

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.

Marcelo Fernández, coordinador del Ciclo Iberoamericano de Ópera Contemporánea, expuso a través de cuatro óperas de ese ciclo, la relación de dependencia y comunión entre las resoluciones visuales de las puestas de las óperas y las salas en que se llevaron a cabo. Fernández relevó especialmente los modos en cuatro directores y escenógrafos lograron hacer del mismo espacio arquitectónico, variados espacios escénicos que dialogaran no sólo con el material musical y escénico, sino con las realidades visuales propias de la arquitectura.

El director artístico de la Fundación Cultural Patagonia, a su vez, ofreció un brochure amplio de esa institución (que tiene sede en General Roca, Río Negro) haciendo foco en las actividades artísticas y culturales que el espacio arquitectónico de la fundación puede albergar. Además, expuso la problemática de la poca visibilidad y comunicación que tiene la programación del lugar, aun siendo un lugar prolífico con la capacidad arquitectónica y técnica para alojar ciclos de música, teatro y danza, como actualmente, y tras 26 años, lo hace.

La recuperación del edificio teatral, fue otro de los ejes referidos a la arquitectura que se desarrolló. Mariana González, presentó un proyecto que aboga por la necesidad de habitar escénicamente y con producción propia los teatros públicos del interior. Con el caso Bragado (Provincia de Buenos Aires), González logró articular los resultados que su experiencia de recuperar el teatro arrojó: producciones de pequeño tamaño que vinculan a la comunidad y la recuperación del patrimonio (histórico y arquitectónico), generando la puesta en funcionamiento de los recursos humanos y materiales del edificio teatral.

Los proyectos de Norma Ambrosini, llamado *BBM*, y el de Cirila Ferron y Florencia Olivieri, *Promenade*, mostraron una experiencia no concretada y otra exitosa, de la fecundación y habitación de espacios arquitectónicos por obras performáticas. Ambrosini, con una puesta de recursos materiales mínimos que procuraba una experiencia sensorial, expuso cómo habitar la calle (espacio urbano) fue un proceso complejo y no del todo desarrollado dadas las posibilidades propias del material y de los espectadores, mientras que Ferron y Olivieri, con un material que partió de la idea general de habitar la casa *Curuchet* (la única en Latinoamérica del arquitecto Le Corbusier), exhibieron una relación prolífica en la que la materialidad del espacio y la escena se funden.

Con todo lo anterior se pone en evidencia cómo el edificio teatral, que en la historia del teatro es profundamente relevante, ha perdido en la contemporaneidad su identidad material y física, lo que no hace más que traerle al profesional de las artes escénicas la necesidad de concebir a la arquitectura como un elemento vital de la forma teatral.

Materiales: explotación de recursos

En el último de los ejes se relevan las problemáticas que tres proyectos trajeron a flote sobre la materialidad escénica y su relación con el mercado. Tres dimensiones de la escena se pusieron claramente en juego: el material cuerpo-actor cuerpo-actriz, la relación del material con el espectador, y la explotación del material escénico terminado.

Con el proyecto *Sonar*, Solange Bonfil, mostró el modo en que ofrece un entrenamiento para artistas escénicos que desean explorar su voz como parte fundamental del cuerpo de la escena. Bonfil, aborda la investigación de los impulsos vitales físicos (que incluyen obviamente lo vocal) para abandonar al cuerpo-instrumento y hacer renacer a los actores y actrices, como materia hombre y materia mujer que en la escena “efectúan un acto del alma utilizando su propio organismo” (Grotowski, 2011, p. 216).

Daniel Lieban, desarrolla en su proyecto expuesto una puesta en la que el material escénico es afectado, en vivo, por la participación del espectador. Trabajando sobre la problemática de la tecnología y el tiempo indefinido propio de la posmodernidad (Bauman, 2002), Lieban propone una interfaz teatral en la que se vincula desde lo cotidiano de un teléfono inteligente, al espectador con una obra teatral, abriendo campo a un nivel de colectividad tensamente aurático (Benjamin, 1989). Finalmente, Paz Begué con su productora Verdever, propuso la necesidad de rebatir los límites geográficos de la producción teatral, dando apertura a los materiales escénicos (mercancías artísticas) al exterior.

La materialidad escénica no es unívoca ni estática, y es precisamente esa realidad, como se pudo ver en este eje, la que le permite tensar sus casillas y posicionarse en lugares que dan apertura tanto a su íntima materialidad como a su relación con los consumidores.

Conclusión

El verdadero rostro está en los pliegues, en las sombras: así es como la materia escénica se presenta, entre temáticas que enmascaran la forma, y no al revés, entre edificios que no le son propios y entre la ya común tensión del robo y acopio de recursos propios y ajenos. Los proyectos expuestos en la comisión son síntomas de la aleatoriedad de la evolución teatral.

Referencias bibliográficas

- Barba, E. (1983). *Las Islas Flotantes*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.
- Benjamin, W. (1989). “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”. En Discursos interrumpidos. Buenos Aires: Taurus.
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Grotowski, J. (2011) *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Marx, K. (1997) *Contribución a la crítica de la economía política*. (5ta edición). Ciudad de México: Siglo XXI.
- Schmitt, C. (2001) “*Teología Política I*”. En: Orestes Aguilar, H. Carl Schmitt, Teólogo de la Política. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable*. Buenos Aires: Random House.