

dramático, considerado dichas miradas como dependientes de la puesta en escena. Para ello tomó las definiciones de acotación de varios teóricos de la semiología del teatro y puso en cuestión sus definiciones, dando cuenta de ciertos espacios de irregularidad y desviaciones en las propias definiciones expuestas. La síntesis del trabajo de Lucas se enfocó en la defensa de la autonomía literaria del texto dramático en tanto obra literaria plena, aunque dando cuenta de los espacios polifónicos propios de la materia dramática.

Diana Veneziano, Sergio Marcelo e Ivana Dominguez expusieron acerca del trabajo a manera de creación colectiva que desarrollan en *Calibán, usina de teatro* de Montevideo. La exposición se estructuró en la búsqueda de una identidad estética propia, a partir de la multiplicidad artística del colectivo en cuestión. Se tematizó la multiplicidad de disciplinas en la construcción de un relato escénico y la problemática a la hora de definir en términos categóricos el producto del colectivo escénico, a su vez se problematizó la idea de esta definición a la hora de postular el trabajo a subsidios y otras plataformas estatales que se rigen por un imaginario tradicional. Es para tener en cuenta que el colectivo Calibán pensó tanto en las condiciones de producción de su poética identitaria como en las condiciones de reconocimiento de dicha propuesta. Parte de la argumentación versó acerca de la recepción de sus trabajos.

Patricio Abadi problematizó la idea de estilo en tanto forma última de la identificación de un autor, preguntándose sobre las influencias y la continuidad en un campo estético. Puso en cuestión la idea de originalidad y propuso a la hora de la creación dramaturgía un espacio lúdico, personal y honesto como plataforma para la creación de un material escénico honesto y que responda a la necesidad de contar algo por fuera de los sistemas contemporáneos y legitimadores, poniendo el foco en las particularidades de cada autor y corriéndose del mandato de estos sistemas.

Nicolás Lisoni y Brenda Berstein comentaron en su exposición el proyecto ya iniciado de la Diplomatura en Dramaturgia del Centro Cultural Paco Urondo, dando cuenta de los distinguidos profesores que integran su plantel docente como de la forma de financiamiento de la misma, ya que para los alumnos que la cursen será gratuita. En este sentido cabe destacar la articulación que los expositores generaron entre las diversas instituciones a la hora de conseguir los aportes necesarios para financiarla, a saber: Asociación de empresarios teatrales (ADET) Asociación Argentina de Autores (Argentores) Asociación argentina de actores (AAA) y la Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) SAGAI.

Por último, Andrés Lifschitz propuso un trabajo estadístico tomando un mapa del sector central de distribución del teatro comercial de Buenos Aires a la búsqueda de cuál es el porcentaje de dramaturgia latinoamericana en dicho campo para el bienio 2012/ 2013. Las conclusiones fueron que para dicho período, el teatro comercial de arte de Buenos Aires cuenta con una oferta de aproximadamente un treinta por ciento de espectáculos basados en dramaturgias latinoamericanas (mayormente argentinas) y un cincuenta y cinco por ciento de pro-

yectos basados en dramaturgias estadounidenses, Reino Unido y Francia.

La cantidad de espectadores para la dramaturgia Latinoamérica se aproxima al treinta por ciento del total de espectáculos empresariales de arte. El expositor por lo tanto elaboró la idea de que estos datos apuntan a la necesidad de pensar en una valorización integral de las dramaturgias latinoamericanas en el marco del teatro comercial de la ciudad de Buenos Aires.

A modo de conclusión podemos pensar; a partir de la diversidad de las exposiciones; que el campo de la dramaturgia en la ciudad de Buenos Aires es un campo de una problemática y una variación constante. Donde se repensan todo el tiempo tanto los modos de producción como los de reconocimiento de los relatos contruidos y las formas en las que esos relatos se distribuyen e intercambian en el entramado social.

También podemos apreciar una cierta preocupación por la idea de originalidad en la construcción de dramaturgias contemporáneas y su articulación con un espacio más bien pos dramático a la hora de intentar instalar espacios canónicos de la creación contemporánea. En este sentido podemos tomar la noción del pensador Jorge Dubatti y su idea de micro poéticas como paradigma de la reflexión sobre la creación contemporánea, pensando que en la mesa no encontramos rastros de enfrentamientos directos entre estéticas, como se aprecia en otros momentos de la historiografía teatral, sino más bien la idea de una articulación de procedimientos a la hora de producir sentido en el campo teatral.

