

## Congreso Tendencias Escénicas. Presente y Futuro del Espectáculo. Cuarta Edición

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Andrea Pontoriero (\*)

**Resumen:** El siguiente escrito aborda el diseño y desarrollo de la Cuarta Edición del Congreso Tendencias Escénicas (Presente y futuro del espectáculo) para profesionales, creativos y teóricos, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de Buenos Aires y realizado los días 22 y 23 de febrero de 2017 en Buenos Aires, Argentina. El mismo contiene una descripción de los objetivos, la organización y la dinámica del Congreso así como también de las actividades y espacios de participación programados. Se detalla la agenda completa de los trabajos expuestos en los Paneles de Tendencias, las Comisiones de debate y Rondas de Presentación Escena sin Fronteras, que incluye los resúmenes de las ponencias y los *papers* con las reflexiones presentadas por los coordinadores de cada una de las comisiones. Además, contiene el listado completo de auspicios gubernamentales e institucionales, la reseña sobre el cuarto plenario de la Red Digital de Artes Escénicas y la presentación de la tercera publicación del Congreso. Finalmente, se incluyen una selección de las comunicaciones y *papers* (artículos) enviados al Congreso (los mismos presentados alfabéticamente por autor).

**Palabras clave:** actuación – caracterización - danza - dirección teatral – dramaturgia - entrenamiento corporal - escena – escenografía – espectáculo - iluminación – maquillaje - marketing de espectáculos – performance - producción musical – públicos - teatro - tecnologías - tendencia - vestuario

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 38]

### Introducción

La primera edición del *Congreso Tendencias Escénicas* se realizó en febrero de 2014 en ocasión de cumplirse 10 años del acuerdo institucional de colaboración para la promoción de las artes escénicas firmado entre el Complejo Teatral de Buenos Aires y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

El Congreso Tendencias Escénicas surge de la necesidad de crear un espacio donde los profesionales, creativos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas puedan exponer e intercambiar experiencias e ideas, sobre el presente y el futuro del espectáculo. La segunda edición del Congreso fue en febrero de 2015 donde se realizó la presentación de la Primera Publicación del Congreso Tendencias Escénicas; la tercera fue en mayo de 2016 donde se presentó la Segunda Publicación del Congreso y la cuarta en febrero de 2017, en ese momento se presentó la Tercera Publicación. En la quinta Edición, la Facultad de Diseño y Comunicación presentará la Cuarta Publicación. Se establece de este modo la continuidad de los objetivos del Congreso que son generar contenidos y reflexión sobre las artes escénicas en un espacio de encuentro anual donde los realizadores, teóricos e interesados en el medio socializan sus experiencias profesionales y teóricas proponiendo líneas de trabajo sobre las que se vuelve a profundizar sobre caminos ya recorridos al mismo tiempo que se abren nuevas líneas de investigación que se desarrollan en la siguiente edición del Congreso. Es de remarcar la participación continua en todas las ediciones de muchos de los expositores que van desarrollando y profundizando sus investigaciones y utilizan el Congreso como un espacio de visibilización de sus trabajos.

### Comité académico

El Comité Académico del Congreso Tendencias Escéni-

cas está integrado por Oscar Araíz, Sebastián Blutrach, Héctor Calmet, Luis Cano, Gonzalo Córdova, Alejandra Darín, Javier Daulte, Betty Gambartes, Jorge Ferrari, Luciana Gutman, Mauricio Kartun, Willy Landin, Marcelo Lombardero, Carlos Pacheco, Ricky Pashkus, Arturo Puig, Eduardo Rovner, Carlos Rottemberg, Héctor Schargorodsky, Gustavo Schraier, Luciano Suardi, Diego Vainer, Mauricio Wainrot, Eugenio Zanetti y Mini Zuccheri. Los miembros del Comité acompañan el desarrollo del Congreso y han tenido hasta ahora tres plenarios: el 12 de noviembre de 2013, el 8 de abril de 2014 y el 15 de septiembre de 2015. En el primer encuentro se constituyó el comité y se establecieron las líneas de desarrollo de la primera edición del Congreso y en el segundo se presentaron los informes de la primera edición y se plantearon las líneas de desarrollo que se implementaron en la segunda edición del Congreso Tendencias Escénicas. En el tercero, se presentaron los informes de la segunda edición y se plantearon las líneas temáticas a ser abordadas en los Paneles de Tendencias de la Tercera Edición. Los contactos entre los miembros del Comité Académico para la Cuarta Edición se realizaron vía mail y allí se materializaron los temas ejes de los Paneles de Tendencias y los posibles expositores.

### Instituciones auspiciantes

Se transcriben a continuación los auspiciantes que acompañaron el Congreso Tendencias Escénicas: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), ARGENTORES, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), Fondo Nacional de las Artes, Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y PROTEATRO.

### Organización y dinámica del Congreso

El Congreso Tendencias Escénicas se creó como un es-

pacio para que los profesionales, creativos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas puedan exponer e intercambiar experiencias e ideas, sobre el presente y el futuro del espectáculo.

Toda la información y trabajos presentados durante la primera edición del Congreso Tendencias Escénicas se encuentran disponibles en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVI. Vol. 24. UP. Buenos Aires, Argentina, febrero de 2015. Los trabajos correspondientes a la segunda edición están disponibles en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVII. Vol. 28. Agosto de 2016. Los correspondientes a la tercera edición. XXXI. Vol. 31. Agosto de 2017.

En la cuarta edición hubo 1433 inscriptos, y más de 500 asistentes.

La actividad del día 22 consistió en la presentación de 4 *Paneles de Tendencias* con destacados artistas y profesionales, muchos de los cuales integran el Comité Académico de Tendencias Escénicas que creó y coordina la Facultad.

Las temáticas y los expositores de los paneles fueron: *Producción en Épocas de Crisis* (coordinado por Gustavo Schraier): Ignacio Laviaguierre, Elisabetta Riva, Pablo Silva, Ariel Stotier y Alejandro Tantanian. *Música y sonido en el espectáculo* (coordinado por Diego Vainer y Rony Keselman): Pablo Abal, Carmen Baliero, Ana Frenkel, Gerardo Gardelín y Bárbara Togander. *El camino de la puesta en escena: entre la soledad del director y la creación colectiva, desde el liderazgo al trabajo compartido* (coordinado por Eva Halac): Mariela Asensio, Maruja Bustamante, Luis Cano, Mariano Dossena. *Dirección de Arte Escénica* (coordinado por Héctor Calmet): Gonzalo Córdova, Gaby Fernández, Jorge Ferrari, Sebastián Gordín y Mini Zuccheri

El día 23 la actividad estuvo organizada en dos formatos: 14 *Comisiones de Debate y Reflexión* y 4 *Rondas de Presentaciones de "Escena sin fronteras"*. También se realizó el *IV Plenario de la Red Digital de Artes Escénicas*, coordinado por Nicolás Sorrivas con los miembros de la Red Digital de Artes Escénicas; y un panel sobre *Marketing de Espectáculos*. El arte de compartir experiencias y valores con públicos felices coordinado por Laura Kulfas.

