcances y las coordenadas que lo atraviesan en la actualidad. Luego de las exposiciones individuales, hubo un debate posterior en el que los participantes reflexionaron acerca de la idea de “accidente” imprevisto dentro de todo proceso de producción escénica. El cómo aprender a escuchar lo contingente, lo que no estaba previsto, lo que sucede y hacerlo parte del relato escénico fue parte de la discusión y reflexión colectiva. En este sentido se pensó al espacio del ensayo como territorio imprevisible, como un lugar donde los artistas se enfrentan a una búsqueda, a un desafío, más que un lugar para confirmar saberes previos. Partiendo de esta hipótesis, se reflexionó acerca del vínculo y el diálogo constante durante el proceso con todo el equipo creativo, para establecer fluidez en las relaciones entre los diferentes participantes de un proyecto. Además se reflexionó sobre cuales serían las tensiones de esta búsqueda conjunta y la incertidumbre a la hora de empezar un proyecto nuevo bajo estas condiciones.

Asimismo, otro eje del debate apuntó sobre las condiciones de producción formales a la hora de elaborar un hecho teatral. Allí los participantes dieron cuenta de una carencia que subyace en las producciones independientes de la ciudad de Buenos Aires. Esto es, la falta o la desarticulación de la figura del productor en tanto

figura que aporta, y la del productor ejecutivo -en tanto figura que resuelve los problemas inmediatos de la producción-. En este sentido se articuló la carencia en función de un mismo relato estético compartido. Finalmente, este eje temático abordado aportó la idea de pensar a este defecto como parte del desafío mayor de montar un espectáculo y que, si bien es cierto que suele ser problemático, varios expositores asumieron que también esta carencia se puede convertir en una ventaja, a la manera de un “accidente” como mencionábamos unas líneas más arriba.

⁽¹⁾ Licenciado en Puesta en Escena (Escuela Municipal de Arte Dramático). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Dramaturgia y nuevas tendencias. Una articulación entre espacios de creación y espacios de enseñanza.

Andrés Binetti⁽¹⁾

Expositores:

- Santiago Governori: *La escritura según la ocasión.*
- Ariel Gurevich: *Apuntes para una dramaturgia de inicio.*
- Pablo Iglesias: *Diálogos con la escritura.*
- Raúl Brambilla: *El derecho de autor.*
- Agustina Gatto: *Sobre la enseñanza de la escritura dramática.*

Desde diferentes perspectivas, el diálogo planteado con los autores supo abordar distintas vicisitudes concernientes a la escritura dramática. Principalmente se conversó sobre la relación de esta actividad con el ámbito contemporáneo y con los vínculos establecidos respecto de su enseñanza. De algún modo, esta articulación entre la propia práctica escritural y la enseñanza-aprendizaje, especificada según cada caso, permitió reflexionar colectivamente sobre las nuevas tendencias escénicas y lo que significa escribir teatro hoy. En este sentido, se desglosó el concepto mismo de dramaturgia -qué se entiende por ella, qué se pone en juego, qué técnicas emplea, etc.- y se avanzó sobre problemáticas conjuntas a la hora de escribir y a la hora de enseñar.

Governori desarrolló sus ideas combinando tanto el trabajo personal de enseñanza, como su rol de dramaturgo. Aportó su visión sobre el tema según ciertos procedimientos de improvisación que supieron nutrir sus trabajos de dramaturgia, incluso en aquellos ámbitos a los que había sido convocado y que, de algún modo, habían delimitado su creación previamente. Por otro lado, relacionó la forma que él elige para escribir con su trabajo como docente y a partir de allí expuso algunas técnicas que le permitieron encontrar cierto procedimiento recurrente. Esto, indicó, le sirvió para confeccionar un trabajo artístico pertinente de ser utilizado tanto en su propia materialidad de trabajo, como también un recorrido posible para vehicular la enseñanza y aprendizaje de sus alumnos.

Gurevich, por su parte, trabajó sobre una hipótesis: la oposición entre el análisis y el procedimiento estructural a la hora de escribir. En este sentido, el autor afirmó que “los principios que sirven para analizar un texto no son los mismos que orientan su escritura”. Desarrolló el tema a partir de ejemplos reunidos según su experiencia. Y luego concluyó su exposición dejando una pregunta abierta y pertinente para toda la audiencia ¿por qué insistir en escribir teatro? Sin duda, para pensar las necesidades propias y del medio en el que nos encontramos en la actualidad.

Pablo Iglesias nos habló de su trabajo como escritor de guiones en el ámbito televisivo, y a partir de ello planteó una analogía entre este género y el propio de los textos dramáticos. A partir de identificar algunas características afines a cada uno y de una comparación genérica entre ambos tipos de escritura, Iglesias explicó cuál sería el esfuerzo y la búsqueda perseguidos tanto por un material como por el otro. En este sentido, reflexionó sobre qué es lo que se “juega” -en términos artísticos- en ambos procesos escriturales como autor. Luego explicó cómo funcionan ciertas estructuras del relato televisivo de tira diaria -indagando en las coordenadas espacio-temporales involucradas en este medio- y compartió algunas experiencias personales vivencias con este trabajo. Finalmente, su experiencia específica aportó una serie de singularidades que suelen ser desconocidas para el escritor de género teatral.

La exposición de **Brambilla** resultó más técnica al haber estado apoyada en un análisis de datos, usualmente desconocidos para varios autores teatrales. Su planteo se centró en establecer una diferencia entre los derechos morales y los derechos patrimoniales que corresponden a todo autor de teatro, y a partir de ello visualizó cómo es el funcionamiento de estas cuestiones según los distintos soportes y ámbitos creativos. Sin duda, su exposición apuntó a clarificar varios aspectos muy poco conocidos por la mayoría sobre tales derechos, sobre los cuales vale la pena volver para repensar y para ejercer. A partir de ello, hacia el final de su exposición se produjo un debate muy fructífero entre todos los presentes, que abordó algunas legislaciones y mecanismos pertenecientes a otros países que suelen marcar una diferencia con los funcionamientos de aquí en Argentina, tales como el copyright; como así también un tema clave que está en debate en el teatro contemporáneo de hoy: la defensa por el derecho de autor.

Agustina Gatto explicó y desarrolló en qué consiste su forma o modalidad de enseñanza dramática. A partir de diferentes ejemplos de obras canónicas, identificó ciertos procedimientos y lugares comunes a nivel estructural -entre ellos, la idea de acción, conflicto, trama y sus devenires históricos- y sobre ellos avanzó sobre su hipótesis creativa. En este sentido, **Gatto** intentó desarrollar su idea en pos de clarificar una metodología propia que, incluso, podría ser aplicable a la noción de texto audiovisual, según otros términos genéricos.

A modo de conclusión, podemos decir que del diálogo mantenido con los diferentes expositores estableció un cruce fluido entre dos espacios: los de creación dramática y los de enseñanza en dicha materia. Plantear las

problemáticas que esto supone, desde lo genérico, lo legal, las motivaciones y búsquedas afines, permitió identificar una misma pregunta, la cual atravesó, de distintas aristas, todas las exposiciones compartidas, a saber: ¿se puede enseñar a escribir a partir de las limitaciones autoimpuestas que atentan contra las convenciones preestablecidas, para generar nuevas tendencias a la hora de la producción textual, o esta búsqueda es algo que cada alumno/autor debe encontrar por sí mismo? El debate colectivo entre los presentes generó una reflexión sobre la condición del artista, sobre la originalidad y la posibilidad (o no) de transmitir un método, una estructura, una forma de escribir. Cabe destacar que en el marco de esta discusión, instalada por el debate posterior a las exposiciones, reunió diferentes ideas sobre las estructuras formales aprendidas personalmente. A partir de este planteo, también tuvieron lugar las poéticas y las relecturas contemporáneas sobre dichas poéticas en el panorama teatral actual. Pero ¿cómo es luchar con las convenciones, qué es el teatro contemporáneo y cuáles son las nuevas tendencias en el teatro actual? De algún modo, la pregunta intentó examinar ¿cómo se puede enseñar a escribir de manera contemporánea? Y si es plausible pensar en una “manera”. Esto sería, dejando de lado las convenciones formales que preestablecidas y perfilando la posibilidad de un funcionamiento más actual. Sin duda, una problemática para seguir pensando. Finalmente, el problema de la convención también circuló durante el debate, y se definió por aquello que siempre se vuelve predecible para el espectador, es decir, lo esperable a la hora de establecer las condiciones de producción de una obra artística. En este sentido, hubo un común acuerdo en pensar que, mas allá de las diferentes estéticas perseguidas, la búsqueda última de todo autor dramático siempre es la de alcanzar una voz propia, una voz que pueda tornarse singular en el mundo, y, a partir de ello pensar en cómo transmitirla, como impronta tan específica (bajo un formato pedagógico) seguirá siendo un factor por indagar en cada uno.

(¹) Licenciado en Puesta en Escena (Escuela Municipal de Arte Dramático). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Comunicación y marketing del espectáculo en la Web Matilde Carlos (¹)

II Plenario Red Digital de Artes Escénicas

- “¿La Evolución del Teatro?” Lic. Mirta Romay, directora de Formar TV, directora de la plataforma de teatro digital Teatrix.

- “Pasión por el teatro” Guillermo Barrios, creador y director, y Patricia Pritzker, socia y productora de Chapeau Argentina (Portal de difusión teatral y de espectáculos)

- “Gestión y comunicación en era de las redes” Patricio Sabatini, músico, productor, comunicador, publicista; socio fundador de Panal de ideas, primera plataforma de *crowdfunding* + *crowdsourcing* libre de comisiones fijas.

- “Del flyer al post” Natalia Mesía, especialista en gestión cultural, productora de Teatro Timbre 4.

- “La Difusión teatral en Internet” Martín Dichiera, director del portal de difusión teatral: “GEOteatral”.

El poder de las redes sociales y portales especializados en espectáculos es innegable a la hora de comunicar obras, acciones artísticas y eventos culturales. Reflexionar en torno a las posibilidades comerciales que estas herramientas brindan es vital para potenciar su alcance y optimizar las acciones de marketing en torno a ellas. Por eso, el II Plenario de la Red de Artes Escénicas UP tuvo como objetivo pensar las estrategias de difusión y promoción de espectáculos en la era digital y abrir un espacio a miembros de la Red Digital de Artes Escénicas y a invitados especiales para que compartieran experiencias y habilitaran nuevos vínculos con el espectador.

La primera expositora fue **Mirta Romay** quien se refirió a las transformaciones que se han producido en relación con las posibilidades de acceder a productos culturales. Para ella la tecnología que permite disfrutar de películas on line ha avanzado de manera notable en los últimos tiempos. Gracias a las plataformas digitales como Cuevana –hace mucho ya-, y más recientemente a Netflix, han cambiado las formas de representación y visualización de films. ¿Cuál es la diferencia entre ambas plataformas? La estructuración profesional de una, versus la informalidad de la otra. Netflix tiene un sustento legal sólido y cuando desde su equipo pensaron Teatrix tuvieron que comenzar de cero porque aquí había un vacío total al respecto. ¿Qué es Teatrix? Es una plataforma que va a permitir visualizar obras de teatro por medio de dispositivos como TV, teléfonos celulares, tablets, computadoras, etc.

Cuando empezaron a pensar en Teatrix, la gente decía que no se podía llevar el teatro a la pantalla. Sin embargo Mirta recordaba los ejemplos de Alta comedia, Teatro como en el teatro, y varios casos más como exponentes de una posibilidad de realización. La intangibilidad que parece hoy tan moderna, en realidad ya existía en el pasado; cuando surgió la radio se compraban espacios y eso era impensado para los contemporáneos. Ahora se está frente a otros desafíos. Las cuestiones técnicas son un tema a tener en cuenta, ya que el teatro tiene sus propios lenguajes, lo que Dubatti llama el “convivio”, es una característica muy particular de esta disciplina, ese “algo” que se produce y que es único. El cine, la radio, son medios que han encontrado la forma de llegar al otro, pero no se pueden extrapolar las formas de cada uno, y finalmente hay que adaptar el mensaje que se quiere transmitir, al medio que lo va a reproducir. En lo que sí está de acuerdo es en que lo que en realidad no se puede respetar es el clima y lo que el teatro genera en vivo. Cuando se filma, muchas veces la cámara va del primer plano de un personaje a otro, y eso no tiene nada que ver con el ritmo de la obra. En Teatrix hubo que apelar a diversos recursos técnicos como *inserts*, enlaces entre el texto y el medio; ir probando y viendo lo que funcionaba y lo que no. Hoy se puede resignificar con otros medios, aquello que hace tiempo se hacía por el teatro en la televisión.

En cuanto a la plataforma en sí, Mirta Romay explicó que se podrá acceder a las obras disponibles en Teatrix a partir de las opciones de compra o alquiler. Del mismo modo se podrán ver las fichas técnicas y artísticas, *backstages*, entrevistas a actores y directores; es decir un conjunto de elementos que estarán disponibles junto con la obra en sí.

Dentro de esta oferta, existe un desarrollo aparte que es Teatrix Plus, realizado en colaboración con Jorge Dubatti y que resume un poco la historia y los recorridos profesionales de Mirta Romay en cuanto a sus vínculos no solo con el teatro, sino también con la educación ya que tendrá una profundización sobre las obras de la plataforma.

En cuanto al importante tema de la distribución, Teatrix ya tiene acuerdos con empresas como LG, Sony, Phillips; y además cuenta con acuerdos con La Nación y FM100 como instancias más acotadas y específicas. Por último sobre el modelo de negocio, Romay enfatizó en que se plantearon un modelo de asociatividad con una pirámide más llana: en Teatrix se trabaja en redes y se valora el equipo. Las obras que en un principio estarán disponibles son: La casa de Bernarda Alba; La omisión de la familia Coleman; Tanguera, Anda Jaleo; El cabaret de los hombres perdidos; María Elena; Othelo; El loco y la camisa Clac!, una obra de película; Nativo; Fernando Peña; Homenaje: Selección de títulos sobresalientes del programa Alta comedia.

Luego fue el turno de Chapeau Argentina. **Guillermo Barrios y Patricia Pritzker** presentaron lo que llaman "la plataforma digital de dos apasionados del teatro". Ellos comenzaron hace dos años con una *fanpage* de Facebook y desde entonces consideran este espacio como un hijo de ambos. Si bien Guillermo había iniciado el emprendimiento, la obra *Casi normales* los conectó -ya que ambos eran fanáticos de ese musical- y por ello decidieron compartir este proyecto que propulsa a diversas obras de teatro sin fines de lucro. La idea que lograron instalar es que Chapeau está en todos lados. Sostienen que hay una finalidad y ésta es informar, siempre en positivo, lo que se está haciendo en el teatro local. Para ello realizan crónicas -no críticas porque no se asumen como periodistas- y hacen hincapié en lo bueno que cada obra puede tener.

Barrios y Pritzker comentaron que Chapeau tiene un canal de *Youtube* y un programa de radio lo cual les permite mantener vínculos fluidos con sus seguidores de las redes. El objetivo es continuar creciendo como equipo. Hoy en día cuentan con fotógrafo y varios colaboradores para ver las obras ya que no dan abasto para asistir a todo lo que la cartelera local ofrece y porque ellos suelen ir juntos al teatro ya que funcionan mejor en pareja que de manera separada. La idea de ambos es compartir esa pasión y difundir el teatro local.

A continuación fue el turno de **Patricio Sabatini** quien hizo hincapié en el nuevo rol del público no solo como espectador sino como productor de espectáculos y proyectos artísticos a partir de la idea de co-financiamiento. Sabatini explicó que cuando se encaran proyectos surgen diversos problemas tales como difusión y financiamiento, pero que uno de los temas principales es la obtención de recursos. En principio si hay una buena

comunicación del proyecto, es más fácil obtener lo necesario para su concreción. Y cuando se habla de recursos, éstos incluyen desde equipos, locaciones, trabajos de edición, hasta la contratación de extras, etc., y pueden ser conseguidos no solo a través de financiamiento sino sobre todo, mediante el programa de voluntariado.

El objetivo de Panal de Ideas es el de construir público, impulsar la financiación colectiva mediante la recaudación de fondos para proyectos que a cambio de contribuciones le permitan al financiador recibir beneficios. El programa funciona como un sistema de recaudación colectiva, donde cada proyecto establece un presupuesto y la comunidad colabora con él a través de pequeñas sumas de dinero recibiendo recompensas a cambio. Así es como surgen libros y discos, diseño de indumentaria, obras de teatro, películas o cualquier producto cultural imaginado. Sabatini expresa que hoy las redes y los debates tecnológicos confirman el inicio de cambios en la gestión cultural que conducen cada vez más a la *autogestión*. Por ello desde su plataforma, diversos activistas apadrinan formas de hacer arte, se acercan al creativo y además de colaborar con el proyecto, reciben determinadas recompensas.

En cuanto a consideraciones meramente técnicas, Sabatini explica que en Panal de Ideas utilizan mercado pago y que si transcurrido el plazo estipulado para la realización del proyecto, éste no se cumpliera, se le reembolsa al financiador el total de lo invertido.

En síntesis, Panal de ideas es un canal de vínculos, algo así como un solucionador de problemas que permite pensar y accionar desde un lugar distinto con la colaboración de equipos o parte de la comunidad. Hoy cuenta con más de 50.000 miembros, es una plataforma hecha en Argentina para el mundo.

Por su parte, **Natalia Mesía**, comenzó su charla haciendo referencia a que cuando se implementaron estrategias de volanteo o flyer para promoción de obras, esa información nunca dio el resultado esperado, ya que jamás llegaba gente de la calle con un papel tipo volante. Este fracaso llevó a Timbre 4 a experimentar con la publicidad en redes y social media: *Twitter, Facebook, Instagram, Youtube, Newsletter*.

Mesía explicó que actualmente, el crecimiento de usuarios de la Web en Latinoamérica es proporcional a la cantidad de personas, y por ello lo ideal es establecer canales indicados para cada audiencia o producto cultural. A partir de ello comentó cómo en Timbre 4 buscan llegar a un número cada vez mayor de público y a la vez que éste sea más específico. Llevan a cabo este proyecto mediante la creación de un perfil para cada contenido porque creen que mientras más se identifique al usuario, mejor será para él también ya que recibirá información de su interés. Usando google analytics se ve que los usuarios entran desde celulares y eso significa agilizar la búsqueda de información; para ello en Timbre 4 cambiaron el acceso a la página con el objetivo de brindar una comunicación más veloz y completa. Mesía dijo que el 71 % de personas en Internet comparte contenido, y ello lleva a preguntarse por dónde empezar a comunicar. Ella cree que lo fundamental es el relevamiento de información. Con los medios digitales se puede medir todo y a partir de los datos se logran establecer objetivos y tomar

decisiones para implementarlos. En lo digital el usuario pasa por el momento de la verdad, el de búsqueda de información, es lo que se denomina el momento cero. Por eso ellos como estrategia deciden publicar en Google. Mesía Sostuvo que se debe evitar actuar de manera improvisada, y para ello es necesario trabajar ordenadamente, ver que se cumplan objetivos.

