

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

manifestación vital de una acción dramática que carece de texto hablado. Rubio expone cómo en las obras de teatro *Silencios* (2006) y *Monigotes* (2015) se computaron estructuras dramáticas carentes de texto dicho: sí el texto dramático es ausencia dicha en la escena, el texto de la acción es el señalamiento de la ausencia. Así, Rubio demuestra que lo más característico de un texto dramático, puede aparecer aún más vital en la escena a través de un texto que, sin llegar a ser de presentación, carece de características dramáticas.

La fractura, entonces, del arte dramático es aún más profunda y su contemporaneidad más brutal: sus zonas de obscuridad brillan y se abre cada vez más campo a más pliegues. Sobre esto precisamente discutió la ponencia de Norma Ambrosini: los escritos académicos sobre las nuevas dimensiones de los textos y lenguajes de la escena no han conseguido ser contemporáneos con el arte teatral, pues no han encontrado una manera formal de capturar los nuevos materiales textuales. Así, Ambrosini propone una escritura mixta, en la que, a través de los principios de la antropología de los sentidos, las experiencias sean documentadas no como traducciones de los textos escénicos sino como capturas abarcativas del tiempo y espacio de los cuerpos de la representación y la expectación.

Tiempo presente: la escena

El teatro, como arte que se desarrolla a lo largo de un tiempo tiene la característica de vincular variadas dimensiones temporales: la que comparten el espectador y el espectáculo, la propia del espectáculo, la que cada espectador trae y las que los textos (sean dramáticos o no) rememoran (Berger y Luckmann, 2001). Esto que es causado no sólo por la contemporaneidad del teatro sino por su particularidad aurática (Benjamin, 1989), es lo discutido en gran parte por las ponencias Paulin Ríos, Keselman, Vázquez y Troiano, y Kessel.

Trayendo la noción de levedad de Ítalo Calvino, Paulin Ríos, intenta delimitar el futuro de las artes escénicas a través del arte del desplazamiento. Éste, de origen africano, y más conocido como *parkour*, es una disciplina que a través de la fuerza, el respeto, la valentía y el movimiento constante en un entorno determinado, puede ofrecerle al *performer* del arte escénico, como afirma la autora, una serie de herramientas fundamentales para sus ejecuciones. Apoderándose del miedo y jugando con el riesgo, el artista del desplazamiento y el escénico, tienen en común el tránsito por un monstruoso presente en el que la concentración está en constante actividad. Sin embargo, diferenciando las nociones del presente del actor y del ejecutante de *parkour*, Paulin Ríos aboga por un *performer* menos impune que cargue con el nivel de conciencia que debería, y que sea capaz de balancear entre lo que le es posible hacer con lo que en definitiva le conlleva un riesgo similar al de la caída (riesgo con el que el artista del desplazamiento está en constante comunión). Así, el presente de la escena podría tornarse violento y vital (Kantor, 1987).

Keselman discute también sobre el tiempo presente de la escena, pero en relación a cómo se le percibe. El sonido, es un arte cuyo único soporte es el tiempo. Sobre éste trabaja, Keselman, que, abogando por una dramaturgia

sonora, propone a las sonoridades de la escena como un hilo entre los elementos visuales-sensoriales de la obra y el espectador. En esa relación, la trama sonora se hace vital para componer el presente compartido: un tiempo en el que el tiempo propio de la obra (expuesto a través de sonidos diegéticos con fuentes sonoras en campo y fuera de campo) y el tiempo del espectador (expuesto por sonidos extradieгéticos dirigidos a la platea) se funden en pro del drama del espectáculo y de su peculiaridad aurática. Todo esto fue ejemplificado por Keselman a través de la obra *Como si fuera esta noche* (2016) en la que tejió la dramaturgia sonora.

Independientemente, Vázquez y Troiano, y Kessel, se encargaron de relevar el modo en que textos y tiempos ajenos son iluminados por la escena. Sin embargo, cada uno siguió un objetivo diferente: Vázquez y Troiano, procuraban generar un vínculo entre el texto patrimonio y el texto escénico, mientras que Kessel, deseaba restaurar y revitalizar en el texto escénico y filosófico la relación de antaño establecida entre ellos. Es, entonces, la creación en la escena de un tiempo hipertextual (Genette, 1989) (en el que un tiempo A, hipotexto, aparece en un tiempo B, hipertexto) el que los autores proponen. Por su parte, Vázquez y Troiano, proponen hacer del texto escénico uno que, a través de la memoria, vincule un hipotexto originario. Es decir, las representaciones y espacios como patrimonios (hipotextos) a rememorar en la escena a través de un texto que sea apto de ser patrimonio: un doble gesto para recordar la memoria y para fijar algo posiblemente memorable. Así, las autoras proponen, en el marco de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), generar un proceso ordenado y conciso para que se recuerde el patrimonio intangible a través de su propia creación en forma de textos escénicos.

Kessel, se centra en cambio únicamente en el hipotexto: filosofía y teatro comparten una relación de proximidad desde el origen de ambas disciplinas que está en crisis desde la desacralización, desde el desencantamiento del mundo. Atravesado por Nietzsche, Kessel da un panorama profundo de los encuentros y desencuentros del teatro y la filosofía, haciendo especial hincapié en cómo la modificación de la percepción de la realidad es lo que mantiene los eslabones unidos: el texto-filosofía y el texto-escena trabajan sobre la materialización de una realidad desplazada gracias a lo obscuro y lo indecible. Así, los hipotextos de Deleuze, Nietzsche y Maier latentes la mayoría de las veces en los hipertextos escénicos, no hacen más que ser la luz de todos los tiempos que en la contemporaneidad de la escena habitan.