Al finalizar el Congreso, se realizó la presentación de la memoria de la Tercera edición del Congreso 2016 que integra un volumen completo de la publicación (el XXXI) *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación* que edita la Facultad. La presentación fue coordinada por Andrea Pontoriero y expusieron autores destacados que participaron de las ediciones anteriores: Paula Taratuto, Magda Banach, Rodrigo González Alvarado, Roberto Ariel Tamburrini y Norma Ambrosini.

### Agenda completa de actividades

Los contenidos de la Cuarta Edición del Congreso se organizan en el siguiente orden:

- I. Reseña sobre los temas tratados en los Paneles de Tendencias.
- II. Comisiones de Debate y Reflexión.
- III. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras.
- IV. Equipo de Coordinación.

V. Escritos de los Coordinadores (presentados en orden alfabético)

VI. Papers enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético)

### I. Paneles de Tendencia

En la Sede Mario Bravo 1050 de la Universidad de Palermo, el 22 de febrero se llevó a cabo la inauguración del *Congreso de Tendencias Escénicas, Presente y futuro del espectáculo*, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación. Durante toda la jornada se realizaron 4 Paneles de Tendencias en los que se debatió y reflexionó sobre temáticas relacionadas con las artes escénicas. El objetivo fue que profesionales, artistas, críticos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas pudieran exponer e intercambiar experiencias e ideas sobre el presente y futuro del espectáculo.

El panel de apertura estuvo dedicado a **Producción en épocas de crisis**, coordinado por Gustavo Schraier. Los panelistas fueron Ignacio Laviaguierre, Elisabetta Riva, Pablo Silva, Ariel Stotier y Alejandro Tantanian. (Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel. Se puede acceder al *streaming* completo en <https://www.youtube.com/watch?v=upVbquGjwOE>)

**Gustavo Schraier (Coordinador):** - Quisiera empezar con una frase de Carlos Rottemberg que participó el año pasado en la mesa, de su libro *Vivir entre butacas*, que escribieron Hugo Paredero y Carlos Ulanovsky que dice: "Las temporadas teatrales se sufren cuando imaginás una media de espectadores y en lugar de esa media, lográs un zoquete". Empecemos pensando en esto que es el disparador de la mesa. El año pasado se planteó que hubo un 32% menos de público en el teatro comercial, por otro lado salía que el teatro independiente se vio beneficiado, ¿cómo ven el panorama en este comienzo de año y cómo avizoran lo que viene?.

**Ignacio Laviaguierre:** El año pasado hubo un descenso de espectadores importante, la entrada al teatro se hizo un poco difícil para la gente y eso que el teatro no pudo acompañar a la inflación, si esto hubiese ocurrido, serían inviábiles, con lo cual, nosotros, desde la producción tenemos que hacer algunas ingenierías para que puedan tener acceso la mayor cantidad de gente. Respecto a este año que está comenzando se da un hecho paradójico porque hay elencos impresionantes, artistas de primerísimo nivel que van a estar en la calle Corrientes. Los teatrístas apostamos fuerte en un escenario que no es el mejor. También es verdad que la baja de los espectadores a veces tiene que ver con lo que nosotros ponemos, no todo tiene que ver con el tema económico, sino con las propuestas. A veces, con el fin de lograr una media de espectadores, se trata de programar una sala y ese no es el camino. Ese es el desafío que tenemos: tratar de mejorar las propuestas. La crisis no es solo económica, también hay una crisis en la calle Corrientes, en el circuito comercial, de autores, de libros que elegimos nosotros. El canal para que nosotros elijamos libros no es claro, entonces nos cuesta acceder al material. Antes,

entre los espectáculos más vistos siempre se colaba algún drama, un espectáculo con una cierta profundidad y lamentablemente hoy, lo que está en cartel son casi todas comedias pasatistas y eso marca el tipo de espectador que está viniendo.

**Alejandro Tantanian:** - Creo que la situación no está yendo nada bien y que se torna difícil casi cualquier cosa. En el terreno de la experiencia personal, como creadores, yo siempre cuento una anécdota vinculada a esta situación de crisis. En pleno 2001, nosotros estábamos con Rafael Spregelburd y Javier Daulte, habíamos estrenado *La escala humana*, el espectáculo iba bien y estalló la crisis y lo que pasó paradójicamente es que se cuadruplicó la demanda de entradas. Yo sigo creyendo que el teatro sigue siendo una zona de válvula social de escape, como un lugar en donde poder reflejarse y tener un espacio de aire. Entonces, creo que los contenidos deberían estar ligados a eso. Lo de la comedia funciona claramente como válvula de escape. Hay una zona de representatividad que tiene el teatro para los espectadores, que en épocas de crisis habría que evaluar. Pensar la crisis en términos artísticos, no por la cuestión de medios, porque en este país son paupérrimos, el techo es casi el piso. Como creador, las crisis son un espacio necesario para volver a pensar, a refundar las cosas que uno viene haciendo.

**Elisabetta Riva:** - En el Teatro Coliseo producimos un ciclo de música clásica que se llama Nuova Armonia, ahí compartimos con el resto del mundo la gran crisis del espectador de música clásica, y estamos elaborando estrategias para que la platea deje de estar compuesta solamente por gente mayor o con mucha capacidad adquisitiva que puede comprar entradas caras que es lo que impone traer orquestas grandes. Estamos haciendo varias cosas: generar nuevas audiencias, acercar a los jóvenes a los contenidos clásicos. El Coliseo tiene una Fundación que se propone educar, promover el crecimiento artístico cultural y no solamente proveer a una demanda y en eso hay que ser creativos: descuentos, generar sinergias con instituciones, como escuelas, y también la manera de comunicar. Nos dimos cuenta que era imposible llegar a un joven y que se sintiera estimulado con ese tipo de mensaje, antiguo y tradicionalista. Hubo que generar glamour en la comunicación y también en los contenidos que eran tradicionales. Nuestra audiencia eran los abonados que estaban imponiendo una especie de dictadura a las anteriores direcciones a la hora de definir el programa. En el complacer a los abonados se perdía la posibilidad de generar nuevos. Hemos ampliado la oferta incluyendo ballet, ópera lírica, jazz y tango para ver si podemos atraer más público, sin comprometer la tradición de la calidad artística. Siempre hay crisis, en distintos puntos del planeta y latitudes, la crisis tiene que ver con los límites.

**Ariel Stolier:** - Más allá del contexto en el cual operamos y sobre el cual no tenemos decisiones propias y nos tenemos que adaptar, como gestores tenemos una responsabilidad de tomar decisiones prácticas y definir en fun-

ción de la realidad, cómo vamos a producir. En entornos críticos, esas decisiones son costosas. Implican a todos los agentes a tener que adaptarse y salir de la comodidad que conocemos y de lo que creíamos era la forma de producir, gestionar, actuar, dirigir el teatro. Los últimos años se caracterizaron por transitar y administrar esas tensiones. En el caso del teatro, tiene como modelo de negocios, costos fijos e ingresos variables. Eso ya genera una tensión. Entonces el teatro que produce puede controlar el contenido, eso produce tensiones, también. En ocasiones el mantenimiento de un espectáculo puede ser más riesgoso que la inversión inicial. Como primera medida, el teatro comercial pasó a programar más en forma similar al teatro independiente. Donde antes, un espectáculo podía tener una previsión de estar una temporada, ahora no es propia sino que la comparte con otros espectáculos y paradójicamente, lo que estamos haciendo es proteger a esos espectáculos para que tengan una continuidad. Eso genera tensión porque tenemos que ponernos de acuerdo con las otras obras, en lo técnico, en lo estratégico, en lo comercial también. En el caso de la producción al haber un incremento de costos mayor a los ingresos, se genera una tensión de cómo producir de una manera más coherente. Hemos achicado los márgenes de inversión, hemos variabilizado gran parte de los costos claves, sean los artísticos, aquellos que dirigen, diseñan o actúan en un espectáculo. Los tratamos de aliar al resultado económico del espectáculo para poder bajar el riesgo inicial. En la relación con los públicos, no estamos exentos a la retracción del consumo. Ahí el gran desafío es ver cómo crear valor, que no tiene que ver con los precios y los costos, sino que cada uno pueda percibir el consumo teatral de acuerdo a sus expectativas y a su disponibilidad económica también. Para eso lo que hacemos es que los ingresos no sean solo de la boletería, sino acuerdos de patrocinios, empresas, fundaciones y una amplia gama de acciones promocionales, desde acciones generales o sectoriales.

