

tado, producido, comunicado y comercializado para deleite del público.

Para finalizar

Para aplicar estrategias y tácticas duras de marketing al campo teatral es necesario saber estimar las posibilidades del éxito financiero de un proyecto teatral, como así también diseñar la identidad de una marca para que refleje la promesa de la marca de una sala o de un artista, e incluso estudiar la influencia de una gran marca teatral en el ámbito laboral (por ejemplo, que la gente quiera trabajar en el teatro X o con el director Y). Y esto es solamente mencionar una pequeña parte de lo que se incluye en el marketing teatral.

Pero también es importante meditar sobre el hecho de que una organización teatral puede ser un ciudadano corporativo responsable al planificar sus actividades y temporada en términos de sustentabilidad (además de la rentabilidad). Y que es factible apoyarse en legislación específica que la ayude a cumplir sus objetivos. Y que a partir de una idea se pueda concretar muchos años después un espectáculo único, realizado por una de las compañías más afamadas del mundo del entretenimiento.

En el ámbito de la producción de espectáculos en vivo, en los diversos casos presentados - un teatro institucional más atractivo para artistas, productores y espectadores, un espacio que rompe con esquemas tradicionales, y un sueño que finalmente se transforma en un show que se estima marcará records de recaudación- los responsables de estos proyectos, en forma más o menos consciente, han llevado a cabo algún tipo de estrategia de marketing. Lo hicieron para lograr los objetivos concretos que se propusieron. Y para acercar a sus públicos propuestas de gran excelencia artística, por sobre todo.

Experiencias escénicas en Escena sin Fronteras.

Los Santos, Gabriel

Los límites del arte escénico están, paradójicamente, desdibujados en un rico avance hacia la integración de diferentes áreas. Todos los espacios y todos los temas son ahora, teatrales. ¿Qué transmuta una acción mundana en hecho escénico?, sino el punto de vista de nosotros, los más crédulos e ingenuos espectadores, capaces de aceptar que un hada en un bosque es capaz de enamorar a un desprevenido joven.

Una muestra de esta riqueza, variedad y búsqueda constante que caracteriza al arte escénico independiente de Buenos Aires, estuvo presente en esta edición del Congreso de Tendencias Escénicas en las siguientes ponencias:

Ensayo sobre el temor que me da ser una princesa de Paula Cancela, es una performance escénica que nace como crítica al sistema de cultura de masas encarnada por la producción en serie de los cuentos de hadas llevados al cine por la gran industria cinematográfica de Hollywood, convirtiendo los tradicionales cuentos populares en un espejo del deber ser machista y conservador donde toda buena niña debe mirarse.

Ningún pibe nace cheto de Natalia Cassielles y Juan Gabriel Miño, es un novedoso karaoke que se transforma en hecho teatral, al intervenir discursivamente el primer mensaje de Presidente Macri dado a los medios de comunicación, en una canción de uno de los géneros más populares, la cumbia.

El Gualaguay (poema-río) de Carina Resnisky, es un poema escénico de bellas y conmovedoras imágenes que surge de un poema escrito por Juan Laurentino Ortiz, nacido en la provincia de Entre Ríos y enamorado de sus paisajes, de ese río. Que como muestra la puesta en escena es, siempre el mismo pero a su vez es siempre distinto. El río como metáfora de la vida, que siempre pasa, que siempre se va.

Melincué de Ariadna Austurzzi, es una obra que se ubica en esa tierra de arenas movedizas. Un territorio informe de la poesía, el teatro y la literatura. Aquí, los personajes se encuentran solos con su humanidad descarnada frente a los espectadores, intentando ser ellos mismos y su propia invención, a un tiempo.

La siempreviva tragedia contemporánea de Rafael Bohórquez Becerra, es una pieza teatral colombiana, que nos habla de la desaparición de personas ocurrida en el holocausto del Palacio de Justicia en 1985. La obra está concebida como una tragedia en términos formales y un tremendo drama en términos expresivos.