Por último, Martín Dichiera planteó la importancia de la difusión teatral a partir de estrategias de marketing en Internet aplicadas a productos teatrales. Dichiera considera que en teatro es importante ver cuáles son los elementos únicos de la obra, eso que podría llamarse “la marca” como por ejemplo su director, cuándo y dónde se dio con anterioridad, los actores que trabajan, etc.; y a partir de ello, crear estrategias de comunicación orientadas según la pregunta: ¿a qué espectador quiero llegar? Se trata de establecer una “marca de la obra” y luego conseguir más espectadores. En Internet hay diversas acciones para promoción o difusión de obras. Siempre está la opción de relacionarse con medios tradicionales mediante un típico trabajo de prensa. Pero también, y cada vez más, es posible hacer uso de las redes sociales y publicidad paga en sitios específicos. El medio elegido está ligado a la producción de la obra y ahí radica la estrategia: saber elegir el más apropiado para la inversión teniendo en cuenta que los portales más reconocidos cobran miles de pesos por día por banners, pero no siempre funciona porque a veces hay mucha publicidad que distrae en dichos sitios. En cada lugar hay que analizar el espectáculo, el circuito, la inversión disponible, y ahí ver el medio que mejor se adapta. A partir de esta afirmación Dichiera fue demostrando con cifras y análisis de tráfico on line las diferentes opciones y alcances de las redes o sitios más reconocidos: Alternativa Teatral, Google, GEO Teatral, Facebook, Twitter, Newsletters, etc. Del mismo modo sostuvo que publicitar o comunicar en las redes requiere de un seguimiento constante ya que hay que construir diálogo con los lectores. No se trata de buscar solo espectadores sino de un posicionamiento de la obra que cree comunidad.

Conclusiones

Este II Plenario permitió ahondar en las posibilidades de las plataformas 2.0 para favorecer las estrategias de promoción y distribución de obras teatrales mediante los diversos casos que los expositores desarrollaron y que resultaron complementarios de lo trabajado en la primera edición llevada a cabo en 2014. Es innegable que conforme los avances tecnológicos sigan ampliando sus posibilidades será necesario crear espacios que habiliten reflexiones sobre los alcances, beneficios y potencialidades que puedan ofrecer; y para ello, el Plenario de la Red de Artes Escénicas seguirá ofreciéndose como un lugar de encuentro y análisis con pluralidad de voces y experiencias.

Al finalizar las exposiciones del panel, y como parte del II Plenario, se hizo entrega del Reconocimiento 2.0. Éste tiene por objetivo destacar a aquellos medios que forman parte de la Red Digital Artes Escénicas y que pueden ser considerados referentes de calidad en virtud de sus servicios, los variados contenidos y la coherencia

editorial sostenida a lo largo del tiempo. En relación con ello, para la Universidad de Palermo fue un orgullo otorgarle el Reconocimiento al docente, director y promotor teatral Carlos Ianni en virtud del aporte que mediante Celcit realiza a la investigación teatral, como también a la difusión y vinculación de representantes de las artes escénicas en el país y América Latina. Se destacó con esta distinción el esfuerzo de Celcit por acercar, mediante la digitalización de obras y trabajos de investigación, la labor de múltiples referentes del Teatro mediante su plataforma digital, y por ello ha sido reconocido en la figura de Carlos Ianni por brindar un servicio educativo para sus lectores y consultores, así como por ser referente indiscutido en el mundo de la comunicación 2.0.

(*) Profesora en Historia (Universidad Nacional de La Plata); Productora de Modas. Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Moda y Tendencia de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Crear e investigar sobre los límites de la propia obra, un desafío articulador entre el momento de creación y la gestión cultural

Daniela Di Bella (*)

Ponencias expuestas

- *Las alas del teatro: de la concepción artesanal al mundo virtual.* Bonfil, Solange (Directora Teatral. EMAD.)
- *La distancia entre las cosas, usos del espacio.* Daniel Joglar (Profesor en Artes Visuales)
- *La carrera de Actor en Quilmes: campo cultural e historia.* Gastón Asprea (Profesor y Licenciado en Educación y Actor).
- *La Red Teatral Sur como estrategia del Conurbano.* Emmanuel Miranda (Actor), Victoria Ponte (Actriz) y Carolina Ravenstein (Actriz)
- *Red Nacional Profesores de Teatro Dramatiza.* Jorge Holavtuck (Profesor de Teatro)

Las experiencias a las que está llamado un creador de la escena y el arte, incorporan una variable de búsqueda permanente que se va volviendo investigación teórica, sobre todo cuando los límites de la creación y su producción van tomando características que superan el mero involucramiento creativo, sino que se va volviendo hiper-reflexivo. La búsqueda en el espacio de lo íntimo, y luego en los espacios del decir expresivo, se topan con la obra que nace; y nacida, no estará completa hasta que vea la luz de otros ojos; tal fruición y desafío incorpora una doble indagación, sobre dónde decir lo creado, y cómo insertarlo asertivamente dentro de los circuitos de los distintos públicos. De una u otra forma la creación y gestación de la obra podría involucrar en su proceso, a la investigación entendida como documentación de las huellas, pero también a las valoraciones y estrategias sobre las mejores opciones como las más diversas presentes en el abanico, al momento de su presentación en sociedad y gestión cultural.

(a) El proceso creador de la obra y las preguntas específicas que guían el conflicto creativo y su investigación documental. Sobre esta línea giraron las presentaciones de **Solange Bonfil** (Directora Teatral. EMAD) quien reflexionó sobre el teatro antropológico y Daniel Joglar (Profesor de Artes Visuales) quien elaboró un discurso personal sobre el uso del espacio en la obra de instalación. Solange Bonfil se adentra en el espacio creador, desde sus momentos reales, corporales y viscerales; y una vez que la obra fue creada, quiere vincularla a la difusión bajo los códigos de la virtualidad. Este salto real-virtual, artesanal-digital, privado-público, íntimo-masivo fue uno de los tópicos que guió algunas de sus preguntas, particularmente cuando se trata de la propia creación de obras que tienen un altísimo contenido antropológico, cultural e histórico. Indaga no solo en la desmaterialización técnica propia del medio virtual, sino en la viralización, banalización y disgregación de los sentidos y significaciones que las conviertan en otras desde insustanciales, desdibujadas, relativas hasta hacerlas desaparecer. La Directora Teatral indaga en una particular instancia de desarrollo que cobra forma en su ejercicio artístico y creativo. La denomina Antropología Teatral, una posibilidad de indagar en el cuerpo, sus manifestaciones, los comportamientos que encuentran origen en el pasado, los propios antepasados, la configuración familiar, la lengua de nuestros abuelos, las canciones y los recuerdos, entre otros. Estas búsquedas con fines de creación artística teatral, se sistematizan dando un segundo cuerpo que es la misma investigación documental del y para el hecho creativo. Son recopilaciones propias y colectivas de materiales variados, desde fotografías, documentos, filmaciones, registros y todo tipo de elementos que sirvan para crear el mapa documental que sea sostén del hecho y relato creativo. La obra en la forma que asuma y adquiera, sea manifestación del teatro y/o del arte conceptual, en los medios en la que se produzca, no solo es la ejecución o su experiencia, sino que también es el registro, también es, ese pasado que la promovió, le dio contenido antropológico, social, histórico y cultural.

En otro plano de la creación artística, **Daniel Joglar** (Profesor de Artes Visuales) elaboró un discurso personal que discurrió sobre las reflexiones surgidas de la creación de la propia obra de instalación tanto como las surgidas de obras ajenas. Inició su ponencia con la cita de Michel de Certeau (1980) de *La invención de lo cotidiano. Antes de hacer*.

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo.

Desde este punto de partida, atravesó el uso del espacio y la ubicación espacial que asumen los objetos, la

disposición y su distancia, la espacialidad percibida, el valor simbólico que puede dar paso al objeto puntual o de orden monumental, el orden psicológico, el orden y el desorden, lo jerárquico, las cosas dispuestas en continuidad casi como una narrativa o como la suma de recorridos, objetos que se han vuelto aleatorios en el espacio y los que se han encontrado... Desde el arte de instalación, el arte conceptual y el arte de *specific object*, va estableciendo vínculos entre las ideas de distintas personalidades y representantes como Gastón Bachelard (epistemólogo y poeta), Alberto Greco (Artista plástico), Jimmie Durham (escultor), Vivi Tellas (Directora teatral y curadora), Tino Sehgal (Artista plástico) entre otros más, desde donde fue leyendo, tejiendo sus textos entre escritos e imágenes visuales, objetos en exposiciones e instalaciones reales o hechos de acciones e instantes, amplificando o rechazando sus configuraciones y apariciones.

(b) Estrategias y caminos que deciden el qué y el cómo de la inserción social y cultural de la obra creativa. Dentro de este eje las presentaciones giraron en torno al planteo de ideas relacionadas con las audiencias y públicos, los espacios de concurrencias teatrales masivos y locales. Cómo se enfrentan las entidades y redes barriales dedicadas a la gestión cultural, el teatro y el arte, a aquellas ya instaladas capitalinas y céntricas cuyos circuitos de aceptación y circulación parecen estar consagrados. Muchas de las preguntas y reflexiones giraron sobre cuáles son y porqué se sostienen los circuitos culturales del público masivo, cómo suscitar interés y crear nuevos circuitos de concurrencia a las obras teatrales, salas y muestras más locales y barriales, por qué una misma obra teatral o de arte puede encontrar repercusiones disímiles si se presenta en una típica sala de Calle Corrientes versus la de teatros locales y barriales. En este sentido tres ponencias dieron sus pareceres y argumentaciones que derivaron en un debate posterior, acerca del lugar que el teatro, el arte, la cultura y las manifestaciones expresivas tienen en el ámbito de la capital, lo barrial y provincial. Al respecto **Gastón Asprea** (Profesor y Licenciado en Educación, Actor), destacó la larga tradición cultural del Barrio de Quilmes, a partir de un detallado recorrido histórico desde los comienzos fundacionales de los barrios de la zona sur de la Capital Federal hasta nuestros días. Debida cuenta de la historia local, se enmarca y destaca la necesidad de fundar y promover una institución que expida una formación oficial en lo actoral y teatral, desde los contenidos y su didáctica. Compartiendo la mirada **Emanuel Miranda** (Actor), **Victoria Ponte** (Actriz) y **Carolina Ravenstein** (Actriz) revelan lo difícil del ejercicio local de la gestión cultural. Como representantes y activos de la Red Teatral Sur, plantean sus dificultades y desafíos a la hora de planificar las estrategias culturales del Conurbano. Destacaron la envergadura que ha ido cobrando la red que integra grupos de teatro, investigación y salas, que irradian su acción a once distritos de la Capital, el impulso obtenido con la participación en las iniciativas de La Noche de los Teatros y sus acciones volcadas fuertemente a fomentar y difundir el teatro independiente. Completando el circuito de opiniones **Jorge Holovatuck** (Profesor de

Teatro) de la Red Nacional de Teatro DramaTiza, destacó y abogó por el fortalecimiento de la presencia educativa del teatro en todo el país, presencia en las escuelas e instituciones educativas de las provincias. Describió el funcionamiento de la red, su estructura solidaria de carácter horizontal, basada en la comunicación e interacción permanente entre los miembros que tienen un representante en cada provincia del país.

Como cierre y síntesis las ideas debatidas en las cinco ponencias, estas encontraron no solo un lugar para la especulación filosófica, de arte y de la escena teatral, sino que las preguntas de la discusión y el debate posterior, se focalizaron sobre la temática del proceso creativo en las experiencias escénicas y del arte de instalación, como en sus dimensiones más reales y concretas: el puente estratégico que permita su salto e inserción hacia los espacios de la gestión cultural, instituciones de exposición, difusión y presencia social.

(*) Doctoranda en Educación Superior (UP). Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP).

Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena Daniela Di Bella (*)

Ponencias expuestas

- *Teatro Interactivo: Funciones y alcances*. Ayelén Rubio (Profesora de Artes en Teatro. IUNA.)

- *Crítica teatral y nuevos soportes*. Karina Wainschenker (Investigadora y docente)

- *El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo*. Eleonora Vallazza (Docente UP)

- *¿Cómo deshacer el Rostro? La idea dramática*. Lamberto Arévalo (Director y Docente)

- *Donde habita el cuerpo*. Marina Müller (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora)

- *El cuerpo como territorio*. Daniela Di Bella (Arquitecta y Magister en Diseño)

Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena.

El lenguaje tiene y ha tenido un papel protagónico en la creación del espacio escénico. Las temáticas abordadas y debate surgido en ocasión de la presentación de las ponencias, encontró y centró sus aspectos de reflexión disciplinar sobre el cruce creador que encuentra como protagonistas al cuerpo, la interacción social y la poesía. A continuación el eje central que aglutina y soporta el cruce de lenguajes, y que encuentra a su vez una serie de derivaciones temáticas vinculadas con la naturaleza interdisciplinar de las ponencias.

El tema central estableció un vínculo entre las micropoéticas narrativas, el lenguaje escénico y el cuerpo como clave y territorio del cruce de lenguajes.

Eleonora Vallazza (Docente UP) realiza un abordaje y análisis de las micropoéticas narrativas y escénicas de

dos obras del Teatro Argentino Contemporáneo, a partir de la reflexión y observación de la presencia de lenguaje cinematográfico en los respectivos montajes de la escena teatral. La docente contraponen *La cuna vacía* de Omar Pacheco (presentada por primera vez en 2006, en el Centro Cultural de la Cooperación, para el 30º aniversario del golpe militar de 1976) y *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti (estrenada en 2010, en el Teatro Sarmiento). En ambas estudia elementos de montaje pertenecientes al lenguaje cinematográfico, siendo que este en palabras de Jacques Aumont regula la organización de elementos filmicos, visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración. Destaca en las dos obras un teatro orientado a los sentidos, de características rituales, donde el cuerpo asume la centralidad del drama, pero también de la escena, y no solo en el relato, sino también atravesando los cuerpos de la audiencia. Se apoya en la descripción de la significación simbólica o ideológica que desatan sus directores, a partir de la articulación de imágenes (montaje narrativo, expresivo, simbólico); dominio de temporalidades (montaje paralelo, alterno); presencia de componentes expresivos (pañuelos, cuna vacía, carrusel, plataformas, etc.); narración (locución en vivo, voz en *off* que otorga explicaciones y sentido); recursos de iluminación puntual sobre partes del cuerpo (fragmentos y/o siluetas corporales, ocultamientos, búsqueda del cuerpo individual o universal); organización jerárquica de espacios (tiempos distintos, historias diferentes, etc.); utilización de la música y sonidos, entre tantos otros que amalgamados por la composición dan consistencia y carácter de experiencia estética al mensaje teatral. En este sentido, en el cuerpo del interpretante, se fusiona lo actoral con la dramaturgia, lo aparente y lo real, lo verdadero y lo simulado.

Retomando el tema del cuerpo que se manifiesta como productor de sentido y clave del cruce de lenguajes; el cuerpo se transforma en una letanía cuando **Lamberto Arévalo** (Director y docente), lo presenta desde el punto de vista dramático y lo explica entendido como una “rostridad”; **Marina Muller** (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora) describe al cuerpo desde el textil que lo viste, y **Daniela Di Bella** (Arquitecta y Magister en Diseño) lo trata como un territorio contemporáneo de escritura.

Lamberto Arévalo (Director y docente) se pronuncia en contra de la “rostridad” del cuerpo, o campo de subjetivaciones y significaciones que modelan nuestra manera de vivir y de crear. El Director hace referencia a la obra *Mil Mesetas de Gilles Deleuze y Félix Guattari* (1997), para dar origen y fundamentación al concepto de rostridad, algo así como un topos, estructura o mapa que viene definiendo el curso e individualidad del hombre occidental, y a la máquina abstracta que hace, prescribe y desecha rostros desde el punto cero de la historia. Se pregunta y propone desde la interpretación de un fragmento de su autoría, cómo desde el teatro y otras disciplinas, el arte y la filosofía, el cine, la música y la literatura, se pueden crear los pasos hacia una nueva cartografía, que permita borrar, alterar o vulnerar esa *rostridad* nacida con la historia, que fue “rostrificando” lo social.

Tal eliminación tendría por objeto dejar sin efecto, y suprimir de las producciones vitales toda huella funcional del pasado, para permitir la reescritura de nuevos sentidos de la acción –pero no de la comunicación– sino de la acción dramática. Para Arévalo, deshacer el rostro y crear uno nuevo, sería la clave que permitiría la recuperación de la intensidad del cuerpo. La noción del cuerpo se asume variable según la multiplicidad de disciplinas que lo cruzan y definen, de este modo desde la visión del Diseño de Indumentaria y del arte, **Marina Müller** (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora), desarrolla y expone ideas en torno al cuerpo revestido, que habita el espacio del textil. Así comprendido indaga sobre la espacialidad del cuerpo, la corporalidad del vestido, la geometría generadora, la tridimensión y sujeción de prendas basadas en volúmenes como la esfera, conos y cilindros. Revisa la generación formal de modelos textiles tridimensionales de tipo experimental, ejemplifica con desarrollos de precursores del diseño pertenecientes a la Escuela Bauhaus, las vanguardias (cubismo, neoplasticismo, etc.), las limitantes del vestido (costuras) y reflexiona acerca del habitar los hábitos o estar dentro de un vestido, como protección, como representación, como arquetipo.

Desde el punto de vista interdisciplinar y contemporáneo **Daniela Di Bella** (Arquitecta y Magister en Diseño), advierte puntos de contacto con los temas ya tratados a través del análisis de las narrativas y el lenguaje escénico, la rostridad y el cuerpo revestido, y da paso a la reflexión sobre el cuerpo posmoderno y las condiciones de la modernidad líquida (Bauman). Define hedonismo, la sensorialidad y los componentes tribales de una sociedad que se ha vuelto adicta a la teatralidad obsesiva en conductas y acciones (Maffesoli). Cuerpo territorio de acción y escritura política, social-cultural, económica o *cuerpos dóciles* de las instituciones (Foucault). Expresa y abre el debate hacia la complejidad de la naturaleza del cuerpo, entendida como imagen antropológica (cuerpo histórico), mercancía y consumo (Baudrillard), representación de gusto de clase (Bourdieu), proyecto y aspiracional (cuerpo ideal, cuerpo modelo), signo y gesto de lenguaje (moda, estereotipo), vulnerable y medicalizable (cuerpo biológico), otro cuerpo (barbie), cibernético y mutable (ciencia, genética), identitario, singular y subjetivo. Presenta y explora las líneas base de la conceptualización del cuerpo contemporáneo, que guardan incidencia y relación sobre las narrativas de textos, arte, escena y diseño.

(a) Cómo el cuerpo puede trascender lo actoral y promover acciones interactivo-comunitarias.

La intensidad del cuerpo abordada por Lamberto Arévalo, es retomada por **Ayelén Rubio** (Profesora de Artes en Teatro, IUNA) desde un sentido comunitario y social, destacando su valor protagónico y simbólico, tanto dentro como fuera de la escena teatral, quién realiza una aproximación al concepto de cuerpo a partir del *Teatro interactivo*. Basándose en la referencia fundacional de director brasileño Augusto Boal, y las influencias del *Teatro épico* de Bertold Brecht y la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire que condujeron al *Teatro Foro*; la

profesora atraviesa el análisis de las puestas escénicas que requieren una participación activa del público, cruzando géneros teatrales y diferentes ámbitos de acción, desde el exclusivamente teatral, pasando por el social, psicológico, educativo y terapéutico (coaching y recursos del rol playing). Lo experimental y su experimentación encuentran en la ficción, como en lo espontáneo de la improvisación, registros corporales y personales que atraviesan la sensibilidad y la comunicación, creando y recreando el espacio simbólico de los interactuantes, favoreciendo no solo la acción teatral, sino también la solución de conflictos comunitarios y el aprendizaje en torno a temas puntuales de orden social y humano.