**Pablo Silva:** - Voy a representar a la corriente independiente, alternativa. Lo que puede invertir el teatro comercial se multiplica por diez de lo que puede invertir un teatro independiente. La crisis para el teatro independiente es una cuestión habitual de trabajo. Siempre trabajamos con la falta, con las carencias y de ellas hacemos fortalezas. Es un sector que se guía más por la pasión, y por el corazón y menos por la economía, por lo tanto no tenemos estadísticas y tiene mucho menos pensamiento dedicado a esto y mucho más a generar propuestas que con la crisis se ven fortalecidas. Yo coincidí en que el año pasado fue desgraciado pero descreo de la idea de que la gente que no fue al teatro comercial se volcaba al teatro independiente, no me parece que haya pasado eso. Sí, creo que la crisis nutre al teatro independiente, que los artistas y los creadores se ven fortalecidos con la crisis, aparecen más propuestas. En Buenos Aires se estrenan 500 espectáculos aproximadamente, al año. Lo cual habla de una variedad y de unas 20000 personas dedicadas a la escena alternativa. Seguimos pensando en otras variables, las respuestas tienen que ser artísticas, no económicas. Si las propues-

tas artísticas no son interesantes, va a ser un mal año. Creo que la economía afecta pero relativamente al teatro independiente.

**Gustavo Schraier:** - Hablando de los públicos y de las propuestas, ¿sienten que hay algún tipo de crisis con respecto al espectador o a reflexionar sobre los espectadores que pretendemos, que tenemos? Cada uno desde su ámbito imagina un público al que destina su propuesta, su programación. Alejandro Tantanian dio un golpe de timón en el Teatro Nacional Cervantes respecto de la programación pero además abriendo un departamento de gestión de públicos ¿Hay un público específico que está acudiendo? ¿Se puede pensar estratégicamente en los públicos?

**Ignacio Laviaguerre:** - El desafío que se me genera es: ¿pienso en los abonados o pienso en los otros? Yo empecé a producir las obras que me interesaban a mí pero me dí cuenta que si no producía una comedia me iba a ser difícil sostener el teatro comercial porque no iba a tener la gente necesaria para sostener una obra de teatro en cartel mucho tiempo. Creo que eso no le hace bien al teatro porque se traduce en el largo plazo en un lugar solamente de entretenimiento, donde la obra termina y no queda casi nada. Y lo lindo que tiene el teatro es reflexionar sobre lo que la obra nos cuenta, lo que le pasa a los personajes. Tener 2 salas grandes que programar se convierte en un desafío para mí.

**Elisabetta Riva:** - Para mí hay dos conceptos claves, que los productores somos empresarios, el que emprende y no caer demasiado en la tentación de escuchar demasiado a los abonados o al público fiel, también de mantener viva la llama de inventar, porque hay mucha creatividad en el productor también que debe arriesgar, sobretodo en un teatro como el Coliseo en donde tenemos el deber de hacer cultura, que es muy distinto de hacer entretenimiento. La sinergia es muy importante, porque una entidad sola no puede, pero se puede poner en colaboración con Ministerios de Educación o con las escuelas para la generación de públicos más conscientes y activos.

**Alejandro Tantanian:** - Respecto a los públicos, en mi experiencia como creador en el teatro independiente, que ahí es donde me formé e hice mi mayor experiencia, en general es algo que no se toma en cuenta y me parece que en algún punto está bien. Si uno se reconoce como espectador, nos damos cuenta que tenemos un montón de gustos y que tenemos algo polifacético respecto de los gustos y que uno puede pasar de una cosa a la otra sabiendo lo que está viendo. Uno como director se siente que puede firmar eso que hizo como un pintor cuando dice esto es lo que yo quiero ver, habrá un montón de gente que acompañe eso y gente que no. Lo que me parece importante es extremar la responsabilidad artística, ser radical con eso. Ahora que estoy con el desafío de trabajar en un teatro público, creo lo mismo. Si uno hace algo tiene que ser con una extrema calidad. Como Director Artístico tengo que ir a los ensayos y hablar con el director y decirle: "...mirá, andá para otro lado

porque esto no funciona". Si después eso no le gusta a nadie, sabemos que al menos hicimos lo posible y seguramente la gente va a acompañar. Eso es parte del albur ingobernable que tiene esta actividad. Lo que sí hay que hacer es trabajar a conciencia hasta el límite de lo posible artísticamente, hacer un producto de óptima calidad. La idea de perfeccionarse, de estar al tanto, de saber lo que sucede en el mundo a nivel estético, dramático, lenguajes de dirección, eso es lo que hay que imprimir en un teatro público para que sea contemporáneo, vivo, no un teatro museo o que replique movimientos del pasado, que esté activo, que se equivoque, pero que radicalmente esté trabajando con una conciencia de lo artístico superior y creo que después la gente va. En las experiencias que yo he tenido, que han funcionado bien, el secreto del éxito tiene que ver con que la gente reconoce que hay algo que está hecho a conciencia, con trabajo, con dedicación, con grandes profesionales, con talento, con voluntad, con no dormir, eso se ve. Abrimos el Departamento de Gestión de Públicos en el Cervantes para ir a buscar al público que venga a ver eso que está ahí, no al revés, no para hacer algo que uno intuye que le interesa al público, sino traer a la gente y esa es la voluntad educativa. Ese es un problema. Hay algo de los 25 años de televisión que contamina el cerebro, uno ve gente que grita durante dos horas y cree que eso tiene que ver con el discurso político, hay seteos en la cabeza que son muy difíciles de sacar. Entonces, el teatro tiene que ser un espacio de trinchera, la capacidad de comunión que tiene, no hay nada que lo equipare. Hay que creer en eso y crear algo que tenga la potencia de ese encuentro. No hay que pensar en el público, hay que pensar en lo que uno quiere hacer.