Cuestionamientos sobre el concepto de teatralidad

Andrea Cárdenas

- Yanina Vidal. *La violencia corrompe a la teatralidad.*
- Fabián Gandini *El Aparato ficción en las Artes Escénicas.*
- Marta Casale. *La engañosa primera persona en el teatro de Luis Cano.*
- María Elena Troncoso. *El teatro contemporáneo en cruce y borde: "Reflejos condicionados" con Rafael Spregelburg y Marcos López.*
- Andrea Cárdenas. *Cuerpos de los 80: Batato Barea en la fiesta de los disconformes.*
- Magdalena De Santo. *Apuntes para una lesbianización del teatro.*

En esta comisión número 16 del Congreso de Tendencias Escénicas sobre Teatro Contemporáneo se abordaron exposiciones donde se cuestionó el concepto de la teatralidad a través de propuestas performáticas que irrumpen el espacio público. En muchos de los casos los límites de los lenguajes se ven borrados y el cruce de estos es la esencia de estas cuestionadoras propuestas. Formas de la teatralidad anclada en los márgenes, formas de organización y estéticas que se constituyen desde la subalternidad sexual. Propuestas muy ricas que operan con la diversificación de espacios, temáticas y espectadores.

Yanina Vidal investiga tres performances donde el cuerpo femenino aparece cuestionado biopolíticamente. En la actualidad Uruguay presenta una de las tasas de femicidios más altas de Latinoamérica.

A partir de estos últimos años comenzaron a manifestarse nuevas propuestas que irrumpen el espacio público uruguayo para hacer visible esta problemática social. La hibridación de códigos en actos públicos, a través de la lucha social y la militancia. El cuerpo de la mujer violentado es analizado desde la violencia histórica, estatal, en relación a conflictos en la historia uruguayo.

En la propuesta de la artista Cecilia Vignolo, *La vida es un flujo y reflujo* (2015, 2006-2041) performance que se propone repetir una vez por año hasta el 2041. Abrazando la tierra, la madre-mujer espera. La mujer silenciada que abraza la tierra, abrazando los hijos desaparecidos durante la última dictadura militar en el Uruguay. Lugar: Museo Salón Nacional María Freyre.

Ambidiestra de Anaclara Talento (Centro Municipal de exposiciones Subte, en la muestra *Perfiles Políticos* 2015). Desde el registro de una acción violenta sobre su propio cuerpo, mientras suena el himno nacional uruguayo, su rostro es golpeado desde la derecha y la izquierda. En la obra se visibiliza un cierto phatos que opera la división política derecha izquierda.

La caída de las campanas, 8 de marzo 2015. Grupo de mujeres vestidas de blanco irrumpen las calles haciendo sonar las campanas, como reflexión de la vida de estas mujeres y el desprendimiento de estas cuando dejan caer las campanas. Cada vez que en los medios aparece la desafortunada noticia de la muerte de una mujer por femicidio es convocada a la acción en puntos visibles de Montevideo; a través de las redes sociales se cita a esta performance de intervención abierta.

En su ponencia Fabián Gandini plantea un lugar de fisura, desplazando la seguridad de los formatos con ciertas apoyaturas en lo académico. La hibridación en las artes escénicas y área de movimiento - danza. Plantea un lugar de exposición sin tantas capas de cuestiones intelectuales. Pensar una obra desde ese lugar que viene a interpretar ese marco de fisura. Ese lugar de corrimiento, desestabiliza al que ve. Otredad dentro de esa polaridad. Momentos distintos en la acción, juegos. La creación y obra más allá de la expectativa del éxito. Corrido del cuerpo social, hacia una flexibilización, adaptación y pliegue; todos estos conceptos dinámicos se articulan en el hacer. Cuerpo apoyado en un aparato ficción, desplaza el cuerpo objeto, en diálogo de otra manera, según Michel Serres la exposición hace a un hombre más fuerte. Defensa antes y después de la acción. El pensamiento de Serres es el producto creado por un nuevo tipo de intelectual que no sostiene ya apego alguno por las perspectivas cerradas y consistentes o las flexibles y relativas, sino que se declara abiertamente por los procesos que median entre ellas, habilitando el rompimiento de fronteras disciplinares.