(b) Cómo los nuevos soportes de la comunicación utilizados en los recursos de la escena se entrelazan y abren nuevos espacios de oportunidad periodística y democrática para la crítica teatral.

Más arriba Eleonora Vallazza menciona que los recursos provenientes del mundo audiovisual presentes en las obras analizadas y comparadas, asumen una nueva argumentación técnica cuando la presencia e incorporación de las nuevas tecnologías y las imágenes provenientes del medio digital inciden sobre los medios de producción y creación escénica. Siguiendo esta idea **Karina Wainschenker** (Investigadora y docente) invita a una reflexión acerca de los nuevos soportes (TICs), preguntándose si han dado oportunidad desde el advenimiento de Internet, de haberse convertido y ser finalmente (o no) un nuevo plano de producción y consumo cultural de nuevas prácticas sociales, o inclusive pueda estar dando cuenta de rasgos novedosos o distintivos del nuevo soporte. Para ello puso en consideración, el análisis de un corpus de críticas online disponibles en sitios de crítica y opinión teatral, sobre la obra experimental SPAM del Director Rafael Spregelburd. Esta obra, según las palabras de su director, es “una ópera hablada, ambientada en un mundo gobernado por lo virtual, hecha de retazos pop” (presentada en 2012-13, en el Centro Experimental del Teatro Colón) y que concentra una profusa complejidad narrativa y peripecias verbales, donde la tecnología digital y los dispositivos electrónicos son los protagonistas de treinta escenas del mundo real-virtual. Entre sus observaciones, la investigadora describe que no ha encontrado trabajos sistemáticos que ofrezcan opiniones contundentes al respecto, mientras que se ha instalado la existencia de un debate acerca de la legitimidad de las afirmaciones y opiniones sobre artistas, obras, recursos, medios, etc., y su validez académica y/o periodística; conviniendo como contraparte un nutrido público afecto a determinadas prácticas sociales y de lectura *under*, nacidas y cultivadas por el entorno de la Web y las redes sociales, que encuentra en estas reseñas -por fuera de los circuitos establecidos y de los medios consagrados- nuevos tejidos, fundamentaciones y referentes a medida de sus gustos e intereses culturales.

Para sintetizar las seis ponencias y las preguntas del debate posterior giraron y se complementaron en torno a los temas explorados y presentados. La centralidad del cruce de lenguajes de la composición escénica actual, se vio relacionada con la definición de un cuerpo contem-

poráneo, intenso e interactivo, que da cuenta de su naturaleza sensorial, digital y posmoderna, cuya expresividad encuentra un medio plástico a partir de la fusión de medios y lenguajes no solo desde la creación sino también en su posterior comunicación y consumo cultural.

(¹) Doctoranda en Educación Superior (UP). Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP).

La experiencia estética como espacio – tiempo de encuentro.

Andrea Verónica Mardikian (¹)

- Marta Casale: “*El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari*”
- Catalina Artesi: “*Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio*”
- Rodrigo Alfredo González Alvarado: “*Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro*”
- María Inés Grimoldi: “*Proyectos y visión de la ópera hoy. Su resignificación en la Argentina*”
- Diego Ernesto Rodríguez: “*La insoportable levedad de la crítica*”
- Sergio Misuraca: “*La aplicación del Coaching en las artes escénicas*”

En la mañana del Congreso se pacta, de común acuerdo con los conferencistas, que si bien cada uno va a tener veinte minutos para exponer su ponencia, al minuto dieciocho se va hacer un paréntesis, para dar la posibilidad de hacer alguna pregunta concreta, sobre lo expuesto hasta ese momento. Al final de la jornada se comprueba que la propuesta resulta muy positiva porque permitió no arrastrar agujeros informacionales en el intercambio de la comunicación.

Comienza **Marta Casale** articulando el concepto de rizoma de Deleuze en la obra *El Topo* de Luis Cano. Hace referencia a la enunciación colectiva que según el autor no solo trata de la multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino que cruza el flujo de objetos, energías y entidades atravesadas por el recuerdo, por el devenir. Casale hace una descripción de forma minuciosa del personaje del Topo marcando la enunciación colectiva: el Topo como personaje, el Topo como asociado al teatro, espectro del Topo. Estos niveles de enunciación colectiva se confunden y se funden. El pensamiento de Deleuze resulta funcional para pensar en el devenir, como una línea de fuga, como un escape. Por otro lado, Marta Casale identifica dos niveles de representación: uno es el teatro aludido, atribuido, al monólogo del Topo; otro es el teatro en acto, referido a la obra representada. La autora cierra su argumento con un texto del Topo: La boca del escenario, tu boca. En este parlamento aglutina el flujo de entidades atravesadas por la noción de devenir. Y también funciona como un disparador que ha atravesado temáticamente el encuentro, en una mañana que presagia prosperidad.

Catalina Artesi aborda las problemáticas femeninas en la obra de Mariela Asensio. En su argumentación señala las características de las nuevas dramaturgas y advierte que Mariela es parte de esa tendencia porque ocupa varios roles en un proceso creativo, es decir, es directora, actriz y dramaturga. En la poética de su obra se advierte: el uso del estereotipo (final feliz de Hollywood), la deconstrucción de los estereotipos, el uso del humor para desdramatizar lo trágico de las relaciones entre los hombres y las mujeres, el amor y el desamor como tema, el uso de la violencia psíquica y física como estrategia narrativa, la segmentación del relato a través de episodios y la narración introspectiva como disparador de la creación de la estructura narrativa. En especial desarrolla la obra *Malditos todos* mis ex escrita junto a Reinaldo Sietecase. La exposición hace foco en un tipo de dramaturgia que rompe con el canon apoyando en las subjetividades fragmentadas. La ruptura del canon es otro concepto que se instala como problemática en la comisión. A la multiplicidad de entidades atravesadas trabajadas en la ponencia de Marta Casale se le suma la fragmentación e hibridación de la poética de Mariela Asensio.

A continuación, **Rodrigo González Alvarado** a través de un concepto de Foucault (desplome) y otro de Gadamer (deconstrucción) demuestra el proceso de composición paródica por el cual Griselda Gambaro reinterpreta, acerca y contextualiza en sus hipertextos, variados hipertextos clásicos. Como hipertextual advierte el texto de Griselda Gambaro, como hipotextual reconoce la obra clásica. En su investigación presenta cómo el hipertexto modifica al hipotexto. Alvarado se hace y nos hace una pregunta: ¿Qué es un clásico? Este cuestionamiento se convierte en un disparador para todos los participantes de la comisión. De forma colectiva y espontánea surge el primer debate, o más bien, la primera reflexión sobre la noción de clásico. Y una pregunta guía las asociaciones de las personas en la sala: ¿Cómo escapar a la cristalización, a la sacralización, a lo naturalizado de una pieza teatral? Y también aparece Benjamin, el arte como mercancía y Griselda Gambaro como autora y productora de esa mercancía.

Hoy, se puede pensar que el orden de los conferencistas fue organizado bajo una predicción. **María Inés Grimoldi** aporta al encuentro un elemento más para ensayar nuevos pensamientos sobre estas cuestiones del teatro. Trajo a escena a la ópera y su resignificación dentro del género. Grimoldi explica que la ópera se consideraba teatro popular en Italia y que Verdi era cantado por su alto contenido político. Y aparece, como un eco de lo ya compartido anteriormente, otro cuestionamiento: ¿Qué es lo popular?... ¿Por qué dividir lo culto de lo popular? En su exposición cita a Marcelo Lombardero: “La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana... La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola”. Y describe algunas puestas de Lombardero en dónde se pueden percibir resignificaciones. La ópera se entiende como un género que se nutre de dos elementos fundantes: el texto y la música. La autora manifiesta los deseos de algunos artistas de resignificar la idea fosilizada de ciertas óperas, por ejemplo: Carmen. Muestra como se puede contar esa misma historia resignificada en un

tiempo espacio cultural actual. Entonces, Grimoldi hace otra pregunta: ¿Cuál es el límite de la resignificación? Se abre un enriquecedor intercambio dónde aparece la política cultural del Colón, los prejuicios de una cierta clase social que frecuenta la ópera y la noción de prejuicio. El prejuicio como concepto, su articulación en las distintas clases sociales (alta y popular). El prejuicio entendido como una acción que prejuzga un acontecimiento. Un punto ciego desde donde el ser humano mira y configura el mundo.

Y como si a este desayuno le faltara un capricho pastelerero, **Diego Ernesto Rodríguez** nos invita a una deliciosa exposición, teñida de humor pero con la intención de revisar el accionar de un actor importantísimo en el teatro: la crítica. Rodríguez elabora un testimonio sobre las repercusiones de una puesta en escena propia, de una crítica recibida en un medio gráfico, *The Buenos Aires Herald*. Elige una crítica negativa. El autor entiende que el crítico y el artista hablan, desde un género discursivo diferente, del mismo lenguaje escénico. Entiende que la crítica es, también, un material creativo que circula. En la exposición muestra una parte de la crítica realizada por el medio gráfico y trabaja la noción de ilusión, identificando tres acepciones de la misma: como engaño/burla, como in-jugar, como percepción/sensación. Luego, describe y explica la puesta de la obra *Lírica Lado B*. La poética de Rodríguez se caracteriza por estrenar títulos inéditos, acotamientos de materiales, formatos de producción nueva y elementos escénicos novedosos en el género de la ópera. El testimonio de Diego E. Rodríguez revela que el crítico de la obra ha visto bien, el problema no es de observación, porque ha descripto lo que sucedía en la escena. El problema es ideológico porque, a eso que el crítico veía, le imprimió un juicio de valor, el propio. La ponencia cita los textos de Umberto Eco La historia de la belleza, *La historia de la fealdad*. Entonces, acontece una inquietud: ¿Puede un crítico intervenir la obra de un artista? Diego Rodríguez, convierte una crítica en un espacio de reflexión desde el humor. Algunos integrantes de la comisión insinuaron la presentación de este testimonio al crítico para abrir el intercambio y la comunicación.

Y como última infusión de este rebosante desayuno, **Sergio Misuraca** propone un juego y nos invita a poner el cuerpo en movimiento. Explica el ejercicio y también la función del mismo. Define el coaching como una disciplina a partir de la cual el sujeto puede descubrir recursos y alternativas. Señala las diferentes herramientas como, por ejemplo: el trabajo de la sombra, el diálogo de voces, la gestión de las emociones y la columna izquierda. Todas estas prácticas se usan para el proceso creativo escénico. Se hace un recorrido por algunas nociones del pensamiento de Stanislavski y Jung. Misuraca desarrolla los puntos más nodales de su enfoque, considerándolos fundamentales para el actor y para el descubrimiento de herramientas para la composición de personajes. Su intención es brindar recursos para transitar y organizar el recorrido del actor por lo que él denomina el Plató emocional.

En la mañana del 25 de febrero del 2015 tuve la dicha de vivir una experiencia que me dejó una sensación de

extraordinario bienestar. Una escena real y teatral en donde los actores y los espectadores nos conectamos intrínsecamente. Muchas gracias a todos los integrantes de esta iluminada comisión. Me siento agradecida por integrar este espacio lúdico en dónde nuestro espíritu, nuestras pasiones y emociones, nuestro intelecto, nuestro cuerpo y nuestro oficio se mostraron disponibles al servicio de nuestro asunto: El teatro.

(¹) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción y del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Un recorrido por la Actuación

Andrea Verónica Mardikian (¹)

- Adriana Grinberg: *“La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor. Biografía emocional puesta en acción”*

- Mariana de la Mata: *“Actuar es mejor que pensar. Actuación deseante”*

- Sebastián Suñé: *“¿Qué aprendemos como actores al bajarnos del escenario?”*

- Mara Teit: *“Pour la beauté du geste”*

Eduardo Pérez Winter: *“El salto ficcional en la actuación”*

- Emiliano Delucchi: *“La improvisación con estructura dramática como punto de partida”*

- Andrea Mardikian: *“¿Qué es ser actor? La exploración de los distintos grados de ficcionalidad de la realidad”.*

Una sala completa de gente, una atmósfera entusiasta, un espacio de encuentro entre colegas, compañeros de entrenamiento, trabajadores del oficio y enamorados del teatro. Esa tarde se tiñe de un profundo y apasionado amor por el arte escénico.

Adriana Grinberg inicia su presentación y hace referencia a su ponencia anterior encontrando un vínculo entre ambas. Entiende el mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización. Explica algunas herramientas que abren posibilidades expresivas y creativas para el actor. Entiende una relación entre el director, el actor, el texto y a su vez señala al espectador como parte de esta dinámica. Para Grinberg la actuación es la representación del mundo interior y el único modo de acceder al mundo, manifestando lo particular de cada actor. Advierte un encuentro entre la actuación, el actor y el director (pensado como el primer espectador) a partir de la capacidad simbólica de las subjetividades. Ya se vislumbra lo complejo que resulta definir y delinear la noción de actuación.

Mariana de la Mata hace referencia al título de su ponencia, explicando que no es la intención erradicar el pensamiento en la actuación, sino hacer foco en el cuerpo. El cuerpo del actor como centro de acumulación dramática en un acontecimiento en la escena. Un cuer-

po deseante. Un cuerpo vibrante, portador de energía, manifiesto de múltiples significados. Un cuerpo a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Un cuerpo fuera del cuerpo indagando sobre la forma y la materia escénica. La improvisación como herramienta nodal en la búsqueda del cuerpo y en la creación de acontecimiento en la escena. El acontecimiento como lo imprevisto, aquello que sucede sin ser planificado o proyectado previamente. De la Mata expone la noción de acontecimiento que será adoptada por el resto de los conferencistas cada uno con su impronta.

A continuación, **Sebastián Suñé** explica cómo a partir de una experiencia personal comprendió un elemento esencial para la dinámica del proceso creativo: la comunicación. Su relato narra cómo elige este oficio, sus comienzos como estudiante de actuación, sus primeros trabajos, sus primeros maestros. Suñé cuenta su anécdota: siendo parte de un elenco en un teatro oficial, por un acontecimiento ajeno a él, la obra se levanta y queda apesadumbrado. Una colega le aconseja crear su propio material. Esta decisión lo obliga a cambiar su perspectiva, su mirada y el rol que hasta ahora ocupa. La mirada de Suñé al bajar del escenario es más general, más compleja, más vasta, además, confiesa que el rol de actor se enriquece y se engrandece. Un actor que transita los roles de dirección y de dramaturgia comprende el diálogo, el encuentro con todos los integrantes de los demás sistemas significantes de la escena y coopera para transitar el proceso creativo.

Mara Teit, en una exposición histriónica, conmovedora, intervenida por el humor, cercana a un Stand-up, va a recuperar varios conceptos hasta acá desarrollados. Comienza su relato explicando sus inicios y su formación. Al igual que Sebastián Suñé, explican - con ironía - que su formación es con título oficial. Retoma las nociones de acontecimiento y de cuerpo escénico articulada por Mariana de la Mata y entiende que el oficio del actor es la experiencia del cuerpo en escena, de transitar un “aquí y ahora” supremo. Por otro lado, Teit describe de una manera minuciosa la condición de un actor de teatro independiente actual. La necesidad de vivir de otra cosa. La imposibilidad de prepararse con tiempo para la función porque el actor, además, arma la escenografía, resuelve asuntos de producción e imprevistos del día. La euforia que siente una compañía cuando pasa los dos meses de funciones. La dificultad para mantener en cartelera una obra de teatro por varios meses. La imposibilidad, salvo excepciones, de hacer más de una función por semana. Muchos asuntos del oficio, propios de este tiempo y de esta ciudad con abultada oferta teatral. La obsesión por el hacer. El oficio necesita de la experiencia y también de la sensibilidad emocional, intelectual, creativa y física del intérprete para entregarse de manera completa a la actuación como hecho artístico.

De acá en adelante la intervención de los participantes de la comisión comienza a tomar protagonismo, **Eduardo Pérez Winter** comienza su exposición explicando la actuación como una forma viva, performática, capaz de generar ficción en escena, suspendiendo la realidad y habilitando otros mundos posibles. Pérez Winter propicia el diálogo, invita a participar, a pensar de manera colectiva la actuación. Diferentes miradas sobre la ac-

tuación aparecen en el intercambio. Del mismo modo, se advierte un cierto disconformismo, por parte de los participantes, de la idea de asociar la noción de locura con el arte escénico. Los conferencistas aclaran que no es esa la intención, por el contrario, Eduardo Pérez Winter cree que el salto ficcional sumerge al artista en una red de entramado de leyes inefables, creadas en un acto de lucidez y extravío extremo, capaz de alterar todas las coordenadas de la razón y cuestionar las emociones humanas. En la actuación no solo interviene el cuerpo sino, fundamentalmente, una forma de ver el mundo. El actor cumple ese rol a través de estrategias y condiciones inscribiendo la ficción desde el cuerpo y el imaginario de manera poética y disruptiva.

Andrea Mardikian se permite cruzar el punto de vista de Pérez Winter para agregar que en el texto de Augusto Boal (2001) “Juegos para actores y no actores” se explica la actuación a partir de esta cita: “Todos somos actores. ¡Incluso los actores! Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos los seres humanos en la rutina de la vida cotidiana. La única diferencia entre los actores y los no actores consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo”.

Luego de un enriquecedor y apasionado intercambio, **Emiliano Delucchi** hace foco en la improvisación con estructura dramática como punto de partida. Plantea un ejercicio como base para entender el trabajo del actor en la escena y resolver ciertos asuntos, por ejemplo: ¿Qué y cómo actuar? ¿Qué le pasa a mi personaje? ¿Qué es lo que hace y por qué? Describe minuciosamente el ejercicio, pensando en el personaje, en su relación con el resto de los personajes, identificando el objetivo que desea cumplir en la escena, creando de dónde viene y a dónde va, la urgencia de la escena, las circunstancias dadas del personaje, de la escena, del lugar y del tiempo, qué quiere el personaje, qué se le opone, cuál es el conflicto, cómo va a cumplir ese objetivo. Entiende que este ejercicio base coopera al entendimiento de la escena y a la posibilidad de desarrollar y entrenar el oficio del actor.

Por último, **Andrea Verónica Mardikian** hace su exposición, muy brevemente, porque el tiempo vuela, nunca es suficiente el tiempo. Cuenta que su ponencia es el inicio de un Proyecto de Investigación enmarcado en el rol de adscripta de una cátedra de la U.B.A. Recuerda que todo comienza con un ejercicio en el Taller de Entrenamiento de Federico León a partir de una improvisación junto a otra actriz. De ahí comienza a trabajar desde la improvisación para ir escribiendo la obra. Muchas veces Federico León supervisa el proceso y ofrece su mirada sobre el material creado. La obra tiene como asunto el desdoblamiento de la representación. A raíz de ese trabajo continuo, minucioso y profundo apareció la pregunta: ¿Qué es actuar?... ¿Qué es ser actor? Mardikian recupera dos premisas para comenzar su exploración: Una relacionada con el pensamiento de Augusto Boal de que todos somos actores, incluso los actores; otra que remite al concepto de Watzlawick (1985) desarrollado en la “Teoría de la comunicación humana” que explica como el hombre existe en una relación amplia, compleja y privada con la vida. Por lo menos, se advierten tres niveles de abstracción en la experiencia humana de la realidad.