**Ariel Stolier:** - El contenido es lo que manda, los edificios a veces ayudan al vínculo, eso tiene que ver con su historia y su programación. Entonces estamos pensando qué queremos hacer, en el producto y después en cuáles son los públicos adecuados para ese producto. En general, cuando uno piensa al revés, en cómo satisfacer lo que a la gente le gusta, llegamos tarde, porque los gustos, los usos y costumbres van variando y cuando evaluamos eso, tienen que ver con experiencias de espejo de otros espectáculos y en general ya somos seguidores y no marcadores de tendencia. Esta es una actividad en la que esa tendencia se marca en función a lo que se produce y si esto logra tocar una cuerda, identificar, provocar, conmover y generar que se produzca un hecho social. A mí un poco me aburre la distinción entre el teatro comercial e independiente. Creo que no hay nada más independiente que el productor comercial, porque nos debemos a las decisiones propias. Quizás la diferenciación tiene que ver con el propósito, si es con o sin lucro. En el teatro comercial buscamos la rentabilidad porque con ella uno produce y re invierte y si no logra ser rentable, no produce. A diferencia de otro tipo de teatro donde el propósito es otro, es la creación, la búsqueda personal, la expresión. Cuando pensamos en la rentabilidad, pensamos en el público necesariamente porque si no atendemos a nuestro cliente no lo vamos a tener. Lo que buscamos es cómo facilitar y mejorar la experiencia de consumo, desde la seguridad hasta la

forma de adquirir las entradas, el tratamiento que tienen desde que llegan al teatro hasta que se van. El espectáculo es un todo. Si sucede algo positivo, somos más rentables y eso nos va a llevar a no solamente encontrar una tendencia sino a marcarla y a que podamos producir cierto tipo de espectáculos. Otro de los conceptos es cómo ser relevantes en un entorno de crisis y la relevancia se logra en relación a cómo nos plantamos como teatristas en lo que queremos producir y cómo respondemos a las expectativas

**Pablo Silva:** - Creo que todo el mundo piensa en el éxito, no importa el ámbito. En el teatro independiente, no pienso en el público porque yo soy el público. Somos 20, 30000 personas en Buenos Aires y somos nuestro propio público. Un éxito del teatro independiente puede estar hecho por 2 ó 3000 personas anuales, por lo tanto con muy poca gente se consigue un éxito que habría que ver qué "p" nos toca, si tenés premio, o prestigio, o prensa. El éxito en el teatro independiente no está pensado solamente desde lo económico sino desde muchas otras variables, por lo tanto es muy relativa la idea del éxito. Hay obras que todo el mundo quiere ir a ver que son unas 10 ó 20 de esas 500 que se estrenan por año.

El segundo panel estuvo dedicado a **Música y sonido en el espectáculo**, coordinado por Diego Vainer y Rony Keselman. Los panelistas fueron Pablo Abal, Carmen Baliero, Ana Frenkel, Gerardo Gardelín y Bárbara Togander (Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel. (Se puede acceder al *streaming* completo en <https://www.youtube.com/watch?v=juHZ59vQfri&feature=youtu.be>)

**Rony Keselman** comenzó preguntando qué fragmento sonoro o musical los define.

**Ana Frenkel:** - Se me viene un fragmento de la obra *Hermosura*, yo lo bailaba con Juan Minujín, le puse un nombre a ese fragmento: *Cachorros*, era totalmente improvisado y nos desafiábamos a entrar al escenario a ver qué nos pasaba y la música que fue compuesta por Diego Vainer era como el guión en donde podía improvisar. Cuando lo invitamos a Diego a crearla, empezamos con una base, era un devenir que nos permitía entrar y salir del piso, tenía una luz azul. Para mí el sonido es Azul. Fueron muchos ensayos para poder llegar a esa composición musical.

**Bárbara Togander:** - Me parece difícil elegir un sonido porque hay muchos que me identifican. Me considero una artista vocal y me parece necesario separar dos instancias, la música en vivo y lo que hago en teatro. La música experimental es lo que más me identifica en este momento porque todo cambia, se mueve, la improvisación libre dentro de ese género, que es donde más puedo despegar como música.

**Pablo Abal:** - A mí el ruido que más me identifica es el ruido rosa que es un sonido que utilizamos para *setear* los sistemas de sonido, es un sonido que reproduce to-

das las frecuencias audibles y se me viene a la cabeza antes de trabajar y luego me cuesta cambiar por música, me cuesta cambiar el chip y pensar en otros colores y en otra manera de escuchar.

**Gerardo Gardelín:** - Traje algo de lo que hice este año. La película *Inseparables* con Rodrigo de la Serna y Oscar Martínez que dirigió Carnevale. Es una *remake* argentina de la película francesa. Era un desafío porque la versión francesa, fue muy vista en Europa y la música es de Ludovico Einaudi, un músico gigantesco. La película habla de un asistente de un cuádrupléjico, es tremenda, está basada en una historia real. Cuando el director me llama para hablar de la película me acuerdo que mi abuelo queda parálítico cuando tenía 40 años por una epidemia de polio y no se rindió nunca y trabajó toda su vida, aún parálítico y yo a los 13 años lo llevaba en la silla de ruedas desde Barracas hasta el obelisco ida y vuelta y era un momento perfecto entre los dos. Y la película trata de eso, de una amistad entrañable entre dos personas. Y respecto de la música, yo hace unos años dije quiero hacer un cd de piano donde esté yo y mi alma y se lo mostré como mi yo más genuino y esa fue la música de la película.

**Cármen Baliero:** - A mí no hay un sonido que me identifique en el teatro, o en el cine, o en la danza, porque en general, lo que me pasa es que busco algo que se identifique con eso. Hago una diferenciación muy grande entre la música que hago independiente y la música que hago para otra cosa. Para mí, en principio, la música sobra. Yo trabajo con el no sonido, lo que me interesa es trabajar con el ritmo de los actores, no pienso la música igual si tengo gente que habla mal, o con gente que tiene voz aguda, o nasal, o habla rápido o lento. El sonido está relacionado con aquello que escucho. Parto de que no es necesario salvo que lo pida a gritos. Yo escribí hace poco un libro sobre música para teatro y otros temas, que sacó el Instituto Nacional del Teatro y hay una parte que se llama algunas opiniones sobre el tema donde opinan de todas partes del país y hay un comentario que hace Matías Sendon, que es curioso porque él es iluminador, y dice que cuando él llega a un teatro él encuentra en la cabina miles de *cassettes*, *cds*, *pendrives* con música que no sabe de qué son, entonces, por ejemplo, uno dice: Ella entra. Y todo eso quedó ahí y ya no tiene identidad porque una vez que terminó la obra, la música se muere, cosa que a mí me parece bien. Y él se llevó todo a su casa y escuchó todo junto. Entonces escuchaba una cantidad de temas musicales que eran como espectros de obras que ya no existen. La música de teatro es para... La música y el sonido que me identifican son los que nunca invadieron algo. Uno de los ejemplos es Artaud de Sergio Boris porque ocurre en una especie de psiquiátrico desvencijado donde todo el mundo se fue, entonces los doctores que quedan alquilan autos y se dan *electroshocks* con una heladera, son adictos a eso, entonces lo que pensé es que el único sonido que podía haber ahí era de heladera, y fluctúa porque depende de lo que está ocurriendo. Entonces puse sonidos de heladera muy piano, muy suave y cada tanto, opina y hay eso; heladera 1, 2, sobreexitada, también canta,

hace coros y se va, pero muy rápido para que no moleste. Porque para mí el tema es que nunca sobresalga eso. Que mi opinión musical no invada la opinión del director.