En la investigación sobre el dramaturgo Luis Cano, Marta Casale propone una reflexión del texto dramático al texto de la escena. Indagando en el saber de quién habla. Este recurso discursivo está al servicio de una actividad introspectiva del personaje en el texto dramático *Un canario*. Un texto profundamente poético en el que se

superpone en el papel a dos sujetos en un único cuerpo. Una madre habla a través del hijo mientras el hijo monta y desmonta una casa. Vínculos afectivos complejos. Cano muestra esa tensión entre el lenguaje y el lenguaje del cuerpo. Alejandro Ojeda aparece en la obra como un doble actor. Confundido con otros, surgen oposiciones y tensiones, diversos grados de complejidad. Aparece la noción de dialogismo, concepto teórico que explica como casi ningún otro las matrices ideológicas en el lenguaje. Polisemia. Cambio de sujeto gramatical, donde en el monólogo con otro, estoy negando al otro. Monólogo errático. Hay una voz que se apropia de un cuerpo y hay un cuerpo que deja y resiste a esa voz que la habita. El pensamiento de Foucault se ve plasmado, este sujeto "sujetado", sometido a otro mediante el control y la dependencia, y el sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o conocimiento de sí mismo.

María Elena Troncoso propone la reflexión de los cruces actuales del teatro con otras artes y dentro del espacio público en la muestra *Suite bolivariana* que reúne obras a manera de retrospectiva del fotógrafo, artista plástico y director de cine Marcos López, en el Espacio Caloi del Ministerio de Cultura de la Nación, 2015. *Suite bolivariana* también es el título de una de las obras de la muestra, donde conviven el Che Guevara, Juan Domingo Perón, Evita, Simón Bolívar, Evo Morales y Hugo Chávez.

Durante la inauguración de su muestra Marcos López y el actor Rafael Spregelburg plantean una performance o ensayo abierto, llamada *Reflejos condicionados (al que nace barrigón es la ñudo que lo fajan)*, junto a algunos de los actores que participaban en la obra originaria. Ese registro en video que se filmaba en el momento de la inauguración, con aportes de los participantes formará parte de la nueva película que está rodando en la actualidad el artista, llamada *Excesos*, líneas de cruce y borde entre las artes visuales. En el video reportaje a Rafael Spregelburg y Marcos López se ven los personajes de la obra y sus interrelaciones a través de este ensayo abierto. El proceso creativo en site specific, "no hay conceptos sino una compulsión maníaca por expresarme, excesos... de un gaucho como Juana Azurduy, hasta el mar Caribe. Un gaucho payador. Personajes internos, no hay posibilidad de cura". Enuncia Marcos López.

Esta docu-ficción-performance en un espacio público, propone una ¿bravuconada en el espacio del estado?

Andrea Cárdenas plantea la relación del artista performer Batato Barea con los nuevos espacios surgidos en la década del 80', su posicionamiento en el campo cultural en la década en cuestión y el estado actual de su obra y legado. Este artista "faro", en sus inicios de experimentar con la danza, sus trabajos como payaso en las plazas, estudios de actuación y el varieté, el lenguaje del *clown*, la incursión en la informalidad de los corsos y carnavales porteños, devienen en la formación de grupos como *Los peinados Yoli*, *El clú del clown*, *Las coperas*, que circularon por los más variados espacios del llamado under porteño.

El cruce de lenguajes se hace cada vez más presente en su obra. En el discurso de Batato convive una tensión de significantes entre lo ingenuo, la risa, la angustia y el dolor. Caos con reglas propias donde se destacan la precariedad de los objetos y vestimenta, la interacción

verbal y física con el público a través de la espontaneidad que surge en el devenir de cada performance.

El cuerpo de Batato es un cuerpo indisciplinado y no ortodoxo, travestido y cambiante, contiene lo grotesco. Se puso las tetas como una obra más, como un sitio de investigación y libertad. El cuerpo como espacio de la existencia y como construcción de su subjetividad.

El estado actual de la obra de Batato y su proyecto creador se ven rescatados, como una de las figuras emblemáticas de su generación, a través de muestras, ciclo de cine y video de sus obras, investigaciones y libros publicados, notas en diarios, revistas y publicaciones de videos en youtube.

Magdalena De Santo activista lesbofeminista independiente, propone un manifiesto contundente que respeta las resistencias y no busca la trascendencia; plantea ciertos tópicos del teatro en general, y el teatro contemporáneo no es la excepción, estableciendo que es marcadamente heterosexual (concepción occidental y cristiana). Aparece una inversión del cuerpo femenino pero al revés, propone que no haya salvadoras heroicas o versiones de la típica guerrera que son como personajes de varones en cuerpos de mujeres. Ficción aislacionista. Por asimilación se las incluye en la Barbie lesbiana (inspirada en la imagen de la futbolista estadounidense Abby Wambach) o en las filas del ejército Israelí. Un teatro lesbofeminista no fetichiza identidades, apoya a las excluidas.