Baby's, la maternidad imposible de Mercedes Santoro, la maternidad ausente como símbolo de la modernidad y heredado por las mujeres de la postmodernidad. Una maternidad líquida e inasible con múltiples referentes que toman el lugar funcional de la madre. En esta puesta en escena, esa liquidez de la función materna, cobra carne en la figura de la babysitter.

Horror Vacui de Fiorella De Giacomi, es una búsqueda osada en el mundo del teatro histórico, bien conocido de la mano de los grandes maestros como Shakespeare o Lope de Vega, pero aquí con una mirada sutil y desprejuiciada sobre los hechos históricos más controversiales de nuestra argentina. El horror en todas sus formas también forma parte de nuestro legado nacional.

Rat de Juan Mako, es una farsa y una manifestación de principios políticos, poéticos y meta teatrales que paradójicamente trabaja desde la negación de los mismos. Es también una tragedia que retoma los postulados del filósofo francés Jacques Ranciere y le sirve al autor para denunciar aquel discurso artístico autorreferencial y mercantilista. Hay en esta propuesta, además, cruces de ídoles cinematográficos, literarios y teatrales que buscan generar un pensamiento crítico.

Ángulo Obtuso de Analía Roeder y Santiago Torrente, es un proyecto de cruce entre el teatro y el cine usando como herramienta la tecnología digital propias del mundo de la televisión. La sala de teatro se convierte en una pantalla que comunica al espectador mediante un lenguaje televisivo de transmisión en vivo, pero que en un momento, al caer la pantalla, se devela el artificio tecnológico de la TV y el espectador accede al espacio, ahora convertido en escena teatral.

Danza a la carta de Mariela Feldman, es un espectáculo de danza improvisación donde los espectadores eligen las danzas que el elenco va a interpretar. Es un trabajo grupal de integración donde los bailarines conocen ab-

solamente una variedad amplia de géneros musicales a interpretar. Es un trabajo de improvisación creativa que articula, además de la interpretación, un sistema de coreografía de dirección grupal de gran nivel.

Kuña Guaraní de Gabriel Los Santos, es una obra inspirada en “Medida por medida” de Shakespeare con textos de Sor Juana y de John Webster. La historia transcurre en Paraguay en 1770 y funciona como una metáfora que habla de la conformación de nuestros pueblos latinoamericanos rescatando, pese al sufrimiento, la enorme riqueza del mestizaje.

El teatro suda en esta cada vez más fría ciudad de Buenos Aires, y a veces, como en estas ocasiones (en la que un grupo de teatristas se sientan a pensar acerca de su trabajo) las máscaras sagradas se secan la transpiración de sus rostros y nos dejan entre las manos ese velo húmedo, que ya no es de Verónica.

La verdad escénica

Andrea Verónica Mardikian

Actuación, expresión y construcción

- Yoska Lázaro. *Técnica Sanford Meisner: la actuación honesta*

- Emiliano Delucchi. *Creación de comportamiento o lo que comúnmente se llama “personaje”*

- Ivan Espeche. *Construcción del personaje. De lo real a la ficción y de la ficción a lo real*

- Sebastián Kirsznner. *Del juego a la construcción de lenguaje*

- Alejandra Flores. *La verdad del artificio.*

- Gerardo Della Vecchia. *Actuar desde lo vivido a lo no vivido*

- Andrea Verónica Mardikian. *La expresión y la impresión: dos asuntos fundantes de la actuación*

La actuación honesta. Desde este nudo conceptual se piensa al actor como elemento fundante del hecho teatral. La técnica debe ser funcional para el actor brindándole los recursos necesarios para transitar la escena. La primera técnica que se plantea es la *Sanford Meisner*, que trabaja la verdad escénica a partir del impulso. El impulso se enfrenta con los obstáculos de la conciencia y de la escucha porque el mismo aparece en lo que no se está diciendo. El impulso se lo puede encontrar en el vínculo con su compañero. Se entiende que la “idea” de cómo tiene que ser la expresión es una idea predefinida, predecible, la forma de lo que dices y no lo que no dices. En la actuación no hay que hacer nada. El actor debe olvidarse de sí mismo, de su actor y ceder su disponibilidad a su singularidad.