Conclusión

Prolífico de tiempos, prolífico de textos. Brutalmente contemporáneo: siempre ausencia y pasado, siempre presente y futuro. Así ha sido el teatro desde sus orígenes. Ahora, con más indefiniciones pero más luz, el arte de la representación camina desacralizada evitando toda cristalización. Las ponencias, como un no-intento, exhibieron prolíficamente ese estado del arte teatral al demostrar que su rechazo a la cristalización es latente pues su estructura, su materia tiempo/espacio es, aún, incapturable.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Disponible en: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Berger y Luckmann. (2001). *La construcción social de la realidad*. (17° impresión). Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En Discursos interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.
- Camnitzer, L. (2005). *Hacia una teoría del arte boludo*. Disponible en: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/Hacia-una-teoria%3%ADa-del-arte-boludo-camnitzer-1.pdf>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Kantor, T. (1987). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Lo escénico en los pliegues

Rodrigo González Alvarado

- Escena sin Fronteras: Experimentación e innovación*
- Marcelo Fernández: *El Espacio Escénico en el Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea*.
 - Ángel Frette: *Fundación Cultural Patagonia (Desarrollo Artístico y Cultura)*.
 - Daniela Lieban: *Dramaturgia Líquida: La Interactividad móvil en las Artes Escénicas*.
 - Mariana González: *Recuperación en teatros barriales y del interior de producciones propias*.
 - Susana Gómez Gonz: *¿QUIÉN ES QUIÉN? "Grupo Alma Compañía Danza Integradora"*.
 - Norma Ambrosini: *BBM- De cómo construir una experiencia ambulante*.
 - Cirila Ferron y Florencia Olivieri: *Promenade: habitando la Casa Curuchet*.
 - Gabriela Martínez Bianco: *Teatro inclusivo o inclusividad de lo teatral. Señas en Escena*.
 - Solange Bonfil: *SONAR, Explorá tu Voz*.
 - Paz Begué: *VERDEVER. Promoting arts & wisdom. Producción y circulación internacional*.
 - Noelia Balbo: *La Serie Web. Gestión de Comunicación con Perspectiva de Género*.

Introducción

Las artes escénicas tienen la característica de carecer de soporte tangible lo que no hace más que estimular la mutación de su propia materialidad. En esta comisión, esa característica del material teatral se ha puesto en relevancia a través de todos los proyectos que, por demás, se pueden organizar en tres ejes principales: temática, marcos físicos y materiales. Así, la temática, que tinta transversalmente las piezas de artes escénicas; los marcos, que contienen necesariamente los espacios de representación y de expectación; y los materiales, tangibles e intangibles con los que se compone una obra teatral, dan cuenta de una mirada general del arte

teatral. Sin embargo, son los sesgos de una producción amplia, prolífica y heterogénea, los que no permiten del todo componer un panorama uniforme. Es por ello que este escrito se organiza del mismo modo: se pone en evidencia las cuestiones referidas al material teatral desde cada uno de los ejes propuestos con la heterogeneidad que a éstos les es propia.

Temática: inclusión

Las propuestas que se enmarcan en el eje temático tuvieron por constante la inclusión. Esta problemática, ampliamente discutida y conocida, sacó a flote tres cuestiones específicas que precisan la absorción por la norma (no jurídica), o el cuestionamiento de elementos excepcionales ya normalizados (Schmitt, 2001).

El primero fue el proyecto de Susana González Gonz llamado *¿Quién es quién?*(); obra de danza ya estrenada y desarrollada por performers peatones y no peatones, que cuestiona, como señala González Gonz, la disparidad y exclusión que sufren los intérpretes en sillas de ruedas en las representaciones teatrales. Por eso, pretende con la obra, además de desarrollar y exponer los talentos de personas discapacitadas motrices, cuestionar las más generalizadas opiniones sobre las sillas de ruedas, recambiando la imagen de "lugar para estar preso" (González Gonz, 2016) por la de "lugar para avanzar y volar" (ibídem).

Gabriela Martínez Blanco, por su parte, desarrolló un proyecto enmarcado dentro de la Fundación Vocación Humana, que vira la inclusión hacia los discapacitados auditivos. Desde principios de la antropología teatral (Barba, 1983), Martínez Blanco propone la primacía de la presencia escénica de la lengua de señas sobre la de su propia carga interpretativa como el camino preciso para que ese lenguaje pase a ser en la escena puro significante y deje de reclamar la significación que no hace más que poner en evidencia (para los no sordos) el déficit, el desfase y la discapacidad.

Finalmente, Noelia Balbo, expuso el proceso de materialización en soporte audiovisual de una obra teatral con temática de género. Recambiando lo escénico al formato miniserie, Balbo pretende captar nuevo y masivo público, logrando hacer avanzar, por lo menos geográficamente, el cuestionamiento a los clichés ya normalizados en la *superestructura* (Marx, 1989) de la imagen de las parejas homosexuales masculinas.

Con los anteriores proyectos se demuestra que la temática de la inclusión es un motor potente; sin embargo, sorprende su falta de enmascaramiento en formas escénicas o audiovisuales pues en el soporte artístico prima la temática como elemento rector y formal.

Marcos: arquitectura y escena

La arquitectura, como define Rubén Szuchmacher (2015), es un arte fundamental que converge y actúa necesaria y potentemente en las puestas en escena. Los proyectos que hacen parte de este eje, discuten prolíficamente esa relación entre el espacio arquitectónico y la escena, debatiendo la más conocida de contenedor-contenido, dando apertura a la de forma-forma.