Esos niveles surgen uno por encima del otro en una secuencia infinita. De la suma total de los significados surge una visión unificada del mundo en la que el hombre se ve a sí mismo “arrojado” (término existencialista). El hombre se maneja con una serie de premisas acerca de los fenómenos que percibe y su interacción con la realidad está determinada por esas premisas. Concluye, confesando que termina la jornada entusiasta, emocionada, enriquecida con los puntos de vista compartidos en esta tarde y curiosa por continuar ahondando en la complejidad de la actuación.

La actuación es la acción humana más compleja, íntima, expresiva y cotidiana del hombre. La reflexión nos permite seguir pensando, observando y modificando nuestra mirada y perspectiva sobre la misma. El intercambio permite abrir los saberes a otras posibilidades.

En la tarde del 25 de febrero del 2015 he recibido una transfusión de compromiso, respeto, trabajo, responsabilidad, amor, pasión por el oficio del teatro. El día me ha dejado llena de vida, de deseo, de esperanza y de ganas. Parafraseando a David Mamet en “Verdadero y Falso” (1999): El actor antes de que se levante el telón, el soldado antes de que empiece el combate, el atleta antes de la carrera...pueden tener sentimientos de duda, miedo o pánico. Esos sentimientos aparecerán o no y ninguna cantidad de “trabajo en nosotros mismos” los podrá erradicar. El individuo racional lo hará cuando suene el timbre, saldrá de todas formas para hacer el trabajo que ha dicho que haría. A eso se le llama coraje.

(*) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción y del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Espacios, Públicos y Estrategias

Marina Matarrese (*)

- Paula Baró. *Plataforma Lodo*
- Natalia Carmen Casielles. *Creación y Producción de Ciclos Teatrales Independientes*
- Monina Bonelli y Cristian Scotton. *Teatro Bombón, festival permanente de obras cortas*
- Carolina Amoroso. *El dilema del público en la escena teatral porteña*
- Sonia Jaroslavsky. *Espacios y públicos. Estrategias en relación al público*
- Fernando Madedo. *Tecnoculturas para la generación de nuevos públicos en artes escénicas.*

Introducción

La puesta en escena y las estrategias para el mantenimiento en cartel de obras teatrales independientes constituyen una tarea compleja que involucra una serie de factores que han atravesado la sesión. En efecto, cómo vincularse con los públicos, qué espacios utilizar, cuáles son las concesiones posibles de realizar o no a fin de

lograr permanencia en cartel, qué formas alternativas de producción teatral se pueden explorar, y la permeabilidad o no de los dramaturgos con las estrategias comerciales han sido los cuestionamientos y dilemas por los que discurrieron los debates.

Desarrollo

Una convivencia muchas veces caracterizada por la indiferencia, las tensiones y la necesidad es la que caracteriza la relación de las producciones teatrales independientes con las estrategias de gestión, los espacios y los públicos. En efecto, teatro independiente y gestión cultural por momentos se experimentaron como términos muy cercanos y compatibles o bien como contradictorios.

Dentro de la línea de una propuesta de gestión, en el marco del trabajo colaborativo, **Paula Baró** presentó la plataforma LODO. Esta plataforma constituye un espacio de cruce, intercambio y prueba de artes escénicas (danza, teatro y performance) que no pretende una resolución de espectacularidad sino un lugar en el que exponer incluso obras en proceso. Esta plataforma organiza un festival anual con el objeto de generar un nuevo espacio de experimentación y trabajo colaborativo en el que se asocian artistas, gestores, agrupaciones, instituciones interesados en la propuesta y cada uno junto con y en calidad de socio colaborativo, realiza la difusión y registro de la convocatoria de un festival anual que se realiza en el Club Cultural Matienzo y que está caracterizado por la búsqueda de experimentación y de articulación de lenguajes, del trabajo en territorio y de los límites de lo escénico.

Por su parte, **Natalia Casielles**, en una concepción que también se diferencia de la lógica del mercado teatral, presentó el ciclo *Monoblock*, en tanto ejemplo del modo de plasmar una idea en un ciclo teatral independiente que contenga a diversos teatristas y a sus múltiples trabajos. Esta propuesta tiene un formato audiovisual y consta cada ciclo de cuatro funciones caracterizadas, según Casielles, deliberadamente por la diversidad, que le da fluidez y facilita el intercambio. La selección de los artistas de estos monólogos tiene una única pauta que es la duración de 10 a 15 minutos, no hay requisitos de determinado lenguaje escénico, ni edad, ni de experiencia previa de los artistas con el objeto de facilitar la heterogeneidad de esta propuesta que responde a una lógica de anti- ciclo, dado que cambia permanentemente de artistas y de horario. Lo antedicho genera un flujo de público importante y muy variado que a su vez a través de la compra de entradas financia el ciclo.

Como experiencia que entiende la gestión cultural como una herramienta necesaria para el mantenimiento de una obra en un determinado espacio, Monina Bonelli y Cristian Scotton presentaron *Teatro Bombón*, que es una propuesta producida por ILU/ *La Casona Iluminada* que invita a distintos directores a crear obras originales de hasta 30 minutos y que sea adaptable a las posibilidades arquitectónicas que tiene la casona. Es decir que cada una de las seis habitaciones de esa casa se desarrolla una obra y se presentan en simultáneo. Asimismo se realizan dos funciones por día, posibilitando la selección de ho-

rarios y asistir a varias puestas agudizando la sensación de recorrido. Esta perspectiva de percepción se reafirma en el interés de tomar otros espacios no convencionales para el desarrollo de las obras.

La estética y temática del ciclo es diversa e incluye obras de música, danza, teatro y performance constituyendo una muestra visual diferente en cada edición que se plasma en la identidad visual de la comunicación, prensa y difusión (redes sociales, alternativa teatral, entre otros). Presentado como un festival permanente esta propuesta tiene un fuerte componente curatorial. En el mismo no se plantean temas, no se seleccionan las obras en base al texto, ni se programan obras estrenadas. Todo este formato, es planteado como una estrategia en sí misma y se realizan tres ediciones anuales de menos de dos meses de duración. Es planteada como una co-producción entre el espacio, los gestores y los artistas

Entre las propuestas que destacaron a las diversas estrategias de gestión cultural, en tanto herramienta imprescindible para la afluencia del público se inscribió la de **Carolina Amoroso**. Para ello, expuso que la escena teatral porteña es una de las más prolíficas del mundo, tal como lo muestran las cifras oficiales. En efecto, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se encuentra dentro de las cuatro ciudades del mundo, con más salas. Amoroso sostuvo que sin embargo y pese a que la emergencia de nuevos espacios responde a un enorme impulso creativo digno de ser celebrado, la cartelera está cerca de alcanzar su punto de saturación. Es decir que aumentan constantemente la cantidad de propuestas y espacios pero no así el número de espectadores y particularmente de espectadores jóvenes. Por eso, se reflexionó acerca de la posibilidad de pensar en nuevas audiencias, en la idea de crear comunidad o poner en acción diversas estrategias de gestión profesionalizantes dado que a su criterio, en ese sentido el teatro independiente a veces se maneja dentro de parámetros muy amateur y por ello no logra interpelar a los nuevos públicos.

Por su parte, **Sonia Jaroslavsky**, detalló una clara y exitosa estrategia llevada adelante por el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde el año 2005, en el marco del proyecto *Formación de Espectadores*. Este proyecto tiene el objetivo de acercar a jóvenes de la escuela media pública al mundo de las artes escénicas con el convencimiento y/o la necesidad de poder formar público. Desde la coordinación de este proyecto se convocan a diversos artistas para presentar sus obras, cuentan con subsidios del Ministerio, Pro teatro y Pro danza para pagar los cachets de los elencos y las salas. En cuanto a las escuelas se eligen a pedido de los docentes y se prioriza a los grupos que menos contacto hayan tenido con el teatro independiente, con la danza o con el cine no comercial. Una vez finalizada la obra se abre un espacio de debate con el objeto de lograr públicos activos y poder dar cuenta de la experiencia de estos jóvenes.

Por último, y también dentro de las posibles estrategias para acercar al público a las artes escénicas, **Fernando Amadeo** destacó la importancia de las tecnoculturas y particularmente las redes sociales. En efecto sostuvo la importancia de crear plataformas virtuales o aplicaciones y juegos que permitan desarrollar un sentido de per-

tenencia y de participación social que atraiga a nuevos espectadores al teatro y que lo instale en el ámbito de lo digital, tal como sucede en otros ámbitos artísticos como la pintura o la música.

Conclusiones

A lo largo de la sesión en torno a los espacios y públicos y estrategias, la gestión cultural de obras teatrales independientes cobró tres sentidos diversos. Por un lado se caracterizó como mercantilizante, banalizante y hasta mancilladora de la creatividad, constituyendo un factor evitable para la permanencia en determinados espacios. Por otro lado, otras propuestas asumieron a la gestión como necesaria para facilitar el sostenimiento de determinadas obras y la afluencia de público. Por último, otros expositores presentaron a la gestión como imprescindible y beneficiosa para la actividad teatral independiente dado que direcciona un público que objetivamente existe pero que por diversas circunstancias no asiste a determinadas obras que están invisibilizadas. En definitiva estas reflexiones acerca de las estrategias en el mantenimiento de espacios y la convocatoria de públicos en el teatro independiente están altamente cargadas de sentido y exceden a la gestión cultural en sí misma. Antes bien, sobre lo que se está reflexionando es sobre los sentidos profundos de concepciones de cultura, obra teatral y en última instancia, arte.

(¹) Dra. en Ciencias Antropológicas. Coordinadora del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación.

El cooperativismo en perspectiva: potencialidades y limitaciones del teatro independiente en el circuito cultural porteño

Marina G. Mendoza (¹)

- Raúl Santiago Algán. *Mercado Teatral Porteño*
- Sol Salinas. *El arte y el dinero: el negocio ¿o antinegocio? del teatro independiente*
- Andrés Lifschitz. *Las Dramaturgias Regionales en el Teatro Comercial de Arte de Buenos Aires*
- Pablo Silva. *Producción Cooperativa, ¿existe o es un eufemismo?*
- Julia Barrandeguy. *Difusión de eventos escénicos: #ATENCIÓNalPúblico.*
- María Fernanda Moreira. *La cooperación interinstitucional como estrategia de gestión en el ámbito de la producción teatral privada: el caso de Sebastián Blutrach Producciones.*

Introducción

La consolidación de formas alternativas de producción teatral en el mercado argentino bajo el carácter del cooperativismo, la fundación o la asociación interinstitucional, frente a las formas tradicionales de gestión comercial, exigen la reflexión acerca de sus límites y potencialidades.

Advertir el valor de las producciones culturales no solo en términos simbólicos sino también gananciales torna

manifiesta la necesidad de profesionalización del área, superando las percepciones que sitúan al teatro independiente gestado por un colectivo autónomo y sin fines de lucro como un producto de calidad frente a un tipo de teatro comercial cuya búsqueda de ganancia tendería a erosionar el resultado final.

Desarrollo

Si bien la dialéctica creación-explotación son dos polos de una relación simbiótica en el mundo de la producción de cualquier espectáculo, en el circuito teatral autónomo o alternativo suele reivindicarse la creatividad en detrimento de la instancia de recepción. En efecto, la investigación previa de los patrones de consumo del público espectador, de sus gustos y preferencias culturales constituye una instancia fundamental para desarrollar una producción que logre la repercusión esperada.

La investigación del público objetivo forma parte de un estudio de viabilidad que toda producción teatral debe encarar, evaluando la capacidad técnica, humana y financiera necesaria para gestar, producir y mantener en el tiempo el producto teatral. En este sentido, **Santiago Algán** manifestó la necesidad de desarrollar la cadena de valor de una producción teatral para conocer las distintas fases que atraviesa un proyecto, desde la concepción de la idea hasta la evaluación de los indicadores de calidad y el balance económico.

Conocer el funcionamiento del segmento del mercado en el que se intentará insertar el producto escénico es la clave para estimar las posibilidades de lograr una recepción exitosa, allanando así el camino entre la propuesta creativa y las demandas del público espectador.

A este respecto, **Andrés Lifschitz** advirtió sobre la escasa presencia de producciones latinoamericanas en las carteleras teatrales comerciales de la Ciudad de Buenos Aires, frente a la creciente demanda del público de nuevos contenidos vinculados a la dramaturgia nacional y regional. Este fenómeno responde precisamente a la preeminencia de las lógicas de funcionamiento impuestas por las industrias culturales, que otorgan un lugar dominante a producciones cuyo éxito se encuentra previamente garantizado por su inserción en otros mercados nacionales, reduciendo así el riesgo que conllevaría una inversión con escaso o nulo retorno.

La elección de este tipo de propuesta genera, en principio, una homogeneización de la oferta teatral, lo que podría explicar la pérdida de empatía del público hacia las producciones actuales, y que repercute en la visible merma del público asistente. Introducir temáticas nacionales y regionales en el mercado porteño para ofrecer producciones ajustadas a las preferencias del espectador, puede constituirse en el puntapié inicial para fomentar la participación de las dramaturgias regionales en las grandes taquillas, potenciando así la diversidad de ofertas en la plaza comercial de Buenos Aires.

Por su parte, la vigencia del teatro independiente, aun en sus variables de autogestión o cooperativas, constituyen la expresión de formas de producción y circulación que siguen vigentes en los tiempos contemporáneos, a pesar de la monopolización del espacio escénico que han consumado las grandes productoras teatrales y con-

glomerados televisivos que se han diversificado ocupando espacios en este ámbito. El crecimiento de este fenómeno exige comenzar a considerar efectivamente a las producciones teatrales como un negocio cuya rentabilidad, sin embargo, es muchas veces puesta en duda por los escasos márgenes de ganancia que generan.

En efecto, la relación controvertida entre el teatro independiente y el dinero como sostiene Sol Salinas, se torna más evidente en el caso de las producciones subsidiadas por instituciones estatales, en tanto las normativas que regulan estas contribuciones no consideran el tipo de espectáculo que se desea ofrecer, ni sus posibilidades de inserción en el segmento de mercado que pretende ocupar, ni aún la potencialidad de generar ciertos márgenes de ganancia necesarios para recuperar la inversión efectuada.

Tal es así que los organismos subsidiarios otorgan los montos de dinero sin especificar para qué áreas deberían destinarse, por lo que se genera una distribución inadecuada del dinero aportado por el Estado en todas aquellas propuestas que no cuentan con un productor ejecutivo entre sus integrantes.

Respecto de esta problemática, se advirtió, de la mano de las reflexiones de **Pablo Silva**, que el principal obstáculo proviene de la construcción de proyectos alternativos sostenidos sobre un ideal de cooperativismo como respuesta alternativa a una producción capitalista que no solo ha tenido escasos marcos de aplicación desde su emergencia en el circuito argentino en la década del '30 y su posterior consolidación en las leyes de 1973, sino que actualmente el concepto de cooperativismo es erróneamente utilizado y es ilegal en un triple sentido: administrativa, artística y filosóficamente.

En efecto, las actuales formas de cooperativismo -o que se autodenominan bajo tales parámetros- incumplen, entre otros factores, con los regímenes solidarios, por lo que las producciones cooperativas terminan convirtiéndose en un eufemismo o en una nominación que no logra trascenderse a una propuesta concreta. Este fenómeno se ve agudizado por la presencia, en las legislaciones sobre cooperativismo, de una cláusula que prohíbe la incorporación de un productor ejecutivo por considerarlo incompatible con el esquema de gestión y recupero de la inversión solidaria que debería regir el funcionamiento de las cooperativas.

Sin embargo, es posible evidenciar alternativas exitosas de gestión integrada en el ámbito privado, como la cooperación interinstitucional que propone la configuración de una red de intercambio y retroalimentación entre actores y/o sectores de la producción inspirada por un modelo de transversalidad de la cultura. Tal es el caso de estudio que propuso analizar **María Fernanda Moreira** respecto a la compañía *Sebastián Blutrach Producciones*.

La comunicación es el último paso de la gestión de un producto teatral, fundamental para informar al público que se desea captar sobre el lanzamiento, la trama, los personajes y el periodo de tiempo durante el cual la obra permanecerá en cartelera. Si bien el diseño y elaboración de campañas de difusión en medios convencionales y digitales constituyen una máxima de las comunicacio-

nes institucionales para tornar visible la existencia del producto o servicio que se intenta posicionar, el ámbito teatral carece de propuestas originales desarrolladas con tal fin.

Una excepción la constituye el proyecto de difusión de eventos escénicos impulsado por **Julia Barrandeguy** que se ha posicionado en la ciudad de Córdoba como una propuesta alternativa de *agitación* cultural. En una época de proliferación de medios, mensajes y dispositivos de comunicación, es sumamente necesaria la generación de un vínculo con el público masivo acercándole propuestas culturales que le permitan vivenciar experiencias que suelen limitarse a grupos selectos. Así, la existencia de proyectos como *Eventera* con una sugerencia cultural por día, imprime un nivel de innovación sumamente necesario para motivar el crecimiento de estas producciones.

La gestión comunicacional de los proyectos culturales –especialmente con la retroalimentación que los nuevos medios posibilitan– se convierte así en un elemento fundamental para profundizar el conocimiento de los gustos y preferencias del público espectador y ofrecer así producciones –autogestionadas, subsidiadas o financiadas– ajustadas a los patrones de consumo dominantes. Esto permitirá no solo optimizar las producciones teatrales gestando propuestas que logren mayores niveles de empatía de parte de su público –y por ende, mayores niveles de asistencia–, sino también configurar variables de análisis que, gradualmente, coadyuven en la generación de producciones que no impliquen un riesgo para el colectivo involucrado.

Conclusiones

La exploración de las distintas fases de una producción escénica –gestión, circulación, explotación y comunicación– tanto desde la perspectiva alternativa como comercial, permitió advertir sobre la necesidad de repensar las formas del cooperativismo, así como de consolidar el rol del productor ejecutivo mediante su profesionalización. Un aspecto que se encuentra naturalmente incorporado a las producciones de teatro comercial, en aquellas que se gestionan de forma independiente o alternativa se enfrenta a las limitaciones impuestas por la vigencia de un ideal solidario que contrasta con la realidad del circuito teatral, y una legislación que no reconoce la labor del productor ejecutivo como aquel que no solo consigue los fondos, sino que también los administra para lograr una mayor optimización.

Sin embargo, esto debería acompañarse con una comprensión más acabada de los patrones de consumo teatral del público espectador al que desean atraer, sin el cual difícilmente puedan gestarse producciones exitosas que garanticen un cierto retorno de la inversión.

(*) Lic. En Relaciones Públicas. Magíster en Comunicación y Creación Cultural. Miembro del staff de la Facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo de Producción y Gestión de Contenidos.

Los Roles del Vestuarista y Caracterizador en los Tiempos Actuales.