Otra perspectiva, la de escuela de formación actoral El Duende, presenta ejercicios y métodos de creación para la composición física de personajes a través de la observación y de la búsqueda de un comportamiento físico distinto. El disparador es la pregunta: qué haría yo si fuera este personaje y me pasara esto. El hecho teatral es una situación articulada por las circunstancias dadas, los objetivos de los personajes, acciones físicas e inter-

nas, el conflicto, configurándola como tal. El trabajo del actor no es un trabajo intelectual, sino que esa reflexión viene a posteriori.

Desde otro enfoque, se reflexiona sobre la construcción de personajes ficticiales a partir de personajes reales, y cómo a partir de personajes ficticiales se construye una ilusión de realidad presente, sin recurrir a la imitación. Se requiere de un trabajo agudo de investigación sobre el personaje histórico y de un actor que esté dispuesto a ensanchar su disponibilidad emocional y física al servicio del personaje.

Asimismo, se entiende el juego como un actividad en el aquí y ahora, como un vínculo fundante de un entre. Desde este punto de vista se cree al director como aquel que está al servicio de la actuación. El director no sabe, sino que va descubriendo en la misma puesta en escena. Se realiza un ejercicio de improvisación: el director le da ciertas circunstancias a dos actores. El objetivo de la dramatización es señalar la búsqueda colectiva del material artístico, una exploración desde el juego como la estrategia para transitar el proceso creativo. El ejercicio señala la variable del entre, los compañeros, entre el director y el actor.

Continuando con la idea de actuación honesta aparece la idea de verdad. Algo de la verdad puede suceder en escena solo a través del artificio. La técnica juega un papel fundamental en el trabajo del actor. Solo ella lo dota de los recursos, destrezas y habilidades necesarias para hacer visible lo invisible. El actor es un instrumento que muta. En las funciones, el actor, se enfrenta a dos problemas: por un lado, la repetición y por otro lado, la mecanización. Existe una relación dialéctica entre técnica y talento capaz de sortear esas dos dificultades. Se recuperan muchos puntos nodales trabajados en la comisión a lo largo de la mañana en relación a la actuación. Asimismo se señala como limitación del actor la estrecha relación entre lo vivido por él y lo no vivido. Abordando la construcción del personaje desde el impulso y no desde el texto. Por un lado, preparando el cuerpo como instrumento de trabajo. Por otro lado, permitiendo que el actor explore su interior, su aquí y ahora, alejándose de su realidad inmediata. Se hace una referencia a Augusto Boal y el Teatro Oprimido como así también a Jean Genet y la noción de espíritu para incentivar la idea de transpolar las vivencias y sentimientos del actor a aquellas situaciones desconocidas para él.

Para concluir se expone un trabajo de investigación sobre los distintos órdenes de ficcionalidad en la actuación. Se basa en la hipótesis de un trabajo de Williams James donde se entiende que la distinción entre lo real y lo irreal se realiza a través de dos hechos mentales:

1 - Qué es posible pensar de manera diferente un mismo objeto.

2 - Qué podemos elegir qué modo de pensamiento adoptar y cuál desechar.

A partir de esta teoría se identifican seis órdenes de ficcionalidad en la actuación. Y se abre a la reflexión a través de ciertas preguntas: ¿Cómo es ese tránsito, ese viaje de ese hombre que configuró un mundo según ciertas premisas, ciertas elecciones, que cuando llega a un espacio vacío y por la observación de otro hombre se convierte en actor y que cuando se encuentra con la obra,