**Diego Vainer** consultó a los invitados cuál fue el episodio en donde ocurrió el viraje, en donde comenzaron a hacer música o sonido para dialogar con lo escénico.

**Ana Frenkel**: - Yo me imaginaba bailarina. Cuando empecé a crear sobre el escenario partiendo del movimiento entrando en algo más teatral siempre lo pensé desde la música. También me vino la idea de componer la música para las obras, nunca se me ocurrió usar música que ya estaba compuesta. Cuando pienso una emoción o un cuerpo, siempre tiene un sonido. En mi caso nació así. Me es impensable imaginar una escena sin el sonido que la escena tiene, aunque fuera silencio. Me suena en el cuerpo. Siempre es concebir la escena con lo que suena, pero debe tener relación de dónde provengo, que es la danza.

**Bárbara Togander**: - Depende mucho de cómo se relaciona uno con eso. Es cómo uno vivencia el espectáculo, hay una tremenda teatralidad cuando estamos tocando, de la que no nos hacemos cargo pero está, no la pensamos, no es algo que se construye, pero está. Uno no pretende actuar pero explota, te conmueve. Mi relación con el teatro no está directamente relacionada con la música. Cuando aparece el espectáculo, no hay música, no escucho. Está el espectáculo, hay una sonoridad que ya existe, que son las voces, es el texto, el ritmo, entonces cómo uno interviene ahí, con lo que uno escucha y las necesidades del director. Siendo música, me surgió por casualidad la oportunidad de actuar en una obra y ahí lo conocí a Rubén Szuchmacher y ahí comenzó un romance infinito. Muchas veces el diseño sonoro tiene mucho de compositivo y a veces me da mucho más trabajo que sentarme al piano y ponerme a componer. Son instancias que se mezclan.

**Pablo Abal**: - Yo quería ser músico, la típica historia del músico frustrado, que termina siendo sonidista. Tenía muchos amigos músicos, y micrófono por acá, cable por acá me terminé dedicando al sonido de los músicos pero después me cansé de los músicos, sobretodo de los de rock. Entonces, un día me propusieron trabajar en el teatro, y dije qué bueno, son todos re tranquilos, hasta que vinieron los actores. Pero, al principio me parecía aburrido, porque la posibilidad de probar y mezclar sonidos que uno tenía en una banda, en una orquesta, no la encontraba. Hasta que un día dije. Tiene que haber una manera, y como soy inquieto, dije, bueno, este director quiere que la puerta suene como si estuviera allá lejos y el escenario no es tan profundo, cómo puedo hacer, y puse un parlante lejos, en la escalera, y el director dijo: uy está lejos! y me di cuenta que es como mezclar una banda. El diseño de sonido es parte de la composición, pienso cómo proveerles a los artistas los elementos técnicos para que ellos lo escuchen como se lo imaginaron.

**Gerardo Gardelín**: - El piano llegó a mi casa a los 6 años, mi mamá tocaba y me consiguió una profesora. Estudié mucho tiempo y cuando me preguntaban de chico si quería ser músico toda mi infancia dije que no, porque para mí ser músico era ser concertista. Más de grande me empiezo a acercar a la música popular que escuchaba mi hermano, Sui Generis, Yes, Emerson Lake and Palmer y el rock sinfónico se parecía a lo que yo hacía. Y después en un bar empiezo a tocar con Oscar Peterson, un músico de jazz, y nos contrataron para tocar en el pub y ahí caen José Ángel Trelles y su compositor que trabajaba en la tele. Y me preguntan cómo tocaba jazz; y les dije qué tocaba de oído. Me preguntaron: "Nunca estudiaste música popular? bueno andá a estudiar con Juan Carlos Cirigliano y al año te llamo para trabajar". En esa época había muchas orquestas en la tele y no se entraba fácil. Y al año siguiente yo tenía una banda de funk y me llamaron para que fuera a canal 9 y con 19 años empecé a trabajar en la tele. Lo que me vincula al teatro es que conocí a Martín Bianchedi, músico de Sandra Mianovich que trabajaba con el director González Gil y me llama para hacer los arreglos de un tema de una obra que estaba haciendo en la calle Corrientes.

**Cármen Baliero**: - A mí, me llevaron al Colegio Musicum a aprender a tocar la flauta, que no me gustaba, pero en el piso de abajo había clases de danza y por consiguiente había un piano vertical, cuando se iban yo comencé a componer en el piano. Santiago Giacobbe fue quien me dijo que tenía que estudiar piano con Lucía Maranca y empecé con la música contemporánea. Con el tema de los exilios una amiga de mi mamá me dejó el piano y ahí armamos el Teatro Floripondio donde estaba Verónica Llinás, mis hermanas. Hacíamos obras de teatro una vez por mes y yo hacía la música. Me metía debajo de una madera para que no se viera, siempre me pareció que la música no se tenía que ver e invitábamos a amigos de mis viejos que se comían la obra. Así empezó el teatro, sin saber.

El tercer Panel de Tendencias trató sobre *El camino de la puesta en escena: entre la soledad del director y la creación colectiva, desde el liderazgo al trabajo compartido*. El mismo fue coordinado y moderado por Eva Halac, dramaturga y directora teatral. Los profesionales que participaron de esta charla fueron Mariela Asensio, dramaturga, directora, actriz y docente; Maruja Bustamante, actriz, *performer*, directora y asesora en artes escénicas del Centro Cultural Rojas UBA; Luis Cano, poeta, dramaturgo y director teatral; y Mariano Dossena, Director teatral y docente. Se puede acceder al streaming completo en <https://www.youtube.com/watch?v=p46HjBecLX4>

**Eva Halac**: - El tema de hoy es el trabajo del director pero enfocado desde el equipo, desde a quién pertenecen las ideas, la creación, cómo es ese desarrollo y tenemos directores muy distintos, muy pocos que dirigen obras de otros. Propongo que comencemos contando alguna experiencia de cómo aparecen choques de ideas.

**Luis Cano:** - ¿De quién son las ideas? Ahí hay un eje que tiene que ver con la propiedad, si hubiera alguna propiedad simbólica, material, económica, de quién sería? y entraríamos en una zona de discusión que se rozaría con el derecho, ahí no tendría mucho para decir. En mi experiencia personal como director, dirigí 12 ó 13 obras de textos ajenos y el resto como dramaturgo - director que es la figura que parece estar relativamente de moda, que incluso se aspira a esa figura. Entiendo que hay unas características muy particulares del rol de director y que son específicas y no se comparten con otros: creo que la persona que dirige tiene el privilegio de ser la persona que percibe el espectáculo, es quien experimenta qué pasa desde el lugar del público porque representa hipotéticamente al público, qué pasa con el tiempo de duración del espectáculo, con la tensión de la obra. Y eso es lo que distingue al rol de la dirección de otros roles. Esto se puede complejizar pensando en cómo se relaciona con procesos de dramaturgia colectiva en donde la firma se comparte con cada quien que hace la obra desde distintos roles.