Eugenia Mosteiro (*)

En la comisión 4-B, Vestuario y Caracterización se presentaron las siguientes expositoras con sus respectivas ponencias:

- Stella Maris Müller: “*El diseño de accesorios de vestuario en una puesta teatral*”

- Alejandra Soto: “*La materialidad en el Vestuario, el reciclado como Universo Creativo*”

- Andrea Suárez: “*El materializador de vestuario en la era del concepto*”

- Julieta Harca: “*El vestuarista como hacedor del cuerpo de los personajes y las trama que los une*”

- Nieves Cabanes Pellicer: “*Enfoque sobre el lenguaje cinematográfico en la escenografía y el vestuario en la actualidad, diferencias y similitudes con la publicidad*”

Eugenia Mosteiro: “*Diseñando Personajes*”

Se da comienzo al encuentro con la bienvenida de parte de la coordinadora hacia los participantes, y explicando en breves palabras la modalidad del encuentro, dándole la palabra a la primera expositora **Stella Maris Müller**. Su ponencia básicamente trata de explicar que el vestuario no es solo la vestimenta, sino es un subsistema dentro del complejo sistema de signos de una obra teatral, donde la caracterización, los zapatos, los accesorios y la peluquería teatral forman parte del vestuario y conjuntamente con la iluminación crean un clima al espectador. Es decir, que el teatro es comunicacional. Comentó que a veces es un accesorio el que comunica, y dio el ejemplo de la *Opera Tosca*, donde la mujer lleva un velo tapado. Un vestuarista diseña los figurines, y adjunta el material, puesto que ayuda a ver la materialidad, y de esa manera beneficia a reforzar la significación de los personajes.

A continuación expuso **Alejandra Soto**, y explicó la materialidad en el vestuario, donde dijo que la misma es color, forma y textura. La idea y la materialidad son el concepto de universo creativo, donde hay un lenguaje visual creativo a experimentar y un pensamiento lógico, que es el que le da forma. En la Opera, dice que la madre de la misma es el texto, y donde hay un espacio donde uno tiene que trabajar con la creatividad, recrearla, resignificarla y reciclarla, y en donde los objetos son definidos en relación al tiempo, y donde también se reconoce en la naturaleza en que todo es sistémico. Comentó sobre su grupo de Opera independiente Lado B, y donde considero que fue muy interesante para aquellos jóvenes que se inician en el mundo fascinante de la Opera, y de esta manera, u otra similar, puedan empezar a crear sus propios espacios para mostrar y estar presentes, a futuro en el ámbito teatral.

La siguiente expositora fue **Andrea Suárez**, donde su ponencia estaba orientada hacia el rol del vestuarista profesional, y mostró imágenes de su estudio, como realizadora de vestuarios de films y publicidades. Lo interesante es que fue mostrando los procesos, para aquellos estudiantes que se inician, como uno podía observar el entramado, y también las brechas de las problemáticas que surgen cuando la comunicación no es clara en la relación vestuarista y productor o cliente. De esta manera,

propuso concientizar sobre la calidad artística y comunicativa en los trabajos que uno emprende, y valorando la autoría objetual en paralelo a la autoría conceptual. Con el respaldo de una gran trayectoria profesional, Andrea dijo que la creatividad como técnica es una herramienta fundamental. También subrayó que en el cine los tiempos son largos, donde hay 6 semanas de pre-producción y 6 semanas de rodaje, y la continuidad de como se trabaja una vez que se realiza la conceptualización a la realización del vestuario.

A continuación **Julietta Harca**, argumentó cómo es trabajar como vestuarista en obras independientes. Explicó la relación del vestuario con el cuerpo de los personajes, donde Julieta dice que la ropa es el mobiliario, y que el vestuario tiene su propio signo. Habló de un proceso creativo donde explicó que para llenar un vaso hay que primeramente vaciarlo. Y, en este proceso, donde uno tiene que saber quién es, o sea, que para poder desarrollar una identidad, hay que llenar ese vaso, y significa que uno tiene que tener un mundo imaginario donde poder llenar justamente ese vaso. Se trata de ampliar el propio mundo, de saber de música, ir al cine, ver teatro, ir a los museos, leer libros, para luego dejar el vaso vacío, es decir despojarnos de lo que no nos sirve y dejar lo que hace al personaje.

También comentó que el vestuario está condicionado con el presupuesto, y que hay una bajada de ideas, y que tiene que ver con situarnos en tiempo y espacio, en un contexto socio-cultural y en la estética de la obra. Tener además, una carta de color, y los primeros bocetos, para intercambiar ideas, realizar ajustes, y finalmente la toma de medidas al elenco y poner manos a la obra.

La siguiente expositora **Nieves Cabanes Pellicer**, habló de los diferentes desarrollos y cambios entre las áreas del vestuario, la escenografía y la escena en un proyecto local y extranjero. Y qué tan importante es el rol de la Production Designer/Art Director, que abarca las áreas de las locaciones, del maquillaje y peinado, es decir, que se trabaja con todo un equipo. También colabora con los *casting*, y títulos de la película. Comentó que lo importante de un proyecto, es que haya una excelente comunicación entre todas las áreas.

Para Nieves, los ensayos previos de vestuario son claves antes de la filmación, y mostró en un video un ejemplo de una publicidad en la cual había trabajado, que de no ser posible un mes de ensayo con el vestuario, los actores y la escenografía, no hubiera sido factible la realización de la misma, dada la complejidad de la coreografía, y puesta en escena. También dijo que la escenografía aclara la acción dramática conjuntamente con el guión y el personaje. Y, por último vimos un video de Chanel donde las nuevas tecnologías marcan la diferencia.

En mi trabajo como coordinadora propuse la modalidad de que los participantes podían hacer preguntas, a medida en que las expositoras presentaban su ponencia, y de esta manera el intercambio se sucedía naturalmente, y fue muy enriquecedor.

También me detuve a observar las caras de los/las participantes, y se los veía placenteros y prestando atención. No así al comienzo, tal vez por timidez. Además, surgió entre nosotras hacernos preguntas, y a veces retomar alguna idea o concepto mientras se estaba exponiendo el

tema de las otras colegas. También estuvieron presentes los imponderables, hechos fortuitos que surgen en el momento oportuno para que uno pueda resolver de la mejor manera la situación y seguir entendiendo que ante un estado de nerviosismo o ansiedad se pueden cometer errores pero se trata de aprovecharlos para seguir aprendiendo.

Finalmente con tan poco tiempo, ya llegada las casi tres horas del encuentro, expuse mi tema para lo cual tuve realmente menos de 15 minutos y traté de ser concreta.

El diseño de un personaje se basa en poder visualizar todas aquellas características físicas y emocionales del actor. Si bien es el actor el que compone el personaje, y lo transmite al espectador, el maquillaje de caracterización lo ayudará a definir su apariencia externa conjuntamente con el vestuario.

Entonces, el actor acciona lúdicamente y pone en juego a ese personaje, ya sea imaginándolo, y también para generar en principio, una idea, la cual a los maquilladores les permitirá, además de observar las formas de los rostros y sus rasgos faciales, a pensar y diseñar los primeros bocetos de maquillaje.

Como el teatro es aquello que da lugar al acontecimiento del cuerpo, es interesante no perder de vista las actitudes de los actores, y todos aquellos detalles con los que se expresan, pues los caracterizadores los producimos para lograr una verdadera y eficientemente buena imagen del personaje a crear. Stanislavsky sostiene:

Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de caminar y de moverse; si no sabe encontrar una forma característica al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante”.

Tortsov convino y dijo:

Sin una forma externa, ni la personificación interna, ni el espíritu de la imagen del personaje llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por eso transmite a los espectadores el esquema interior del papel que el actor está representando. (1994, p.13-14).

Estos encuentros entre los profesionales del quehacer artístico y los participantes son intensamente valiosos, no solamente por la iniciativa propia de los oyentes de compartir un espacio académico, sino también porque a nosotros, los expositores, nos motivan para seguir desarrollando e investigando nuevos paradigmas del saber, producir y hacer.

Referencias bibliográficas

Stanislavsky, C. (1994). *Creación de un Personaje*. Editorial Diana. México.

(*) Egresada de la carrera de Caracterización Teatral del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (1991). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo en la Facultad de Diseño y Comunicación.

Abrazando sutiles tramas

Elsa Pesce (*)

- Lic. en Artes Visuales UNA Andrea Cárdenas. “*La performance: El cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos*”
- Lic. en Teatro María Laura Vega y Brian Atanasoff . “*Memoria sensorial y Memoria ritual como práctica creativa*”
- Docente María Pía Rillo. “*La improvisación y las composiciones en tiempo presente, un abordaje pedagógico en la formación corporal del actor*”
- Actriz, Docente y poeta Isabel de la Fuente. “*Poética y Performance*”
- Lic. Marisa L. Troiano; Lic. Viviana E. Vázquez Licenciadas en Movimiento UNA “*Desde dónde se construye obra de movimiento?*”

Cualidad importante la del tiempo, regala acontecimientos cuando lo dejamos ser, sin simulaciones de poder.

El concepto tiempo fue *intervenido* en las ponencias realizadas el 25 de Febrero en el Congreso de Tendencias Escénicas realizado en la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP.

El concepto tiempo fue intervenido a través del cuerpo en el espacio, de las posibilidades de acción y experiencias, la búsqueda de la génesis y las biografías, de la fuerza arrolladora de la pasión por el hacer, de lo enigmático de las respuestas siempre inacabadas, del juego y la vida, de la movilidad potencial.

Se realizó un acercamiento a la historia de la performance, haciendo hincapié en el cimiento de esta forma de expresión – el cuerpo-sujeto – mutable, orgánico, finito, social, soporte y medio que interacciona en los distintos campos, el campo metafórico y el campo espectral.

Aunque estos conceptos se relacionan más con la imagen que con la escena, siempre hay espacios diferentes con funciones diferentes, en las performances este límite entre espacios es impreciso, el Performer materializa las huellas del cuerpo social en tiempo presente, en una acción que se impone a los sentidos, que rompe con las certezas y tanto uno como otro quedan expuestos a la penumbra.

Es decir, toma una porción del mundo, lo conquista, lo acciona y la convierte en su propia creación, que visibiliza a través de su cuerpo, lo presenta o se podría decir lo brinda al ritual de la experiencia conjunta de significaciones y relaciones simbólicas.

El espectador es necesariamente cómplice de ésta actividad, el estado de disponibilidad de ambas partes para aceptar lo desconocido, la propuesta y su manifestación, como dice Duchamp no se trata de saber sino de crear.

La siguiente ponencia se transformó en una experiencia sensorial, resultado de investigaciones sobre el ambiente natural de la cultura comechingona, con materias primas, productos de la tierra en la que habitaron. Utilizando éstos elementos intentan acercar al participante vivencias compartida con los hombres de esa cultura y el espacio que habitaron. La creación de un espacio llamado Área Escenotécnica: crear la ambientación, el escenario propicio, el clima, para la vivencia de ésta experiencia, considerando las posibilidades del espacio donde se realiza, la luz y el sonido.

Silencio, ojos cerrados, luz tenue, dispuestos a...sonidos, aromas, sutilezas que atentan nuestros sentidos, sonidos que se tocan, sensación de comunidad ritualizando el momento.

Bello momento compartido, cuando lo visual deja de ser la ocasión principal de ser, lo ritual, lo ancestral nos abre la percepción de formar parte de algo más grande que nosotros y nuestra cotidianeidad.

¿Este intenso trabajo de recuperación de memorias perdidas, puede ser visto como una paradoja: recuperar lo perdido? El secreto es el cuerpo y su memoria, el dejarse ser; la performance es un hecho comunicacional e irrepetible, trama de las circunstancias y la respuesta social a la resignificación cultural.

La identidad tambalea y el quiebre de la seguridad es un elemento perturbador, estamos vivenciando con el “otro” gestos, posturas, movimientos, significados, en definitiva una alteración corporal que produce una sensación de extrañamiento ante un mundo que creíamos seguro y tranquilizador - ideas: se enlaza con lo impredecible, con un mundo de situaciones inciertas, angustias, temores, estar ahí, presencia- ahora.

La improvisación en la formación actoral, como propuesta pedagógica, y en palabras de la Prof. Rillo: “La potencia compositiva en tiempo presente del sujeto sosteniendo una historia en el pensamiento y en el cuerpo”, sin intervenciones coercitivas. Construir desde un vacío lleno de singularidades, que se interrelacionan y se dialogan en la creación.

“El cuerpo esta lleno de formas y palabras” - I. de la Fuente- y se pregunta si es posible vaciarlo y si es así cómo repoblar el cuerpo: cuerpos entrenados, cuerpos capacitados, plenos de invisibilidades interpretadas en el sujeto-metáfora.

“Buscar la metáfora fuera de la metáfora”, la ductilidad del cuerpo como materia significativa donde el gesto y el lenguaje se revalorizan, en una contemporaneidad pobre en palabras y opulenta en retóricas añejas.

Pequeños gestos pequeñas palabras, pequeñas historias, pequeñas verdades; el cuerpo no puede no comunicar, el dinamismo del ser humano asume desde la interioridad el poder del lenguaje, y lo transmite en expresiones entendibles y perturbadoras para ese “otro” que nos anima a ser, a aparecer.

Para finalizar este encuentro, el espacio se llenó de preguntas: ¿dónde surge la creación? ¿Cuándo se convierte en obra? Parámetros, tendencias, paradojas, estereotipos, aluvión de tentativas de satisfacer alguna de ellas, pero lo mejor de todo es que nadie intentó dar “la respuesta”. El arte es un acontecimiento cultural, danza, teatro, música, performance, imágenes...la pulsión creadora, esta bisagra entre la biología y la representación, es la energía existente del deseo y la satisfacción, alternativa al “cómo se siente la vida” de Langer.

El tiempo, el espacio, el cuerpo y el lenguaje, al finalizar las ponencias recuerdo haber dicho que sentí sobrevolando a Lygia Clark, en su recorrido del plano al cuerpo, de la interioridad a la exterioridad, caminantes en una cinta de Moebius, con las maravillas y las miserias, recreándolas en un todo, imposibles de catalogar, imposibles de juzgar.

(¹) Licenciada en Artes Visuales orientación Pintura, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales (2007). Instituto Universitario Nacional del Arte, Carrera de Posgrado, Especialización en Arte Terapia, Arte Terapeuta. Profesora Nacional de Bellas Artes (1984) (Prilidiano Pueyrredón – IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

Servicios culturales en “vivo”

Elsa Pesce (¹)

- Lic. en composición musical Norma Ambrosini. “*Presentar o representar: el lenguaje performático como posibilidad de un teatro más vivo*”.
- Paula Rodríguez Campomassi. Coreógrafa Bailarina Docente e Investigadora. “*Danza en Argentina e Industrias Culturales: una relación a revisar.*”
- Lic. en Artes Combinadas. Especialista en Videodanza Claudia Margarita Sánchez. “*El folklore y las danzas populares en el videodanza*”
- Roberto Ariel Tamburrini. Intérprete y Director en Danza. Docente e Investigador. UNA. “*Redconstrucción – grupo danzabismal / ¿Performance art en Danza Argentina?*”
- Lic. María Noel Sbodio. Bailarina y Licenciada en Sociología. “*Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina*”
- Susana González Gonz. Docente, Bailarina, Coreógrafa, Psicóloga Social. Gabriela Fernández. Consultora Psicológica y Arteterapeuta. “*Todos podemos Bailar*” “*Danza Integradora*”

El/los artistas de la *performance* en su accionar posibilitan al espectador una oleada de imágenes y palabras en donde se entremezclan ficciones y realidad, alegorías fantasmales de un cuerpo que piensa y ve en el otro la encarnación en tiempo presente de sus más claros, sombríos y escondidos lugares.

El Performer actúa la realidad, sin red, la caricaturiza, la convierte en objeto a espiar, la quiebra, y el espectador metaforiza el espacio de representación para convertir en soportable lo desconocido, lo no predecible.

Esto abre las puertas a la primera ponencia que plantea la necesidad de un teatro más “vivo”. Pone al descubierto las imposiciones comunicacionales de un hacer anestesiado y mimético. La inquietud es la re-creación de lo real ante una elemental reproducción. Verdades imperfectas, en un mundo imperfecto en el cual la palabra es mi hogar y el cuerpo es mi casa.

Desde otra mirada la sugerencia de pensar en el artista que trabaja con el movimiento, qué lugar ocupa en el mundo de la cultura, cuál es el sector en el que se desarrolla desde lo social y lo laboral.

Este intenso trabajo que están realizando profesionales de la danza relacionado con las industrias culturales, las políticas y estrategias de la gestión cultural y de la Ley Nacional de Danza.

Se trata de un desencuentro más entre la realidad y el mundo del derecho. Es un sector frágil en cuanto a herramienta de trabajo-cuerpo, tiempo activo y posibilidades de contención social/laboral, con la urgente necesidad de leyes que lo incluyan como trabajadores de la danza. La planificación en el campo de la cultura que implica el reconocimiento: servicio a la cultura, naturaleza de ese servicio y el ámbito que ocupa en la organización cultural.

Es un desencuentro el que ocurre entre el folklore y las danzas populares, y el lenguaje de la videodanza. Esta separación o falta de inclusión del VD en el mundo folklórico parecen tener mucha injerencia los prejuicios desde el interior de esa actividad. Como bien dice la Lic. Sánchez “...abordar en una misma obra el par conceptual innovación y tradición”.

La relación dialógica entre la materialización de un concepto y la redundancia de la tradición. Podríamos hablar de la paradoja inconclusa tan empleada la “tradición moderna”.

Danza Teatro Performance trabaja con los límites y la necesidad de que el espectador atravesase esos límites y juegue entrando y saliendo de estos mundos, donde ese espacio de juego se convierte en la celebración de los cinco sentidos.

El grupo *Danzabismal* trabaja en el ámbito urbano, potencializa el espacio, es decir, lo ilumina con el movimiento, sin guión previo, una forma lleva a otra forma, gestos, conductas y respuestas, inclusión de ese inseguro protagonista en situaciones diferentes a su rutina, tejen tramas emotivas y a veces inquietantes.

“*Danza integradora*” podría funcionar para ambas propuestas, pero el título se refiere al trabajo realizado en el campo de la salud y el arte, personas con discapacidades danzan sus totalidades poéticas con la energía de la acción y el movimiento-vivo. El tiempo del cuerpo es el tiempo del arrebato, una realización de deseos en permanente lucha.

Retomamos el tema de la legislación laboral para la danza, es un tema difícil, especialmente porque el trabajo que se está realizando es desde cero.

Es imprescindible generar un marco teórico, el estudio y análisis de los involucrados, sus intereses, expectativas, desarrollar un proyecto cultural y diseñar estrategias.

El empeño es crear líneas de trabajo de investigación que contemplen las necesidades específicas del campo de la danza. Crear una estructura que los contenga abordar todos los campos concernientes a la actividad.

Para terminar, parafraseando a Borges*: “La expresión humana es fantástica, el lenguaje es fantástico. La audacia del hombre en suponer que puede fijar el mundo, es fantástica.”