El paradigma del cuerpo femenino actualmente radica en cuerpos disciplinados con una alta carga de feminización. Se plantea el lugar de la mujer en una sociedad muy machista.

Disfrutar lo que se hace más allá del reconocimiento y el éxito. Temor a que se interprete como una obra de gueto. Más cercano al teatro lesbofeminista, este tipo de propuestas están fuera del circuito teatral del *stabiliment*. La idea es de un teatro precario porque uno hace con lo que se tiene.

Actualmente se está presentando *Inundación*, escrita y dirigida por Magdalena De Santos, en el marco del Proyecto Familia, ciclo curado por Maruja Bustamante en Centro Cultural Ricardo Rojas.

Cruce de lenguajes

Rodrigo González Alvarado

Comisiones de Debate y Reflexión: Cruce de lenguajes
- Norma Ambrosini. *Diálogo entre forma y contenido o cómo escribir acerca de una experiencia escénica y/o de movimiento.*

- María Teresa Paulin Ríos: *Nuevas tendencias para la escena actual. La Disciplina del Desplazamiento.*

- Rony Keselman. *Dramaturgia musical.*

- Christian Alejandro Kessel. *Sobre la zona de proximidad entre el teatro y la filosofía.*

- Ayelén Rubio. *Teatro de la Acción.*

- Viviana E. Vásquez y Marisa Troiano. *Memorias del pasado como recupero del origen.*

- Fabricio Guaragna y Claudia Mera. *Metodología para una construcción combinada.*

Introducción

Nuestro tiempo, el presente, no es, de hecho, solamente el más lejano: no puede en ningún caso alcanzarnos. Su espalda está despedazada y nosotros estamos exactamente en el punto de la fractura. Por ello le somos, a pesar de todo, contemporáneos. (Agamben, 2008).

La relación de dependencia y simultaneidad entre el espacio y el tiempo es la columna vertebral de las artes de la representación. Sin embargo, el teatro ha tenido siempre su columna fracturada: su espacio es doble y su tiempo desfasado. Las ponencias que en el marco de los cruces de lenguaje se presentaron, no hicieron más que señalar esa fractura, demostrando que el teatro actual es, en resumen, contemporáneo por estar fuera de eje.

En una primera instancia se relevan ponencias que ponen en cuestión al texto teatral en el tiempo actual y en una segunda, las que relevan el juego de los tiempos en el propio tiempo de la escena.

Tiempo capturado: el nuevo texto

Agamben (2008) define a lo contemporáneo como el relevamiento en un tiempo actual, de lo que a éste le es completamente ajeno: su zona de oscuridad, su ausencia, su aire. Ser contemporáneo, entonces, es tener la actitud de *saber* al propio presente como algo añejo y a su vez algo futuro: huellas de lo que se es y lugares indeterminados del porvenir. Siguiendo este lineamiento, el teatro podría concebirse, desde su origen, como el arte contemporáneo por antonomasia.

En tiempos en que la representación está en crisis y la mimesis se desdeña, en los que el lenguaje dramático se ha desbordado del marco *texto*, las obras teatrales han fracturado su organización formal. Sin embargo, y con la impetuosidad de su contemporaneidad, el teatro reclama con su nueva organización, la reaparición de lo que ahora le es ausencia.

Las ponencias de Ambrosini, Rubio, Guaragna y Mera, pueden tematizarse como aquellas que abogan por la reaparición del huérfano y ausente texto dramático, pero a través de su renovación y redefinición como texto escénico. Con esto, manifestaciones como el performance, la danza, el teatro de acción, podrían ser consideradas como textos de la escena (nuevos lenguajes) aunque se desfasan del teatro del lenguaje literario-dramático.

Guaragna y Mera, con su ponencia, exponen, además de los orígenes de las manifestaciones performáticas, los procesos por los que una acción performática se crea. A través de la continuidad y la permanencia, como conceptos heredados de Guy Debord, los ponentes delimitan la creación performática como consecuencia de la deconstrucción: el performance se inscribe como una obra siempre en respuesta pero carente de certezas. Así, Guaragna y Mera afirman, con el concepto de Camnitzer (2005), que la performance debería ser una obra de arte *boluda*, es decir, prolífica de apertura a la significación, que escribe un texto velado de signos no lingüísticos a través de los cuerpos.

Rubio, al igual que Guaragna y Mera, le da una bocanada de aire a las posibilidades de materialización de los lenguajes en escena a través de un texto que no necesariamente sea dramático; pero abogando en este caso por el develamiento. El texto de acción, para Rubio, es la