**Eva Halac:** - Esto me recuerda a esa frase que dice que el cine es del director y el teatro de los actores.

**Luis Cano:** - El que actúa tiene el privilegio de la expresión y las miradas recayendo sobre sí. Ahora quien actúa no es todo el objeto representado. Si empezáramos a jerarquizar, cosa que yo no haría, que esa persona es más que otros elementos de la obra, estaríamos pensando en un modelo de obra, en una estética determinada en donde esa persona que actúa es la obra. Yo tiendo a pensar, como director que no compartimos de la misma manera las responsabilidades. Como director, mi responsabilidad sobre la totalidad del espectáculo no es la misma que la de otras personas que cumplen otras funciones. Eso lo puedo afirmar, no de quién es y tiendo a pensar que la obra es de sí misma, que no tiene dueño.

**Eva Halac:** - Más allá de los temas compartidos, está el tema del director devenido en productor del teatro independiente, donde por la ausencia de la cooperativa con producción que prohíbe la Asociación de Actores, el director queda en un rol muy expuesto para poder responsabilizarse en ciertas acciones para producir la obra. Donde hay un productor encubierto en la figura de vestuarista, escenógrafo, actor, porqué no se puede poner la figura de productor? ¿Qué nos pasa con eso?

**Mariano Dossena:** - El director es siempre el que tira la primera piedra, más allá de si produce o no, es el primer gestor de la obra. Es un gran convencedor de gente para que hagan lo que vos querés realizar, más allá de tus aspiraciones artísticas. Siempre me pareció que lo más difícil es generar un equipo de trabajo que funcione bien. Todo eso después se ve en el espectáculo. Si hablamos de la soledad del director, tiene que ver con esto, gran parte de la tarea de la dirección es coordinar gente, horarios y tiempos y por eso uno asume, también la producción. Porque a veces, la única manera de resolver un proyecto o un sueño es produciéndolo uno.

**Mariela Asensio:** - No puedo evitar pensar en el texto, en la autoría en términos de dramaturgia, porque siempre es un tema trabajar con gente en un espectáculo que no existe a priori. Yo, en general, dirijo las obras que escribo. Lo hice en dos formatos muy diferentes: escribir y convocar a un equipo para que la represente y, otro formato, que es construir una dramaturgia a partir del trabajo que se genera con los actores. Hay una línea que es muy difusa en cuanto a la propiedad en términos concretos, de ir a registrar una obra a Argentores. Si la trabajás a partir de un ensayo con los actores, ¿de quién es?, ¿cómo se registra? Se me presenta como una gran paradoja porque siento que la figura de esa manera de crear no existe en términos legales porque no es 100% de mi autoría pero tampoco es una creación colectiva, porque una obra no es la sucesión de ideas, o cosas que surgen y las vas organizando. Una obra es una construcción dramática con un sentido del ritmo, con una sucesión de circunstancias que tienen que acontecer para que se sostenga, que lo hace una persona sentada frente a la computadora, horas, y ese trabajo no es colectivo. Entonces, es complejo. En el propio ejercicio de hacer teatro empiezan a aparecer aristas que está bueno que se discutan para poder moldear las formas legales para que estén de acuerdo con lo que pasa.

**Eva Halac:** - Sí eso es lo que pasa hoy. En otra época donde el teatro tenía más que ver con una imagen, este problema estaba con el escenógrafo, incluso se está planteando una asociación de escenógrafos para poder registrar estas ideas que en definitiva hacen a la puesta en escena. Porque si bien es un trabajo en equipo, cómo se puede establecer una frontera de quién puso qué. El dramaturgo cobra derecho de autor, el coreógrafo, el músico, el director no.

**Maruja Bustamante:** - Argentores tiene un agujero en lo que es creación grupal y performance. El actor por Sagai tiene derecho a cobrar por la creación de su personaje y por la utilización de su imagen. Estaba pensando cómo trabajo yo como directora, en general tengo una idea de puesta, sobretodo de las luces y sé qué actores quiero que lo hagan. Por supuesto tengo que auspiciar de productora. En general, cuando tengo una idea, llamo a un realizador, y siempre le digo "vos la vas a mejorar" porque vos estudiaste escenografía. Dialogo con el escenógrafo si es que hay, en general son realizadores, dialogo con el iluminador, para mí eso es muy importante porque me gustan mucho las luces y a veces cuando estoy ensayando ya tengo la idea de la luz. Con el vestuario, lo mismo, imagino, busco referencias, pienso. Sobretodo, si la escribí yo, tengo la proyección de todo lo que quisiera hacer. Cuando dirigí obras de otro, me pasó con Santiago Loza que la obra había pasado por dos directores y no había resultado, yo fui la tercera, dialogué con él: entre tu austeridad y mi chacarismo, a ver qué queda en ese diálogo entre nosotros dos, entonces yo busqué en lo más oscuro de mí y él cedió y buscó en lo más luminoso de él. Él no imaginaba que en esa obra hubiese alguien cantando y lo aceptó. Todos son negociados. Lo que a mí me causa más problemas es la relación con los

actores. Yo soy una directora que no piensa tanto en la actuación. Perdón. No me importa. Hacelo. Me molestan los actores, porque nunca leen los textos, no saben lo que van a hacer. Creo que puede ser un truco, porque yo como actriz, no leo mucho el final, voy viendo como avanzan las escenas para descubrir algo y no aburrirme fácilmente, porque me aburro como actriz. Estas charlas que quieren tener los actores sobre el personaje, me duermen, no puedo hablar de eso, no me interesa. En general, lo que yo pienso que es el subtexto, el actor piensa otra cosa. No llegamos a un acuerdo, entonces lo que mejor puedo hacer es pensar en imágenes, le digo dónde te podés parar, qué podés hacer, qué me imagino y por qué, pero no tanto hablar de qué siente. Hay dos días que leemos, al tercer día: párense y hagan algo. Tengo mucho conflicto porque sueño así como prepotente pero soy muy mantequita y si me dicen de hablar, los escucho y me aburro y dicen que no les digo nada y luego a odiarlos. Y esto lo engancha con que el actor es dueño de la obra. Son los que le ponen el cuerpo, tienen que ir todos los días, lo tienen que hacer y se arma una cosa entre ellos en la que no entrás. Los actores son complicados con el ego. Con obras de otros es peor porque está el autor que los puede defender de algo porque yo no dirigí obras de autores muertos, los autores están ahí, pueden llamarlo.

**Eva Halac:** - ¿Qué pasa con el rol del asistente?

**Maruja Bustamante:** - Mis asistentes son mucho más amorosos y geniales que yo. Prefiero no hablar de cosas de producción, de eso se encarga el asistente que por ahí es el productor. Con él dividimos los roles.

**Eva Halac:** - Estamos llegando a la conclusión que en el teatro independiente el director hace todo. Así como el asistente comparte roles de producción, también hay algo de compartir las ideas porque no es un secretario, es alguien con el que se dialoga y se desarrollan las ideas.

**Mariela Asencio:** - Yo llamo al asistente de dirección, asistente artístico porque tiene una incidencia enorme y decirle asistente de dirección le queda chico porque no asiste a una sola persona.