Referencias bibliográficas

- Braceli, R. (1997) “*Borges-Bioy*” Confesiones. “Toda la literatura es fantástica, el lenguaje mismo es fantástico. La audacia de suponer que podemos fijar el mundo en palabras es fantástica...”. Editorial Sudamericana

(*) Licenciada en Artes Visuales orientación Pintura, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales (2007). Instituto Universitario Nacional del Arte, Carrera de Posgrado, Especialización en Arte Terapia, Arte Terapeuta. Profesora Nacional de Bellas Artes (1984) (Prilidiano Pueyrredón – IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes).

Con ganas de expresarse

Marcelo Rosa (*)

En el Espacio Escena Sin Fronteras. Comisión 3. Teatro, Espacios y Grupos se presentaron: MARTE (Matienzo Artes Escénicas)

- Giuliana Kiersz. *Acústico sensible: el teatro como recital*
- Facundo López, Diego Palacios Stroia, Victoria Casellas y Daniela Chihuailaf. *Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido*
- Alejandra Cosín. *Sujeto Nro. X*
- Melisa Freund y Sofía Wilhelmi: *“Eso que falta”, intimidad vuelta pública*
- Paula Cancela y Gonzalo Facundo López. *En el fondo*
- Pilar Ruiz. *Proyecto Biorrom: apuntes sobre la escena doméstica*
- Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo. *Museo de los niños débiles*
- Maximiliano de la Puente. *CreerEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas*
- Verónica Espino y Pablo Meschini. *Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción.*
- Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg. *Ofelia Machín*
- Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Es-lava.

Pablo Meschini, uno de los creadores de CreerEsCrear –compañía creativa de artes escénicas- manifestó durante su exposición dentro del *Espacio Escena Sin Fronteras*, que el mayor capital con el que cuenta un artista son sus ganas de expresar. Esta idea sirve de puntapié inicial para analizar la jornada vivida dentro del segundo Congreso de Tendencias Escénicas organizado en conjunción entre la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de Buenos Aires en relación al teatro, los grupos y espacios de la escena nacional alternativa. Dentro de una temática tan amplia como ésta, se dieron cita parte de los grandes referentes de este circuito en constante desarrollo, siendo considerado un movimiento cultural que genera el mayor porcentaje de producciones teatrales de nuestra ciudad –superando ampliamente al teatro comercial-. Tratándose de circuito –el denominado alternativo u *off-* aquel donde la experimentación no presenta límites ni restricciones, la finalidad de cada propuesta gestada y desarrollada dentro de este contexto se muestra fiel a la frase impartida por el propio Meschini: las ganas de expresar son superadoras a cualquier otro impulso, y son ellas quienes logran que cada proyecto vea la luz (sorteando infinidad de obstáculos complejos que suponen poder llevar a escena cualquier propuesta teatral, por más sencilla o poco pretenciosa que suponga). La frase resulta, entonces, más que favo-

nable para definir a estos hacedores, puesto que en ella se conjugan dos ideas de gran poder y belleza: la palabra ganas que traza un vector de acción que une el pasado, el presente y el futuro. Habla de deseo, de conquista, de afán. Habla de pasión y de impulso, de todo aquello que caracteriza a una persona de teatro. Por otro lado la idea de expresar, lo cual excede a la oralidad ya que gran parte de nuestra expresión reside en lo físico, trasciende al lenguaje para convertirnos en seres que manifiestan sus ideas, sus sueños, sus anhelos no solo con palabras sino con gestos y acciones (lenguaje corporal, proxémica, entre otros elementos). Expresiones que se nutren en contacto con un otro (pudiendo ser este un compañero o un espectador), retroalimentando a nuestro propio discurso y resignificando cada pensamiento que, como artistas, impartimos.

Todos los hacedores que se presentaron durante el Espacio Escena Sin Fronteras tuvieron puntos en común, más allá de si su propuesta representaba a un grupo o a un colectivo teatral, a un espacio físico (un teatro o un espacio teatral) o a un espectáculo en concreto. Todos, con ganas de expresar y manifestar su pensamiento y posición ante el mundo, se mostraron como verdaderos artistas gestores. Son auténticos artistas emprendedores, inquietos, multifacéticos y creativos; comprometidos con su propia realidad y búsqueda, lo cual les permite indagar en el arte de una manera autogestiva que, no solo les otorga la capacidad de generar proyectos propios sin necesidad de rendir cuentas siendo fieles a su propia necesidad de experimentar sino que, además, les brinda la posibilidad de encausar su arte en sistemas de producción sustentables que permitan ser generadores de nuevas y diversas propuestas.

El ingenio y la creatividad no solo se vivencia en las creaciones sino en sus formas de producción, difusión y sustentabilidad. Cada proyecto, particular y con diversas dificultades a sortear, requiere de un espacio puntual para su representación –no solo por el espacio escénico en sí, sino por las posibilidades que se le brindan a los espectadores, por la identidad de la programación que ofrece el espacio, etcétera-. Todos elementos que, hace algunos años atrás, no eran tenidos en cuenta (por el mero hecho de que la labor creativa se limitaba a una búsqueda de expresarse sin pensar en un para qué o para quiénes). Hoy por hoy, este elemento ya deja de ser una realidad del teatro para convertirse en un principio necesario a entender y atender a la hora de pensar la totalidad de una propuesta que integre a lo que sucede, tanto arriba como debajo de un escenario.

En relación a este aspecto es necesario destacar el aporte hecho por los integrantes de MARTE (Matienzo Artes Escénicas) quienes expresaron su interés por desarrollar un modelo de producción de espectáculo creativo, donde se trabaje desde la sala y sus programadores en conjunción con el director del espectáculo para trazar un vínculo que otorgue identidad y lógica, tanto sobre como debajo del escenario; incluso para que el espacio que propone el Club Cultural Matienzo (sede en la cual se desarrolla el proyecto MARTE) funcione dentro de la propuesta artística, dialogando con la escena de manera directa. En palabras de los propios hacedores, que los espectáculos puedan reflexionar sobre el espacio en el

que están. Para ello, proponen una grilla donde la programación sea variada y que rote mes a mes para que el asiduo espectador sepa que cuenta con renovados espectáculos todas las semanas, fomentando e incentivando un vínculo activo con el público para retenerlo y propiciar su retorno. Esto se relaciona directamente con lo comentado por Alejandra Cosín, quien a través de su experiencia como gestora propicia el desarrollo de mayor público con mayor diversidad, fomentando su fidelización. Para ello, se muestra muy aferrada a la idea de alentar la búsqueda de estrategias adecuadas y creativas ofrecidas en el momento más oportuno para capturar ese público cautivo y generar su retorno.

De esta manera, y cómo suele suceder en el teatro, se vincula el universo de lo teórico (una idea, un concepto que rige y estructura) con su contraparte fáctica, siendo ésta -la experiencia- quien termine de dar forma y encausar lo que el estudio formal desprendió a modo de certeza conceptual. Es por esto que ambas realidades conviven en perfecta armonía y la necesidad de más y mejores artistas se hace visible. Las interrelaciones se tornan cada vez más fuertes para poder llevar a cabo proyectos de alta complejidad donde la búsqueda de cautivar al público (en una cartelera super poblada de espectáculos) hace que las estrategias de comunicación sean cada vez más eficientes y que los espacios favorezcan y generan esas comunicaciones (a través de ciclos, festivales... nucleando propuestas de similar índole para capturar a aquellos espectadores que deseen experiencias equivalentes). Aquí puede destacarse el aporte que realizan los responsables de los Acústicos sensibles, quienes a través de una propuesta en apariencia sencilla -un espectáculo generado a partir de una triada creativa conformada por un músico, un actor y un director- se desprenden infinitas posibilidades de vinculaciones que generan propuestas cercanas, en un contexto predeterminado (site specific) y que se demuestran atractivas para los espectadores que deseen repetir la experiencia de una velada amena, simple e intimista. Generadas en espacios nobles y leales a la propuesta, su búsqueda favorece a la investigación y a la creatividad con absoluta economía de recursos, donde se dota de gran valor a la pieza resultante (más allá de los recursos materiales y económicos utilizados).

Es formidable ver cómo la producción alternativa sigue generando nuevas propuestas superadoras, ancladas en lo más bello del ser humano: su necesidad como ser gregario, su búsqueda de vincularse con otros y entablar relaciones que lo nutran y lo fortifiquen. Con propuestas sinceras, comprometidas con la realidad y con notables hallazgos a la hora de permitir una bella experiencia para el destinatario principal: el público. Cada nuevo comienzo debe ser celebrado como una nueva oportunidad de expresión, de la más bella y genuina, aquella que responde al impulso de un alma con necesidad de expresarse. El artista, se encuentre en el rol que se encuentre, siempre debe ser fiel a ese principio. Que su alma hable depende pura y exclusivamente de él; pero hacerse escuchar, en definitiva, también depende de él. Para ello, el hacedor debe ser inquieto y ahondar en una búsqueda creativa por acercar su arte al público de manera loable,

interesando y atrayendo a ese espectador que cerrará el ciclo de comunicación entre actor, texto (palabra o gesto) y público.

(^c) Director Teatral. Actor (UP)

De lo efímero a lo perdurable

Marcelo Rosa (^c)

En el Espacio Escena Sin Fronteras. Comisión 2. Danza, música y performance se presentaron: Grupo Alma, danza integradora - Susana González Gonz y Graciela Fernández. Codaz & Lab + Danzas Inesperadas, una experiencia de Laboratorio Abierto - Paula Rodríguez Capomassi. Performance: Proyecto Kurwa, de la documentación a la síntesis - Solange Bonfil y Mara Folch. Amar el día, aborrecer el día. La multiplicidad de montajes dentro del campo performático - Norma Ambrosini y Diego Stocco. PAISAJE POLIFÓNICO: una mirada estética para la creación - Laura Daniel Cornejo y Jéscica Lourdes Orellana. De espacio a tiempo. Dimensiones para pensar la composición de danza - Sofía Kauer. Fractal 1: Plataformas- El Site Specific como posibilidad de resignificación - Clara Abad, Norma Ambrosini, María Belén Grassini y Abigail Luz Nant. Efímero Cine y las cazadoras del aura perdida - Romina Cariola, Flavia Gresores y Gisela Cariola. Ensamble músico/teatral en la creación escénica - Cintia Miraglia y Mónica Driollet. Flores Suspiran Mujeres desde la dramaturgia hasta la producción - Natalia Arteman. TRANS: Dos días, dos obras, un actor - Claudia Mera, Fabricio Guaragna y Sergio Muñoz.

Si de tendencias escénicas se trata, su representante por antonomasia debería ser, sin dudas, el mundo de lo performativo. Su lenguaje y sus formas, ambos inexactos e imprecisos, son contenedores de las propuestas más variadas que fusionan música, danza, teatro con el aporte, en muchos casos, de diversas ramas de las artes plásticas y visuales, que dan como resultado un proyecto tan bello como imposible de encasillar y encuadrar en un género que dé cuenta de lo que allí se está percibiendo.

La jornada que se desarrolló dentro del Segundo Congreso de Tendencias Escénicas organizado por la Universidad de Palermo en conjunción con el Complejo Teatral de Buenos Aires, en relación a esta propuesta de vanguardia y en constante transformación, dio cuenta de este fenómeno que se remite, en cierta medida, a los happenings sucedidos en los años 60 y 70, donde diversas ramas del arte confluían en un mismo espacio (siendo este, necesariamente, uno no convencional) para generar una expresión tan efímera como perdurable, siendo estos elementos tan dicotómicos como permeables de convivir entre sí. Y es que este tipo de manifestaciones artísticas poseen esa virtud: ser absolutamente efímeras por su necesidad de aprovechar el momento (el aquí y ahora teatral en total apogeo), su alta capacidad de interpelar a los espectadores -quienes observan con multiplicidad de miradas (y devuelven con multiplicidad de lecturas, hasta en ciertos casos interviniendo y

modificando el accionar de los intérpretes)- y por su carácter netamente vivencial (por el aporte que hacen los artistas/performers quienes prestan su cuerpo para cada experiencia); sumado, por otro lado, a su cariz de perdurabilidad por la potencia del mensaje que se transmite, y es aquí donde debemos detenernos un instante para poder comprender un poco de este universo fascinante e innovador que supone lo performativo.

Si bien cada proyecto se demuestra como único, debido a que cada una de las búsquedas artísticas surgen de una necesidad de expresión absolutamente personal, la aparición de un mensaje que atraviese y configure a toda la propuesta se hizo presente en todos los casos como disparador principal, atravesando la obra de manera longitudinal, convirtiéndose así en la columna vertebral de todos los proyectos. Cada uno de los espectáculos performativos que fueron expuestos durante la mañana del miércoles cuenta con un fuerte compromiso social, donde el análisis y la investigación fueron puntos clave para llevar a cabo cada una de las experiencias detalladas. Desde temáticas más generales (que nos implican como sociedad), pudiéndose nombrar la trata de mujeres pasando por la integración de personas con capacidades diferentes; o desde temáticas más puntuales (vinculados al quehacer teatral) implementando ciertos conflictos más inherentes al arte en sí como el uso del tiempo y el espacio y el carácter negativo de lo efímero como obstáculo propio de las artes escénicas. Todos conflictos reales, cercanos, tangibles... sin frivolidad ni lugares comunes, sin liviandad ni medias tintas. Con una fuerte cuota de análisis y profundidad en el tratamiento de cada uno los ejes temáticos que se exponen en los espectáculos, siendo un elemento digno de destacar puesto que no es menor ya que significa otro elemento que será identitario y que funcionará como nexo entre el universo de la obra y el espectador, quien se verá atravesado por la experiencia que plantea el espectáculo y podrá seguir hurgando en la información expuesta a modo de disparador para despertar y fomentar la curiosidad sobre el tema exhibido y su posterior reflexión y permanencia. Lo que nos atraviesa como experiencia, permanece como elemento aprehendido que es retenido y se ancla en nuestra memoria de manera sostenida en el tiempo (ahí lo efímero del arte performativo se desvanece y se vuelve permanente).

Si bien es imposible impedir que un autor o un dramaturgo impregnen a su obra de su cosmovisión puesto que su realidad los modifica, los atraviesa y, así, desnuda su alma en cada palabra; parecería ser que el mundo de lo performático no se muestra ajeno a este elemento, sino que hace alarde de esta condición y toma posición alzando banderas, aquellas que cada realizador considera necesarias de ser alzadas. Lo que prima por sobre el resto es el autor (o el/los creadores) y su voz, su necesidad de hablar de ciertos temas y plantar posición. No pensar desde la mirada de un personaje, no conciliar o negociar con ciertas temáticas sino, por el contrario, mostrar su pensamiento lisa y llanamente, sin tapujos. Hablar de su investigación en primera persona y bajar línea de su propia realidad, haciendo una mixtura entre realidad y ficción, llevando el análisis que se plantea al plano de lo

artístico, donde ciertas licencias son viables y donde, en ciertos casos, los procesos son evidenciables (a modo de generar una suerte de distancia brechtiana donde podemos percibir la dualidad que se genera entre realidad y ficción, con una fuerte implicancia en lo social).

Al ser una vía de expresión tan aleatoria, es complejo encontrar elementos que permitan encuadrar las presentaciones dentro de un mismo marco, de hecho fue uno de los elementos destacados por varios expositores, quienes subrayaron la dificultad de solicitar subsidios o presentarse a concursos o festivales puesto que, aquella dificultad de definir las piezas no solo resulta un conflicto interno y propio sino que el mundo del arte también demuestra cierto resquemor ante éstas propuestas por considerarlas complejas de enmarcar (el fanatismo del ser humano por poner etiquetas y definir todo, hasta lo indefinible). En esta suerte de limbo en el que transcurren estas propuestas es donde deben desarrollarse todos estos artistas de procedencias disímiles -de hecho no es muy difícil de descubrir esto, debido a que solo basta con analizar algunos de los currículums de los expositores para encontrar entre ellos a artistas visuales, bailarines, actores, gestores culturales, músicos... incluso, en ciertos casos, contando en su propio currículum con varios de estos títulos, convirtiendo a estos artífices en verdaderos artistas multidisciplinarios, siendo ellos mismos difíciles de encasillar o encuadrar.- Son claras propuestas interdisciplinarias porque los mismos artífices son interdisciplinarios en sí mismos. Muestran inquietudes diversas que se completan en una búsqueda sin fin por un lenguaje que carezca de forma real y definible. Sus necesidades son tan amplias que su proceso de creación se demuestra como errático e indescifrable, siendo este elemento destacado por varios. La experiencia de creación de una propuesta artística de este estilo es sorprendente ya que es complejo de predecir el curso que va a tomar una intervención artística de esta categoría, debido a que su surgimiento y gestación suele provenir de una idea o un concepto fuerte pero no necesariamente se posee una forma precisa en cuanto a cómo se va a contar. Si bien cada creador ostenta una rama artística que lo define más que otra, no es menor lo expuesto con antelación donde fue destacado el valor de lo interdisciplinario de estas propuestas y que prime un arte sobre otro dependerá, pura y exclusivamente, del enfoque y el curso que adquiera cada performance, lo cual irá surgiendo en el proceso de experimentación durante la investigación y los posteriores ensayos que son, en sí mismos, laboratorios para ir encontrándole cierta idea de forma a un universo absolutamente amorfo, no en detrimento de la propuesta o con un valor negativo sino, por el contrario, como un valor agregado a este tipo de proyectos donde la innovación y la búsqueda constante de nuevas mixturas hace que los límites se vean corridos ya que se pretende ir más allá de la experimentación, pudiendo transgredir los términos conocidos para generar un concepto mucho mayor que extienda los límites del tiempo y dé, como resultado, una experiencia que abarque a los espectadores y que los atraviese, que los acompañe más allá del espectáculo en sí. El universo performático es, entonces, un arte en búsqueda de ge-

nerar un espacio que les permita tanto a sus creadores como al público pensar, reflexionar, sentir y continuar más allá de lo efímero, rompiendo con todas las barreras del tiempo y del espacio.

⁽¹⁾ Director Teatral. Actor (UP)

De la pasión, los vínculos y los espacios alternativos Nicolás Sorrivás ^(*)

El presente texto narra los principales ejes temáticos que se debatieron en la Comisión 13 del Congreso de Tendencias Escénicas, cuya unidad temática fueron los Espacios y Circuitos. En la Comisión expusieron, por orden alfabético:

- Andrea Jezabel Feiguin, *La necesidad de nuevos circuitos escénicos*
- Rocío Frías, *Espacio público y privado: sus implicaciones en las obras site-specific*
- María Laura González, *La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea*
- Santiago Meiriño, *Un teatro atendido por sus dueños: Sobre la experiencia de El Método Kairós*
- Naty Zonis, *Comunicación y públicos en el circuito cultural autogestionado.*

En una tendencia que se ha intensificado los últimos años, el teatro argentino ha explorado una serie de espacios alternativos que, sumándose a las salas teatrales tradicionales, han transformado a Buenos Aires en una de las ciudades con mayor oferta de espectáculos en el mundo. Hoy, puede montarse una obra de teatro en el patio de una casa, en una clásica peluquería de barrio o en un taller mecánico convertido en una sala con todas las comodidades. Luchando contra las burocracias que conlleva la habilitación de un espacio cultural alternativo y los vaivenes de una economía en desarrollo, los teatrastas se juegan por presentarle al espectador una propuesta teatral diferente que los movilice, los conmueve y, sobre todo, los haga sentir que pertenecen a él, casi como si fueran sus propios dueños. En este escenario, son varias las experiencias que se pueden narrar al respecto.

