

Conclusiones

La innovación tecnológica ha generado un modo de reconciliación entre un ayer enfocado en el poder de la palabra y un hoy deslumbrado por la espectacularidad escénica.

La tecnología, el teatro cibernético, las proyecciones, el video y la innovación digital han elevado la propuesta de verosimilitud planteado por el teatro tradicional, borrando las fronteras entre lo real y lo irreal, entre el espectador y el actor, entre el escenario y las butacas.

Las innovaciones y las rupturas tecnológicas sucedidas en las artes escénicas en este siglo muestran como lo real se integra a la ficción o como lo real se mezcla con la realidad fantástica, como sostiene Barthes. Es decir, se dan en escena dos realismos “el primero descifra lo ‘real’ (lo que se muestra pero no se ve); el segundo dice la ‘realidad’ (lo que se ve pero no se muestra); (...) mezclar los dos realismos agrega a lo inteligible de lo ‘real’ la cola fantástica de la ‘realidad’” (Barthes, 2015, p.62). El desafío actual es no idolatrar la innovación, aplicar una mirada crítica a los cambios, preservar la calidad escénica, y no desatender el valor de la palabra y el argumento, en medio de esa búsqueda frenética de captar a nuevos espectadores que reclaman otros modos de consumir arte.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2015). *El placer del texto y lección inaugural*. Cátedra de Semiología Literaria del Collège de France. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Huxley, A. (2014). *Un Mundo Feliz*. Barcelona: De Bolsillo.
- Manguel, A. (2013). *La musa de la imposibilidad*. Valparaíso: Puerto Ideas.

Lo titiriteable y el humor: un mundo extensivo y extensible

María Verónica Barzola

La comisión *Objetos, máscaras y humor*, de la tercera edición del Congreso de Tendencias Escénicas, abordó dos ejes bien diferenciados: la resignificación escénica de las máscaras y caretas, junto el universo de lo titiriteable, en el sentido más amplio del término; y el tratamiento del humor desde la figura de payasos, *clowns*, bufones hasta el contemporáneo *stand up*.

El universo de los títeres, sobrepasando la idea tradicional del muñeco movido por hilos u otros procedimientos, se posiciona como un lugar extendido y extensible que abarca a objetivos dramáticos (o con funciones dramáticas) que se mueven frente y para un público. Ya sea que se trate de corpóreos o planos; reales o ideales; antropomorfos o zoomorfos; animados directamente con el cuerpo, con las manos, con varillas o hilos; o suspendidos desde abajo o desde el mismo nivel (Pestalozzi, Parra y Perdomo, 2006, p.25) son infinitas las posibilidades de objetos que pueden ingresar en este terreno. Lo titiriteable (una silla animada, un vestuario que cambia de forma, una escenografía que se pliega y despliega, y

muñecos que comparten la escena con actores) pugnan por ganar espacio sobre otras áreas. De esta manera, se vuelven difusas las líneas de división entre escenografía, vestuario, actores y títeres.

Así lo sostiene Carolina Ruy -docente, titiritera y escenógrafa argentina- en *La importancia de la manipulación de objetos en la escena teatral*, cuando remarca que cada vez con mayor frecuencia se recurre al uso de objetos dentro de la escena teatral, aunque la mayoría de las veces tengan una presencia poco clara, un rol difuso o simplemente sean movidos para sacarles de su condición inanimada. Ruy explora especialmente la relación actor-objeto, haciendo hincapié en las posibilidades de vinculación existentes: ya sea del títere asociado al personaje o disociado de éste (y, por ende, con necesidades diferentes), e incluso del objeto ensambado al cuerpo del actor.

En este sentido, Leticia Fried -artista uruguaya y realizadora de elementos para la escena- acota que hay que trabajar sobre el imaginario del teatro de títeres que posee tanto el público como los actores, porque incluso estos últimos “tienden a ver la marioneta como una competencia y no como una herramienta”. Por otro lado, en *Marionetas y máscaras. Expresiones adultas*, propone que lo titiriteable no solo esté asociado al mundo infantil. Para Fried es un campo prolífero para nuevos proyectos dirigidos a otros rangos etarios, porque las preferencias de consumo cultural adolescente no están canalizadas por las propuestas teatrales contemporáneas. Por su parte, Azul Borenstein -escenógrafa, vestuarista, directora de arte argentina- abordó la idea de una escenografía y un vestuario vivo que ingresan al universo de lo titiriteable, borrando las fronteras entre unos y otros. Un río que crece y que tiene un fuerte rol dramático, y un vestido que se extiende para ocupar todo el espacio escénico, son parte de lo planteado en *Cuerpos imposibles y el universo de lo titiriteable*. Borenstein indaga en las diferentes formas de marionetizar objetos y formas abstractas, realizando un trabajo exhaustivo de experimentación y poetización de la materia.

Por su parte, Graciela Casanova -directora del Grupo de Teatro de Poesía Corporal Fet a ma de Argentina- comenta la experiencia de intersección entre el teatro y la danza, haciendo hincapié en los objetos puestos en escena con sentido dramático.

El segundo eje, abordó el tratamiento del humor desde la figura de payasos, *clowns*, bufones hasta el contemporáneo *stand up*.