**Luis Cano:** - Los directores trabajamos diferente de acuerdo a cómo son los sistemas de producción. Hay un libro de Szuchmacher sobre la dirección y la puesta en escena que se llama *Lo incapturable*. Es un manual, ahí él plantea una idea muy interesante sobre la dirección, es una función que se ejerce por muchas personas, o espacios que hacen a la obra. Esto es muy claro en lo que llamamos teatro comercial que antes se llamaba teatro de taquilla porque algunas veces se define un texto porque garantiza un negocio o que haya una figura que tenga un cartel necesario para que haya una expectativa de que el público va a ser convocado. A veces, el título tuvo que cambiar, el final tuvo que cambiar, el nombre de un personaje. Es decir una serie de decisiones que se tomaron sobre el espectáculo que terminan haciendo a la puesta en escena y se tomaron más allá de la perso-

na que está dirigiendo. En el sistema de producción del teatro estatal se desglosa la escenografía mucho antes de que se comience a ensayar el espectáculo, este sistema es muy diferente al de los espectáculos en espacios reducidos. Entonces, formas distintas de producir determinan cómo es esa obra y se logran resultados estéticos diferentes que están implícitos en cómo se hizo la obra.

**Eva Halac:** - Cuando se habla de dirigir se habla del proceso hasta el estreno y creo que hoy en día muchas obras se estrenan pero es difícil que se sostengan. ¿Qué ocurre con la creación en el durante? ¿Dónde está el director? ¿Quién decide cuándo y cómo se levanta? ¿Qué pasa con la escenografía, con la luz y el vestuario cuando se va de gira?

**Mariano Dossena:** - Empieza otro proceso distinto de los ensayos, donde aparece la verdad, donde se arman estos conciliábulos entre los actores. El mantenimiento también de lo que pasa en escena. Mirar y ver si sucede aquello que acordamos con los actores que suceda. A veces, hay equipos permeables a eso y otros que no lo son. La labor del director está también en la reposición de los personajes, porque un actor se va y eso no está contemplado en un cachet.

El último panel *Dirección de arte escénica* fue moderado por Héctor Calmet, los panelistas fueron Gonzalo Córdova, Gaby Fernández, Jorge Ferrari, Sebastián Gordín y Mini Zuccheri. (Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel. Se puede acceder al streaming completo en <https://www.youtube.com/watch?v=B30qz6nN1SI&t=15s>)

**Héctor Calmet:** - Hay una confusión de roles: quién es el escenógrafo, quién es el iluminador. Con el avance de la tecnología los rubros se confunden. ¿Cómo se lleva a cabo la idea? ¿Cuál es el rol que lleva cada uno en un programa?

**Jorge Ferrari:** - Creo que el término Dirección de Arte es más aplicable al mundo de la cinematografía. En nuestro país el cine cuando nació se realizaba en estudios, por lo tanto todo se construía, necesitaba de escenógrafos y en la época de oro hubo grandes ejemplos de ellos. En la medida que el sistema de estudios se fue abandonando, por necesidades económicas y también expresivas, la palabra escenógrafo quedaba un poco confusa, si todo lo habían filmado en locaciones o exteriores, entonces, la palabra dirección de arte empezó a ser más abarcativa de lo que el escenógrafo hacía, es decir, además de diseñar la escenografía, buscaba o elegía, dónde realizar determinadas escenas. En el teatro, la palabra director de arte queda un poco grande, porque genera una confusión, no se sabe bien qué hace un director de arte en teatro. En general, cuando las cosas marchan bien, trabajamos (cuando hay un escenógrafo, un vestuarista y un iluminador) lo más mancomunadamente que podemos y lo más interesante es trabajar en equipo y avanzar sobre los trabajos del otro, e incluso si uno solo abarca los tres rubros, eso no quiere decir que haya

una persona que nuclea todas las actividades. Si bien se ha ampliado y diversificado el conocimiento para hacer su trabajo de diseñador, quizá la palabra dirección de arte aplica más cuando hay algo de multimedia, entonces la escenografía se compone de lo que está proyectado, más lo que está construido y la luz, entonces se forma un combo bastante complejo porque la fuente de luz que es una pantalla de video hace que sea muy difícil empatar esas intensidades y todo lo que ganamos en diversidad por ahí lo perdemos en capacidad de la luz de delimitar zonas. Entonces hay que hacer un trabajo más fino en cómo la imagen va a impactar en el público. Las pantallas pueden traer ventajas pero también pueden traer confusiones. En la Argentina nos conviene ser prudentes en cuanto a llamarnos como esto, como lo otro. Somos un país chico, pobre y que no tiene un teatro maravilloso, sobre todo a nivel de escenografía, vestuario e iluminación. No hay una industria del espectáculo en la Argentina, no hay desde lo técnico, gente que pueda aportar soluciones para lo que queremos hacer. Me hago cargo del país en el que vivo y creo que lo que más nos conviene es ser solidarios entre los artistas que trabajamos en un proyecto. No hay una industria en la Argentina que fabrique los materiales que se necesitan para realizar escenografías, luminarias, efectos especiales, todo se compra afuera y es muy caro.

**Gonzalo Córdova:** - Creo que en los roles hay varias historias paralelas. Está el rol en la historia, en los lugares de poder (los que transmiten cómo se hace la organización teatral), están los roles dentro del teatro argentino y la evolución de todas estas líneas, más el rol de la tecnología dentro de la creación del objeto, más el peso del objeto, más los diseñadores que necesita. Todo esto va a dar diferentes definiciones de lo que va a ser el diseñador hoy en día, y en qué medida es un oficio dinámico, donde el concepto de diseñador hacia algo más general, más de gestión de ideas ha generado diferentes cruces y líneas difusas, y categorizaciones nuevas y problemas de relación. Hay muchos desbalances. La historia argentina no es la historia de la superación, es la de la decadencia. La industria del teatro no existe y está 40 años atrasada, no solo en dinero, sino en cómo se organizan humanamente los equipos de trabajo para poder realizar una obra. El problema es el rol, cómo se re define el rol, cómo crecen los roles. Ver hasta qué punto se puede pensar en un teatro visual y en qué medida los directores, los teatros, los equipos de producción están preparados, ver cómo un teatro visual reorganiza la estructura tradicional de construcción de una obra y a partir de eso plantear la nueva modalidad del rol del diseñador de luces, del escenógrafo, del vestuarista. Creo que ahí está el problema, pensarse en una dinámica de un mundo que sigue evolucionando, nosotros seguimos involucionando, a su vez con requerimientos nuevos, con una sociedad que cambia, con productos que cambian, con obras que exigen una mirada de gestión de recursos diferente.

**Gaby Fernández:** - Una se piensa a partir de las prácticas habituales que hace y de su propia realidad. Mi mayor recorrido es dentro del teatro independiente. Estan-

do en el teatro independiente los roles se nos amplían y se intenta devenir en el rol. Empecé siendo vestuarista, estudié y me preparé para eso y devine en el rol de escenógrafo, por afinidad y por necesidades que se iban generando. A veces no se está preparada pero de todos modos hay que abordarlo. Yo lo ligo al rol en la historia, creo que hay que ser sujeto de teatro. En el inicio no estaban tan definidos los roles y con el avance de la técnica, hubo que formarse y capacitarse para cada una de esas áreas y se empezaron a complejizar. Pero en el inicio teníamos gente de teatro y ahora también, Tadeus Kantor era pintor, era artista visual, era escenógrafo y luego dirigió sus obras. Entonces para mí lo de los roles no siempre habría que definirlos tanto. Hay personas que son sujetos de teatro y que están capacitadas para llevar adelante más de un rol.