El debate comenzó con la exposición de **María Laura González**, doctora en Historia y Teoría de las Artes de la UBA, quien habló sobre la identidad teatral de la Ciudad de Buenos Aires, sobre la ciudad y sus circuitos teatrales. Malala arrancó su ponencia actualizando los números que hacen a la actividad teatral de la Capital Federal que, hasta el día de hoy, cuenta con 8 teatros oficiales (que suman un total de 25 salas), 28 teatros comerciales (35 salas) y 163 teatros independientes (175 salas), dando un total de 199 teatros y 235 salas sin contar los lugares alternativos que logran elevar esta suma hasta una cantidad de 2500 espacios culturales.

Malala González, una de las principales colaboradoras de la revista *Funámbulos*, dejó en claro que Buenos Ai-

res respira teatro, que la ciudad tiene una identidad teatral única en el mundo y que celebra la cantidad de espacios teatrales que logran una convivencia pacífica. Sin embargo, no dudó en subrayar en su ponencia que hay que ser críticos sobre todo con el sistema de subsidios, con la cantidad de obras que exceden ampliamente la capacidad de los teatros. ¿Qué sentido tiene estrenar si la obra va a ir un solo día a la semana en horarios irrisorios? Estrenar por estrenar únicamente logra alimentar el ego de los directores y autores que luego se lamentan por no poder alcanzar la media de espectadores que necesitan para pagar el seguro de sala. Entonces, propuso repensar los modos de producción, pensar la obra en otros circuitos, readaptar la obra a un espacio alternativo.

Como ejemplo, María Laura González, habló sobre *Teatro Bombón*, el festival de obras cortas producido por La Casona Iluminada que invita a distintos directores a trabajar obras originales en torno a la arquitectura de la casona. Aquí, expresó, la potencialidad de las obras no se ve limitada por las condiciones de producción. Muy por el contrario, se amplía gratamente. Repensar las formas teatrales, los condicionamientos de producciones, aún en sus rasgos fundamentales, enriquecen los textos, mejora la propuesta teatral de la ciudad.

Finalmente, Malala destacó los espacios alternativos que, como *La Casona*, funcionan no solo como salas teatrales sino también como escuelas y talleres de teatro, como salas de ensayo, como lugares de formación y creación constante.

Justamente, a continuación, Santiago Meiriño, continuó con el debate, presentando *El Método Kairós*, espacio del que es dueño junto con tres de sus amigos: Matías Puricelli, Francisco Ruiz Barlett y Gastón Segalini. Santiago habló sobre el aprendizaje de llevar adelante un proyecto como el *Kairós* y aseguró que vale la pena arriesgarse por lo artístico, que funciona eso de ir detrás de los sueños.

Meiriño contagió rápidamente el entusiasmo que le genera atender un teatro independiente, crearlo desde cero, y con la misma exaltación, contó cómo fue el paso a paso de la transformación de un viejo taller mecánico en una sala con todas las comodidades y servicios de un teatro profesional. Entonces, bromeó contando que es tan o más difícil lidiar con albañiles que con artistas. Hablando de cuáles son los criterios de programación de *El Método Kairós*, Santiago Meiriño aseguró que la búsqueda está alineada con generar un espacio de identidad propia, que les importa muchísimo conocer cómo son las obras que están programando, que necesitan varias reuniones con el equipo de una obra para entender si funcionaría dentro de su espacio, que su objetivo es privilegiar tanto el prestigio artístico de la sala como el de la obra que están o no programando. “Porque, una vez que estrenás en el *Kairós*, pasás a formar parte de una gran familia”. Para Meiriño y sus socios, el artista no es una parte más del andamiaje del negocio sino alguien definitivo. Incluso, expresó sus objetivos a lograr durante el segundo año de vida del espacio: seguir siendo un teatro presente sin robarle protagonismo a las obras, sin que el nombre de la sala sobrepase a la obra.

Otro de los espacios alternativos presentes en la Comisión de Debate y Reflexión fue el Club Cultural Matienzo. **Rocío Frías**, Licenciada y Profesora en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires, explicó qué significa llevar adelante un proyecto autogestionado como el del CCM. Matienzo, con sus cinco años de vida, impulsa una propuesta cultural intensa: espectáculos de música, teatro, cine y literatura, exposiciones de arte contemporáneo, festivales multidisciplinares, un programa de formación para artistas y una radio.

Frías, en su ponencia, habló de la relación entre los espacios públicos y los privados. ¿De qué forma el espacio, en tanto punto de partida para la creación y elemento central en la recepción, condiciona y genera determinadas relaciones entre la textualidad de la obra y los espectadores, a su vez resignificando cada elemento del mundo creado? Entonces, analizó la obra *Proyecto Posadas* de Andrés Binetti, con dirección de Michelle Wejzman, quien eligió una verdadera peluquería de Caballito para llevar adelante la puesta en escena de su proyecto. Con cada función, el barrio se revoluciona, mira por las ventanas de la peluquería creyendo que lo que allí dentro sucede es parte de la realidad. El truco de la representación funciona en un doble sentido. Y el espectador especta sin siquiera saberse espectador.

Rocío Frías aseguró que el centro del Club Cultural Matienzo está en la construcción de identidades colectivas, en una apuesta de socialidad. Así, aclaró, que el CCM busca un modelo de gestión abierto, receptivo y centrado en las personas, capaz de generar lazos, ideas y saberes diversos. Capaz de fomentar la creación colectiva y la transformación social. ¿Acaso el teatro como arte no construye algo de todo esto?

Como representante de la prensa, **Andrea Feiguin** de *Tehagolaprensa*, habló sobre la construcción de la cultura de una ciudad como Buenos Aires. Explicó que los fenómenos culturales son capaces de modificar la economía de los países y subrayó la necesidad de crear nuevos circuitos teatrales que se alejen del centro de la ciudad y comiencen a mirar hacia adentro del barrio. Insistió en que esto no depende sino de los propios hacedores de teatro y que la gente que hace teatro tiene que empezar a organizarse y formar sus propios circuitos. Santiago Meiriño, de *El Método Kairós*, se sumó a esta idea adelantando parte del proyecto que unirá a su teatro con otros espacios teatrales y culturales de Palermo.

Por su parte, **Naty Zonis**, Directora de *Bla Bla Bla Comunicación y Producción de Arte*, afirmó que el público es un actor fundamental en todo circuito cultural. En torno a la comunicación de espectáculos independientes, Zonis aclaró que la verdadera pregunta es cómo generar el contacto entre el público y el proyecto. Así, surge la idea de pensar la comunicación como un elemento orgánico que se define en el desarrollo de cada proyecto y no un extra que nace de la gacetilla de prensa.

Definirse como independientes, dijo Naty Zonis, es ponerse en contraposición de algo. Por eso, es doblemente necesario, generar nuevas redes. Hoy en día, está en auge un nuevo paradigma de gestión y producción: trabajar en red. Zonis aclaró que es necesario despegar la auto-

gestión del hippismo, que hay que profesionalizar este modo de gestión.

Así, los expositores, desde espacios culturales diferentes, estuvieron de acuerdo en que no es posible hacer teatro independiente (o alternativo, o autogestionado) sin pasión. Hay mucho amor en lo que hacemos, declaró Naty Zonis. Y todos estuvieron de acuerdo. De ahí, el nombre de este artículo, porque si hay algo que une a esos dos mil quinientos espacios teatrales de la Ciudad de Buenos Aires es la pasión por el hecho teatral y los vínculos que genera el trabajo en equipo.

En conclusión, la tendencia de los espacios teatrales es lo alternativo, y lo alternativo cobra mayor sentido cuando se aleja de Calle Corrientes, cuando sucede lejos de Palermo. Sería interesante, para futuras ediciones del Congreso de Tendencias Escénicas, que los barrios y las ciudades del interior del país tengan su espacio en las ponencias porque, al parecer, hay mucho que contar.

(*) Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM, 2008), Realizador Audiovisual (CIEVYC, 2005), Crítico de Cine (EL AMANTE/Escuela, 2006).

Teatro e Identidad Queer, un camino hacia la visibilización

Nicolás Sorrivas^(*)

El presente texto narra los principales ejes temáticos que se debatieron en la Comisión 3 del *Congreso de Tendencias Escénicas*, cuya unidad temática fue el *Teatro y la Identidad Queer*. En la Comisión expusieron, por orden alfabético:

- Juan Britez, *La diversidad con diversidad en cantidad*
- Paul Caballero Lobo, *La paradoja del cuerpo objeto*
- Darío Cortés, *Desmesura y otras obras queer en el teatro de lo íntimo*
- Lucas Gutiérrez, *¿Qué representamos cuando representamos la diversidad?*
- María Eugenia Lombardi, *Transgénero en la escena argentina*
- Martín Marcou, *Democratizar la diversidad desde el teatro*
- Francisco Javier Ortiz Amaya, *La ética del deseo (y el compromiso con las historias)*
- Esteban Rico, *Corte generacional en obras teatrales de temática y contenido de diversidad sexual*
- Lucas Santa Ana, *Eliminando estereotipos, por una igualdad en la diversidad.*

Preguntas. Lo primero que aparece a la hora de hablar sobre Teatro e Identidad Queer son preguntas. Preguntas sin respuesta que llevaron al coordinador de la comisión a proponer que este eje temático se hiciera visible en el *II Congreso de Tendencias Escénicas*. ¿Por qué hablar sobre lo queer y no sobre lo gay? ¿Se puede considerar lo queer como una categoría a la hora de hacer teatro? ¿Existe una necesidad concreta de trabajar lo queer en la

escena? ¿Quiénes tienen el criterio suficiente para hacerlo? Las preguntas generan movimiento. El movimiento genera tendencias. Razón suficiente para juntar a un grupo de teatristas de lo *queer* (autores, directores, actores y periodistas) para que debatan sobre esto.

La teoría *queer* rechaza la distinción binaria entre hombre y mujer por considerarla restrictiva y construida desde una mirada heteronormativa. Postula que las categorías heterosexual, homosexual, travesti, transexual, responden y fluctúan en torno a una amplia cantidad de variables culturales. No existe, en consecuencia, una determinación natural asociada a la heterosexualidad; todas las identidades sexuales son igualmente construcciones sociales. Entonces, ¿existe una movida de teatro *queer*? Quizás lo que exista sea una serie de dramaturgos y puestistas cuya sensibilidad *queer* merezca este espacio de debate y reflexión. Este año, el *Congreso de Tendencias Escénicas* lo hizo posible.

El debate comenzó con la ponencia de **Juan Britez**, periodista de espectáculos, quien reconoció que en el teatro, el mundo homosexual no es una novedad. Para sorpresa de los asistentes, señaló el origen de la temática en 1914, con la obra *Los invertidos* de José González Castillo, pieza que, a pesar de su intención moralizante, fue prohibida por considerarse una apología de la perversión. Así, hasta los ochenta, con el teatro de la post-dictadura, no apareció en la escena una intención de denuncia. Fueron Batato Barea, Humberto Tortonesi y Alejandro Urdapilleta quienes desde el *Parakultural* combatieron la conciencia establecida. Sin embargo, la temática era solo escenificada en el *off*. Hubo que esperar hasta el tratamiento y la sanción de la ley de matrimonio igualitario para que el teatro porteño pusiera en la escena comercial historias vinculadas al colectivo LGBT. Aún así, los casos son aislados y pertenecen en su mayoría al teatro musical: *Y un día Nico se fue*, basada en la novela homónima de Osvaldo Bazán, y *Priscilla*, la reina del desierto, de la dupla Stephan Elliot y Allan Scott, estrenada en 2014 en el Lola Membrives. Justamente, fueron estas obras las que llevaron lo LGBT hacia el interior del país donde la temática aún era, y en gran parte lo sigue siendo, invisible. Britez comparó la lucha por la visibilización del colectivo LGBT con el desafío diario del teatrista, con el trabajo constante de la gente de teatro. Y aseguró que aún hay mucho camino por recorrer.

Por su parte, **Paul Caballero**, comunicador social, contó que cuando llegó a Buenos Aires en 2002, desde su Colombia natal, descubrió en el teatro porteño lo que había buscado durante su adolescencia: una escena que represente su deseo, personajes con los que pueda sentirse identificado. Para Caballero, el teatro LGBT vino a romper con el paradigma del cuerpo en el espacio escénico donde el hombre estaba para ver y la mujer, para ser observada. Lo *queer* debe presentar nuevos cuerpos porque lo no-estético produce interpelación y la transgresión es necesaria para el arte. Tenemos el derecho de materializar nuestros deseos, expresó el autor y director de *Lady Domina* y *Del amor y otras histerias*. A pesar de haber trabajado en televisión, encontró en el teatro el espacio para hacerlo.

Desde una perspectiva opuesta, **Lucas Santa Ana** abrió el debate con una pregunta clave: ¿existe el género de lo gay? Para el dramaturgo y director, la generalización estereotipa y el estereotipo conduce a acrecentar los prejuicios. Entonces, si escribimos una obra cuyos protagonistas son homosexuales ¿tenemos que venderla como una obra gay? ¿Escribimos solo para el nicho? ¿Lo gay vende? Según el relato de su propia experiencia, hablar de teatro gay es continuar el estereotipo. Si catalogamos para ver cerramos público y el resultado será el opuesto al esperado, estaremos lejos de la visibilización. El actor y autor Francisco Ortiz, acompañó a Santa Ana afirmando que la temática gay no existe. Cuando uno produce teatro se ponen en juego muchas energías que exceden la sexualidad. Reducir lo gay a una categoría no es suficiente. Así, Ortiz aseguró que es necesario producir un fenómeno de identificación que no tenga que ver con la sexualidad porque, cuando representamos una historia de amor no debemos preocuparnos por quienes la protagonizan.

A la dupla autoral de *Saudade* y *Las llaves*, se sumó el periodista **Lucas Gutiérrez** quien, con palabras certeras afirmó que a pesar de que no existen obras heterosexuales, se habla de teatro homosexual. ¿Qué pasa con los clichés? ¿Abren el diálogo o lo encorsetan aún más? Cuando se replican estereotipos, se los termina legitimando. Este es el peligro de hacer un teatro gay. Hay que desarmar el cliché, buscar que la performance no se convierta en performatividad, que no se normativice el objeto sino que instale la pregunta.

Darío Cortez, actor, dramaturgo y director, defendió la postura *queer*. Hoy lo revolucionario, lo realmente pornográfico, es hablar de amor. Porque la escena porteña puede haber visibilizado lo LGBT pero esta no es una verdad universalizada. ¿Qué pasa con el interior del país? ¿Qué pasa con el resto de los países de Latinoamérica? Ser exagerados (*queer*, amanerados, excéntricos, alocaos) es la única forma de ser escuchados. La homofobia no es otra cosa que el rechazo por la felicidad del puto. Y el arte es una de sus posibles curas.

En un lineamiento similar, **Martín Marcou**, uno de los representantes del teatro *queer* más prolíficos de la mesa, habló de la necesidad de instalar la cuestión de lo gay en espacios no convencionales. Debemos reconocernos como trabajadores de la cultura, expresó y reconoció que la diversidad debe verse como una tendencia más en el teatro. Porque el teatro es un elemento de transformación social, porque pone en crisis las respuestas preestablecidas, porque debemos comprometernos con la época. Entonces, invitó a indagar la escena y llevar el teatro LGBT a otros espacios: teatros municipales, centros culturales, pueblos del interior del país. Lo importante: que lo que contamos no dependa del juicio de los otros.

Amelia, uno de los personajes de *La casa de Bernarda Alba* dice "Nacer mujer es el mayor castigo". Sin personajes masculinos en escena, el nombre de las mujeres en la obra de Lorca es altamente simbólico. ¿Qué sucedería con la construcción de los personajes si los personificaran chicas trans? Para la productora cinematográfica **María Eugenia Lombardi**, la transexualidad provoca una ruptura del binomio masculino-femenino,

poniendo en crisis este modelo. Para ella, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje. Entonces, si el teatro es un acto político, una representación como la comentada anteriormente es doblemente teatral, doblemente política, doblemente *queer*.

Fue la cooperativa “Ar/TV Trans” quien, en 2012, llevó adelante una puesta de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca íntegramente interpretada por travestis y transexuales. Cansadas de ser estigmatizadas en el papel de prostitutas en los castings de teatro y televisión, las chicas de la cooperativa se unieron para compartir sus vivencias desde un escenario y vivir de ello. ¿Por qué razón las personas trans tienen que interpretar siempre personajes trans? ¿Les están vedados las mujeres y hombres orgánicos? Pensar en un teatro *queer* también es reflexionar sobre esto.

Finalmente, **Esteban Rico**, agente de prensa y periodista, cerró la reflexión volviendo sobre la mirada retrospectiva sobre el teatro porteño y lo *queer*. Rico identifica dos cortes generacionales: los autores de más de cuarenta años cuyas obras reflejan el conflicto de ser gay y los dramaturgos de alrededor de treinta que aportan un enfoque diferente. La búsqueda de estos últimos expresa conflictos atravesados por la sexualidad pero independientes de ella.

Conclusiones

Lo que parecía un enfrentamiento entre dos ideas opuestas acabó demostrando que, en el fondo, ambas posturas hablan acerca de una necesidad de visibilización. El mayor desafío es que lo gay no se torne una estrategia de marketing sino en una forma de hacer teatro. Porque lo gay vende. En el mundo, hay distribuidoras de cine especializadas en películas de temática LGBT, directores y guionistas que encontraron su nicho, festivales de cine gay que, en conjunto, juegan a favor de la visibilidad pero también acrecientan la billetera de las productoras. Pero, el teatro tiene sus propias reglas. Entonces, ¿existe una forma *queer* de hacer teatro? Quizás éste sea el tema a tratar el próximo año. Todavía queda mucha tela por cortar.

(*) Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM, 2008), Realizador Audiovisual (CIEVYC, 2005), Crítico de Cine (EL AMANTE/Escuela, 2006).

El arte de incomodar y romper fronteras

Michelle Wejcman (*)

Espacio Escena Sin Fronteras 1 - Teatro y Experiencias Escénicas. Expositores:

- Marcela Juárez: *Los límites de la mirada (El signo teatral que no se ve)*

- Emiliano Samar, Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey: *Rosas en el Mar. Preguntas contemporáneas para un hecho teatral*

- Mariel Rosciano: *Se trata de nosotrxs – construyendo escenarios*

- Hernán Costa: *Drama Camp*

- Maggi Persíncola: *Obra teatral Piringundin (sainete porteño- 1910)*

- Bárbara Posesorski: *Ornella*

- Nahuel García Buscemi: *Cómo Vivir del Arte: 5 Conceptos para lograrlo*

- Mariela Muerza y Mariano Nuñez: *El León Producciones*

- María Rita Joga: *Cuentos para adultos, cuentos para niños, cuentos para todos.*

¿Quién determina los límites de una disciplina o de otra? ¿Dónde empieza el escenario? ¿Quién es público y quién es actor? A lo largo del encuentro, cada expositor compartió su proyecto, ideas y desafíos. Todos tenían algo en común: la ruptura de las fronteras. Pareciera redundante debido al nombre del espacio (Escenas sin fronteras), pero claramente cada exposición reunía en una esencia, una necesidad imperiosa de ser disruptiva, de incomodar, de transformar y convertirse en protagonista de una obra quebrando el *status quo*.