En este sentido Lourdes Herrera -*clown*, actriz, directora y docente argentina- analiza la interacción necesaria entre actor-público para que el humor pueda sucederse. En *El péndulo: punto cumbre en clown, bufón y máscaras*, la autora explica que el buen funcionamiento del movimiento pendular indica que el artista, después de brindar un fragmento de su material al público, tiene que recibir lo que este le devuelve. Estos retornos del público, deberán a su vez ser tomadas con humor por el artista e influenciarán sus próximos pasos escénicos. Por su parte, María Eugenia Lombardi -productora cinematográfica argentina- plantea al humor como un elemento de sublimación y de transformación de la realidad. En *El humor es cosa seria*, Lombardi muestra

el trabajo en un plano dual, provocando ruptura, distanciamiento y reflexión tanto en el artista como en el espectador. Asimismo lo analiza como herramienta de crítica social y política, que apunta de manera sarcástica contra el poder.

Por último, en *El Stand up: La democratización de las artes escénicas*, Julián Sabisky -publicista, productor, profesor y comediante argentino- presentó a este estilo de comedia como un acercamiento interesante a las artes escénicas para personas que no tienen una educación formal en teatro.

Conclusiones

Lo titiriteable, cada vez con más frecuencia, trasciende las fronteras de lo antropomorfo o zoomorfo, pudiendo expresarse en toda clase de objetos escénicos; teniendo, muchas veces, un rol dramático pero complementario; y muchas otras una función principal en la historia.

El mundo del teatro de títeres se haya plagado de imaginarios y prejuicios que, incluso los mismos actores deben vencer. Desde la idea de ver al objeto como una competencia escénica y no como una herramienta más de canalización del potencial expresivo hasta la idea de vincular esta manifestación teatral solo con lo infantil.

Por otro lado, el humor ha atravesado los siglos, preservándose, en algunos casos, figuras como las de bufón o el clown, y en otras dando lugar a nuevas expresiones. En este sentido el *stand up*, manifestación absolutamente contemporánea, se materializa como una resignificación de las posibilidades humorales, abriendo el escenario a una suerte de guionista-actor, que puede no tener experiencia teatral, pero que posee una historia que contar.

Más allá de los cambios, evoluciones y manifestaciones que se han preservado a lo largo de la historia del teatro de humor, la conciencia y atención a la respuesta del espectador sigue siendo la clave del éxito escénico.

Referencias bibliográficas

Pestalozzi, Parra y Perdomo (2006). *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*. Cali: Universidad del Valle

Puesta en escena, montaje y desmontaje

Andrés Binetti

Expositores:

- Lorena Ballestrero
- Andrés Caro
- Cintia Lorena Moreglia, Mónica Driollet, Sol Rodríguez Seoane
- Melisa Freund
- Matías Feldman, Juan Dasso
- Rubén Sabadini
- Inés Ibarra
- Gina Piccirilli

A partir de diversas miradas analíticas y descriptivas, algunas más cercanas a la praxis y el desmontaje, y otras más cercanas a la experiencia espacial, el encuentro

abordó algunos de los temas fundamentales para pensar la dramaturgia y la puesta en escena en la actualidad.

La charla con los expositores supo problematizar las circunstancias actuales de la enunciación, tomando en cuenta lo relativo al espacio y al contexto sociopolítico actual, pensando en qué nuevas formas se están generando a partir de los cambios inherentes a las condiciones de producción; y por lo tanto a las condiciones de reconocimiento del teatro actual en la ciudad de Buenos Aires. Lorena Ballestrero inauguró la charla partiendo de la idea de espacialidad como forma primera de pensar un espectáculo, citó al director Rubén Szuchmacher y su definición del espacio. A partir de una colección de imágenes de sus puestas en escena (*Baby, Se fue con su padre, Las mutaciones*) la reflexión se orientó a la idea de que el espacio funciona como punto de partida de la creación de la escena teatral.

En el mismo sentido, la directora propuso una serie de variables, como lo opuesto y lo dinámico, la sectorización espacial, los niveles, etcétera, que le permiten establecer estrategias de dirección para crear el mundo de la obra.

Andrés Caro expuso a partir del concepto de la obra teatral como un proceso original, estableciendo la idea de una dramaturgia propositiva y pensando la forma y el contenido de la obra como dos espacios diferenciados dentro de una hipótesis de análisis. En este sentido el dramaturgo propuso una forma de creación colectiva pero estipulando la no des configuración de los roles. Trabajó sobre la idea de: el orden en la improvisación. Proponiendo una dialéctica estructurada entre el espacio de la improvisación y la forma clásica de la dramaturgia. Cintia Miraglia, Mónica driollet y Sol Rodríguez Seoane expusieron conjuntamente sobre la creación escénica colectiva. El trabajo expositivo incluyó la idea de encontrar un formato para producir un relato escénico en condiciones distintas a las convencionales. A partir de la puesta en escena de un trabajo colectivo con la compañía de graduados de la Universidad Nacional de las Artes.

Las expositoras propusieron el formato de creación colectiva pero manteniendo los roles convencionales de la producción escénica tradicional, teniendo en cuenta la problemática de tener que trabajar con un tiempo limitado, pues la obra en cuestión tenía un tiempo de aproximadamente un cuatrimestre desde el primer ensayo hasta su concreción escénica.

Las participantes dieron cuenta de un vínculo novedoso en términos del ida y vuelta que se produjo en los ensayos, a partir de que la autora, en este caso, Sol Rodríguez Seoane, participó de todos los ensayos y produjo una escritura simultánea a la puesta en escena, trabajando en base a improvisaciones acotadas por la dirección escénica, pero tomando material autónomo generado por los actores.

Melisa Freund retomó el tópico del teatro político, en función de la escritura de una obra en particular, que desarrolló en la diplomatura de dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes, en este caso el pedido era escribir a partir de una configuración histórica, a saber: la década del noventa. La problemática abordada se articuló en función de la cuestión de lo político en