Marcela Juárez, Licenciada en Teatro, viajó desde Tandil para compartir su trabajo e investigación académica sobre el teatro a oscuras. Resaltó que son los únicos en realizar una investigación relacionada a esta forma de no ver teatro, analizando las reacciones del público y las posibilidades y necesidades dramáticas de este tipo de espectáculos. Sus espectáculos Nada que Ver I y II a oscuras se mantienen en cartelera hace 5 años y despiertan el interés en públicos que no concurren cotidianamente al teatro, porque, según Juárez, en una ciudad chica, donde todos se conocen, ya no funcionaban las formas teatrales tradicionales: los espectadores iban a ver a X haciendo de Y, en vez de ir a ver la obra teatral. Con estos espectáculos en completa oscuridad, donde desaparecen los nombres y los rostros, el público puede entregarse de lleno a vivir una experiencia y dejarse llevar por los sentidos. Juárez detalla que la dramaturgia está especialmente pensada para ser llevada a cabo en oscuridad y confiesa que cada vez va eliminando más texto de sus obras: “Hay que cuidar de no dar información de más, porque sino se limita la imaginación del espectador. Menos es más”. Las historias, en este teatro, se construyen mediante una “sumatoria de signos que construyen imágenes o situaciones visuales, sin usar la vista” y con un fin artístico. El público, a diferencia del *Centro Argentino de Teatro Ciego*, utiliza antifaces, lo cual no solo imposibilita su visión sino que le permite conectarse con su interior.

Aquí, se rompen varias fronteras: la del espacio escénico, ya que los actores caminan entre el público; la de los sentidos, ya que se entremezclan y potencian. El director cumple su sueño: puede hacer marcaciones in situ, modificando instantáneamente lo que los actores realizan durante la función.

Ya desde hace varias décadas, la noción de público estético fue quebrada. En el teatro foro de Boal, en las propuestas de teatro físico, en los happenings... el espectador cobra otro tipo de protagonismo. En este sentido,

Rosas en el Mar propone migrar completamente el foco de atención del escenario a la platea.

Mucho no se puede contra para no arruinar el efecto sorpresivo del espectáculo. **Emiliano Samar** (Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey, investigan, a través de este espectáculo, la ruptura de las fronteras del espacio escénico y de los roles de actores y espectadores. “Aquí, quien debería hacer no llega, quien debería mirar hace, y la platea se convierte en un camarín desde el cual los actores salen a escena e intervienen el espacio”. A lo largo de su exposición, nos suman como cómplices a este secreto. Si el público sabe, se pierde el efecto. Una vez que el espectador comprende el dispositivo, se convierte en cómplice y acepta el contrato tácito de la representación, pero la magia se sostiene durante 20 minutos. ¿Cómo comunicar y difundir la obra si no se puede contar nada? Se manejan con afiches y *flyers* donde los actores están de espaldas y sus nombres están tachados, de modo que, además, se rompe una barrera extra: la del egocentrismo de los actores, que no pueden publicitar la obra como propia, ya que nadie debe saber que ellos son los que actúan.

Esto mismo ocurre en los espectáculos *Nada que Ver*, ya que los actores desaparecen, están presentes y ocultos a la vez.

Pero las fronteras no solo están determinadas por el espacio. ¿Dónde está el límite de posibilidades de representación de una obra? En este sentido, dos proyectos presentados buscaron y encontraron nuevos espacios de representación, saliéndose de los límites de las salas teatrales y ampliando el universo del público. En el Nombre de Raquel y Ornella, comparten, además, una temática: la libertad de la mujer.

Mariel Rosciano, con su obra *En el nombre de Raquel*, inspirada en la novela “La Polaca” de Myrtha Schalom, que relata la historia de Raquel Liberman, una inmigrante judía polaca que obtuvo notoriedad por haberse atrevido a denunciar ante la Justicia en 1929, a la sociedad de proxenetas Zwi Migdal.

Tras una temporada en salas teatrales, Rosciano recibe una invitación para realizar la obra en un colegio. Si bien al comienzo pensaba que era demasiado fuerte para ese espacio, allí comenzó un camino que nunca imaginó. Para que esto sucediera, trabajaron organizadamente, pidieron permisos, adaptaron la puesta... en fin: produjeron.

La propuesta viajó por el país e incluso por Latinoamérica, y logró generar interés en públicos jóvenes, que debatían al final de cada función en escuelas, comedores y bibliotecas.

Rosciano hace énfasis en las dificultades por las que pasaron en algunos lugares para poder ingresar a las escuelas: “Aunque sea una ley, el teatro no se toma como tema en los colegios; pero cuando aparece sorprende”.

Bárbara Posesorski, en su unipersonal Ornella, tras un largo proceso de producción que incluyó asesores y 7 puestas en escena; viajó por varios festivales internacionales compartiendo la historia ficcional de una mujer encerrada. Fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y Declarado de Interés por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Cul-

to. A su vez ha participado de numerosos festivales tanto nacionales como internacionales, y de encuentros por el día de la mujer, generando emociones, reflexiones y modificaciones en los espectadores que lo presenciaron. En esta constante búsqueda por romper los límites, **Hernán Costa** compartió su investigación y trabajo sobre el Drama Camp y expuso sus obras teatrales que incluyen la exageración y la puesta en escena de la enfermedad, la homosexualidad, lo *queer*, lo obsceno... como hecho teatral. Sus trabajos *Fani Dei*, *Las guardianas* y *Ensayo para un Hereje*, tienen en común el *vouyerismo* como foco de interés.

Por su parte, **Maggi Persíncola** compartió su experiencia como docente y directora de un grupo de actores y no actores en La Boca, específicamente en el Puente Nicolás Avellaneda (C.A.B.A.). Persíncola realiza talleres y lleva adelante la Obra teatral Piringundin (sainete porteño-1910) con un grupo heterogéneo formado por vecinos de la Boca, trabajadores del puente y actores profesionales. **Mariela Muerza** y **Mariano Nuñez** fueron los más jóvenes expositores y presentaron su emprendimiento El León Producciones, con la que llevan adelante distintos proyectos artísticos, como obras teatrales, cursos y el programa de radio *La Cuarta Pared*.

Las exposiciones se sucedían una tras otras, pero de pronto, algo ocurrió y sorprendió a todos los presentes: **María Rita Joga**, narradora oral, “rompió las fronteras” de lo que unos esperarían de una exposición en un congreso en una Universidad: avanzó desde su asiento haciendo sonar castañuelas e invitándonos a todos, a través de su palabra, a disfrutar una historia narrada con profesionalismo. Ella trabaja tanto con niños como con adultos, con cuentos propios y ajenos, y asegura: “Ningún aparato electrónico compite con lo que desata un cuento bien contado”.

Si bien todas las exposiciones daban cuenta de la cantidad de trabajo, de artistas y de pasión en juego, **Nahuel García Buscemi**, Coach Ontológico Profesional, puso otro tema sobre la mesa que captó la atención de todos los presentes: *Cómo Vivir del Arte*. No solo por la temática, sino porque el expositor incluyó algunos trucos de magia en su presentación.

Buscemi compartió su propuesta enfocada en ayudar y asistir a los artistas para que puedan generar o incrementar sus ingresos con el arte que aman. En este sentido, luego de afirmar que “para tener algo, hay que hacer algo”, resumió 5 conceptos clave para lograrlo:

- Ser experto en el arte que hacés, actualizarse.
- Ofrecer una presentación única para el público, resaltando las fortalezas y su diferencial.
- Estudiar los casos exitosos.
- Poner metas y comprometerse a alcanzarlas.
- Solos no podemos: pedir ayuda.

Todos estos expositores compartieron su pasión y su compromiso. Compartieron sus búsquedas, sus rupturas de fronteras, sus límites extendidos. Y gracias al encuentro, al compartir y escuchar a los demás, confirmaron que “no están solos”, que hay mucha gente haciendo y apostando.

Durante el debate posterior surgieron similitudes: “Todas las propuestas buscan incomodar”, “La mayoría rompe fronteras, de la dramaturgia, del público, del actor...”.

También aparecieron las diferencias:

- “Hay más teatro que gente que va al teatro”
- “Si no hubiera público no habría tanto teatro”
- “El problema es que el teatro no avanza como la música adaptándose a las nuevas tecnologías”
- “Es que el teatro es aquí y ahora, no se puede copiar y pegar”
- “Todo depende del objetivo de cada uno”

Ya finalizando el tiempo del encuentro, las reflexiones fueron positivas:

- “Estamos haciendo, a pesar de todo, creemos en hacer teatro para uno, para todos”.

Para cerrar, Courtade asevera: “Peter Brook anunció la muerte del teatro. Yo hoy me quedo contento y le diría a Brook: aunque sea acá, se hace teatro y mucho”.

(¹) Periodista, productora, actriz y directora teatral.

Intercambio y colaboración.

Michelle Wejcman (²)

Espacio Escena Sin Fronteras 3 – Teatro, Espacios y Grupos. Coordinan: Michelle Wejcman y Marcelo Rosa. Expositores:

- Giuliana Kiersz: *MARTE – Matienzo Artes Escénicas*
- Gonzalo Facundo López, Diego Palacios Stroia, Casellas y Daniela Chihuailaf: *Acústico sensible: el teatro como recital*
- Alejandra Cosin: *Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido*
- Melisa Freund y Sofía Wilhelmi: *Sujeto Nro. X*
- Paula Cancela y Gonzalo Facundo López: *“Eso que falta”, intimidad vuelta pública*
- Pilar Ruiz: *En el fondo*
- Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo: *PROYECTO BIROOM: apuntes sobre la escena doméstica*
- Maximiliano de la Puente: *Museo de los niños débiles*
- Verónica Espino y Pablo Meschini: *CreerEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas*
- Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg: *Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción*
- Catalina Teuly, Flavia Méndez, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava: *Ofelia Machín.*

En el marco del Segundo Congreso de Tendencias Escénicas, se presentaron 10 expositores para compartir sus ideas y proyectos. En un clima distendido y de plena atención, se destaca la colaboración surgida entre los disertantes, quienes ofrecieron ayuda y consejos entre sí para hacer que las propuestas crezcan. Todos se mostraron agradecidos por la posibilidad de compartir y aprender con los demás.

En la heterogeneidad de las presentaciones, se encuentran propuestas de salas y espacios, obras puntuales, ciclos o festivales, modelos de producción y herramientas; entre otros.

MARTE es el área de Artes Escénicas del Centro Cultural Matienzo. Giuliana Kiersz explicó como organizan el trabajo en ese espacio. Contó que promueve el trabajo de nuevos directores, acompaña a artistas jóvenes, y da lugar al encuentro y la colaboración entre directores y actores. Dio detalles sobre la programación de la sala, ciclos y festivales. Su presentación dio lugar a que luego, todos los proyectos sin espacio, pensarán en Matienzo como una opción.

Gonzalo Facundo López, Diego Palacios Stroia, Victoria Casellas y Daniela Chihuailaf, presentaron Acústico sensible: el teatro como recital. Se trata de un ciclo cuyo objetivo es “generar un intercambio escénico-musical, a partir de la premisa de la conformación tripartita del equipo” (1 actor + 1 músico + 1 director). Comenzó en 2014 y continuará en 2015 sin espacio definido al momento.

Otra propuesta que también invita a distintos artistas a ser parte es PROYECTO BIROOM: apuntes sobre la escena doméstica. Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo proponen salir de la zona del espacio escénico contemporáneo y apuntan a lugares por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales. Analizan “la dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental”.

Específicamente, presentaron su experiencia trabajando en un geriátrico de Buenos Aires. En su propuesta, los actores eran las personas de tercera edad quienes, casi sin saber que actuaban, recibían al público y compartían sus historias.

Dentro de las disertaciones relacionadas con una propuesta puntual de espectáculo, curiosamente o no, varias de ellas compartían la temática de la mujer.

Sujeto Nro. X es un proyecto de Melisa Freund y Sofía Wilhelmi que intenta dar cuenta de “la intimidad de las mujeres reclutadas y abusadas, generando un sistema de postas en donde los espectadores funcionan como único nexo con el exterior.

Diez espectadores están citados en un punto distinto y a cada uno se le encomienda una tarea. Cada participante irá construyendo la trama a través de consignas asignadas: entregar un regalo, sacar fotos del cielo, dar cuenta del estado actual del hijo de la víctima, pedir ayuda mediante un megáfono, entregar un libro, escribir en el piso un pedido de auxilio, pasear al perro de la víctima”. Al finalizar su presentación, las autoras recibieron consejos sobre espacios y opciones de financiamiento.

Por su parte, Ofelia Machín, es un proyecto de Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava. “Se trata de una adaptación de Hamlet de Shakespeare con textos de Máquina Hamlet de Muller, pero que se desvía del drama hamletiano dándole voz y foco a uno de los personajes secundarios: Ofelia.

En escena, ella aparece desmembrada y fragmentada en

cinco rostros que desde un limbo transitan su tragedia una y otra vez. La fragmentación tinta no solo al personaje sino también al artilugio teatral, en el que cinco actores malaborean con todos los personajes que intervienen en la obra”.

La tercera propuesta que gira alrededor de la mujer es *En el Fondo*, de **Pilar Ruiz**, obra que cuenta la historia de Flora, una mujer que “ha sido secuestrada en la niñez. Creció privada de su libertad en un entorno de violencia y prostitución. Pedro, sórdido y lleno de contradicciones, es su victimario enamorado.

Es una obra poética en la que subyace la tragedia de una problemática social. Además de entretener, conmover y permitirle al espectador vivir una experiencia estética, lo hará reflexionar. La obra fue declarada de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por su concientización sobre la violencia de género y la trata de personas con fines de explotación sexual”.

Otros proyectos presentados fueron:

Museo de los niños débiles, de **Maximiliano de la Puente**. Se trata de un proyecto transmedia realizado por el autor y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una performance y un documental lineal. Curiosamente, las cuatro presentaciones realizadas de esta obra fueron en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta.

“Eso que falta”, intimidad vuelta pública, de **Paula Cancela y Gonzalo Facundo López** es una obra teatral sobre la sexualidad. “El propósito no está en exponer los aspectos más recurrentes a los que se hace referencia cuando se habla de sexo y sexualidad sino todo aquello que se evita, que se reserva al cuadro más íntimo y personal. En este sentido, los cuatro universos planteados en la obra (los cuatro personajes) se deconstruyen hasta desnudarse por completo. Se trata de entrar en diálogo con el propio cuerpo, el cuerpo del otro, las pulsiones y las imposibilidades y, por sobre todo, el desgaste que implica conocerse”. Y de ver cómo reacciona la gente frente a estos cuatro universos.

Verónica Espino y Pablo Meschini forman CreerEsCrear, una Compañía Creativa de Artes Escénicas con la que llevan adelante espectáculos propios de teatro y música. Yo y el extraño caso de Ella es una obra para armar, de **Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg**, investiga el límite de lo real y lo ficcional y presentan a la escena como una construcción. “Es la construcción ficcional de un hecho real que mientras sucede cuestiona la entidad real del registro audiovisual en escena y la necesidad del teatro de utilizarlo para hablar de “realidad”. La puesta se arma y se desarma ante los ojos del espectador porque lo que se ve se construye en el mismo momento en que sucede y siempre es un recorte”.

En el ámbito de la producción, **Alejandra Cosín** presentó su trabajo sobre Gestión de Públicos, instando a los artistas a prestar atención a sus espectadores y poner el foco en la necesidad real del gestor de públicos en la escena actual. “La oferta cultural en Bs As es enorme y variada, pero la cantidad y diversidad del público no le corresponde. Las políticas estatales son insuficientes y poco efectivas para resolver el problema de la participación de los espectadores en la oferta cultural y artística.

Sustraer la cuestión al valor de los tickets y a mensajes publicitarios no alcanza”. En este sentido, Cosín presentó *Lo Precavido*, una consultoría de gestión de públicos que ayuda a espacios y productores escénicos a resolver este tema abarcándolo con estrategias creativas y a medida, para alcanzar más público diverso y fidelizarlo.

Lo más destacable de toda la jornada fue la interacción entre todos los disertantes, quienes, pese a las diferencias y similitudes de las propuestas, estuvieron abiertos a colaborar, pasar contactos, proponer y crear junto a los demás. Y en definitiva, de eso se trata este espacio, de compartir, de aprehender, de compartir límites y fronteras.

(¹) Periodista, productora, actriz y directora teatral.

6. Papers enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético)

Se presentan a continuación los papers enviados tanto a las comisiones de Debate y Reflexión como a las Rondas de Presentación Escena sin Fronteras (36 comunicaciones).

Abstract: The following letter is an approach to the Second Edition of Trends Performing Congress (Present and future of the show) for professional, creative and theoretical of the show, organized by the Faculty of Design and Communication at the University of Palermo and the Theatre Complex of Buenos Aires and performed on 24 and 25 February 2015 in Buenos Aires, Argentina.

It contains a brief introduction to the objectives, the organization, the dynamics of the Congress and a description of planned activities and participation spaces. Full schedule of activities, with Trends Panels and Commissions of Debate and Rounds Presentation Scene With no Borders are detailed, it includes summaries of the presentations made and the reflections presented by the coordinators of each of the committees. It also contains the full list of governmental and institutional auspices and a review of the second plenary session of the Digital Network of Performing Arts, and the presentation of the first publication of the Congress. Finally, they include a selection of communications and papers (articles) sent to Congress (the same presented alphabetically by author).

Keywords: Performance - characterization - dance - theater director - dramaturgy - physical training - scene - scenery - show - lighting - maquillaje - Entertainment marketing - performance - public - musical production theory - theater - trend - costume.

Resumo: O seguinte escrito é uma aproximação à Segunda Edição de Congresso Tendências Cênicas (Presente e futuro do espetáculo) para profissionais, criativos e teóricos do espetáculo, organizado pela Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo e o Complexo Teatral de Buenos Aires e realizado o 24 e 25 de fevereiro de 2015 em Buenos Aires, Argentina.

O mesmo contém uma breve introdução sobre os objetivos, a organização, a dinâmica do congresso e uma descrição das atividades e espaços de participação programados. Detalha-se a agenda completa de atividades, com os Painéis de Tendências e as Comissões de debate e Rodadas de Apresentação Cena sem Fronteiras, que inclui os resúmenes das conferências expostas e as reflexões apresentadas pelos coordenadores da cada uma das comissões. Ademais, contém a listagem completa de auspícios governamentais e institucionais. Também uma resenha sobre o segundo plenário da Rede Digital de Artes Cênicas, e a apresentação da primeira publicação do Congresso. Finalmente, incluem-se uma seleção das comunicações e papers (artigos) en-

viados ao Congresso (os mesmos apresentados alfabeticamente por autor).

Palavras chave: atuação – caracterização - dança – direção teatral – dramaturgia – treinamento corporal - cena – cenografia – espetáculo - iluminação – maquiagem – marketing de espetáculos - performance - produção musical – públicos - queer - teatro - tendência – teoria queer – vestuário

(*) **Andrea Pontoriero.** Lic. en Artes (Universidad de Buenos Aires) (1998). Profesora de Enseñanza media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires) (1998)