**Sebastián Gordin:** - Mi experiencia en el teatro formal es muy breve. El término director de arte me resulta muy extraño, es como si hubiese alguien especialista que se incorpora a una producción y es raro porque esa especialidad es el arte que justamente no tiene especialidad. Es como una especie de subdivisión extraña. En cambio un escenógrafo me parece una cosa más relacionada con un oficio. Convocado desde mi rol de artista visual para hacer una escenografía y vestuario, en una producción teatral se parte de una imagen aunque no esté en la obra. Cuando hablamos de un texto teatral, hay un autor que da coordenadas y son visuales. Es interesante abrir esas coordenadas y ver qué idea hay más allá de la imagen. ¿Qué es lo que puede aportar alguien relacionado con el mundo de lo visual? Es una forma de interpretar una idea, cuál es el espíritu de lo que se está queriendo decir. Estaría bueno pensar la obra de teatro como un lugar donde se presentan más procesos y menos resultados como se suele hacer en el campo visual.

**Mini Zuccheri:** - ¿Que significa para un artista plástico el proceso de trabajo y a dónde quiere llegar? ¿Cuál es el fin al que quiere llegar un director con una pieza de teatro? Es diferente, lo que sucede en un ensayo cuando uno trabaja con un artista plástico y cuando uno trabaja con un director. El director tiene una idea determinada de cómo es el mensaje que quiere dar, cuál es el punto final al que quiere llegar y el equipo intenta acompañarlo, de cada uno proponer su idea, su camino y ver cómo eso converge en algo que es un punto de vista que tiene un director sobre su meta. El artista plástico mientras está trabajando acepta más variables. En torno a la dirección de arte, cuando nos preguntamos por el rol creo que estamos influenciados por palabras que nos vienen de afuera. Creo que tiene que ver con espectáculos complejos, con aportes tecnológicos y que requieren que todos los integrantes del equipo puedan comprender o adaptarse a esa complejidad.

**Héctor Calmet:** - Trabajar en teatro es trabajar en equipo. Es maravilloso.

**Gonzalo Córdova:** - El equipo no es maravilloso. El teatro es un campo de batalla. En general lo que hay es una distribución de roles de acuerdo a un sistema de produc-

ción con jerarquías y con experiencias. La construcción del rol es cada vez más compleja. Los diseñadores estamos cada vez más preparados para responder sobre diferentes áreas, podemos opinar sobre otras cosas, sabemos.

**Gaby Fernández:** - Hay algo del corrimiento de roles que está bueno. ¿El vestuarista sabe solo de vestuario? Si el escenógrafo sabe solo de escenografía no es un buen profesional, el sujeto del teatro debe estar formado en todo, porque está ligado con la forma y la conformación del grupo. Yo voy al ensayo la primera vez y cuando termina no hablo de vestuario, hablo del material y de la obra. Entonces me corro de mi tarea en lo inmediato. A mí me interesa que los iluminadores hablen conmigo. Importa que lo que yo ponga ahí como materia se va a ver en función de cómo él lo va a iluminar.

## II. Comisiones de Debate y Reflexión

En esta Cuarta Edición del Congreso se presentaron 14 comisiones el jueves 23 de febrero que sesionaron de 11 a 14 hs. y de 15 a 18 hs. en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo. En cada comisión se realizaron un promedio de 9 presentaciones de 20 minutos con posterior debate entre los expositores y los asistentes, moderados por un coordinador.

Se presenta el índice de las comisiones y la cantidad de expositores y asistentes que tuvo cada una de ellas:

### Comisiones

1. *Actuación*. Coordina: Andrés Binetti. Expositores: 8. Asistentes: 49
2. *Producción, Prensa y Autogestión*. Coordina: Verónica Barzola. Expositores: 10. Asistentes: 30
3. *Danza, Voz y Movimiento*. Coordina: Gabriel Los Santos. Expositores: 8. Asistentes: 15
4. *Teatro Contemporáneo*. Coordina: Ayelén Rubio. Expositores: 5. Asistentes: 8
5. *Proceso Creativo*. Coordina: Andrea Mardikian. Expositores: 7. Asistentes: 25
6. *Poéticas de Representación*. Coordina: Marina Mendoza. Expositores: 10. Asistentes: 22
7. *Vestuario y Caracterización*. Coordina: Eugenia Mosteiro. Expositores: 9. Asistentes: 27
8. *Dramaturgia*. Coordina: Andrés Binetti. Expositores: 7. Asistentes: 41
9. *Escenografía e Iluminación*. Coordina: Magalí Acha. Expositores: 5. Asistentes: 35
10. *Teatro Musical y Ópera*. Coordina: Nicolás Sorrivás. Expositores: 8. Asistentes: 25
11. *Entrenamiento, Formación y Pedagogía Teatral*. Coordina: Daniela Di Bella. Expositores: 8. Asistentes: 38
12. *Performances y Tecnologías en Escena*. Coordina: Marina Mendoza. Expositores: 7. Asistentes: 16
13. *Dirección Teatral y Puesta en Escena*. Coordina: Andrea Mardikian. Expositores: 10. Asistentes: 25
14. *Gestión, Espacios y Públicos*. Coordina: Verónica Barzola. Expositores: 8. Asistentes: 18

### Escenas sin Fronteras.

#### Rondas de presentaciones de Proyectos

1. *Experiencias Escénicas*. Coordina: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 13. Asistentes: 16
2. *Montajes y Espacios*. Coordina: Marcelo Rosa. Expositores: 14. Asistentes: 14
3. *Proyectos Artísticos*. Coordina: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 8. Asistentes: 19
4. *Innovación y Estéticas Contemporáneas*. Coordina: Paulina Fernández Ruiz. Expositores: 9. Asistentes: 20

### 1. Actuación

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- **El vacío como trampolín hacia la creación.** Marcelo Katz. (Director de Espacio Aguirre, Teatro y Escuela de Clown, Bufón y Máscaras. Director de la compañía "Vértigo" - Argentina).

Los puntos de partida para el misterio de la creación de un espectáculo nos siguen fascinando, y varían de un artista a otro. A partir de decenas de puestas en escena ligadas al clown, y de 2 años de funciones de "Vértigo" (espectáculo que enfrentó a un grupo de clowns y músicos en vivo, que sin ensayos ni ideas previas salía a enfrentar al público con mi dirección en vivo), generé estas reflexiones que compartí en diversas escuelas y cursos impartidos en Argentina, Uruguay, España, Francia e Italia.

- **Todos los Métodos, el Método.** Emiliano Delucchi. (Actor, director, acompañante en el proceso de la formación actoral - Argentina)

¿De qué hablamos cuando hablamos de Método. Cómo se desarrolla un Método? ¿Hay Métodos distintos? ¿Hay Métodos válidos? ¿Los hay que no lo son? ¿Cómo elegir la manera de formarse, de trabajar? ¿Para qué discutir un Método?

Cada actor es un Método en sí mismo que se irá adaptando a las necesidades de cada proyecto a encarar.

- **Indagaciones sobre la actuación.** Juan Tupac Soler. (Actor - Argentina).

Relativizar el concepto de personaje como construcción externa y solitaria del actor. Comenzar a pensarlo como un devenir, a partir de la posibilidad de ESTAR en escena. Para eso, enfrentarse a la necesidad de estar presente y perceptible en un espacio real y específico, en convivencia con otros cuerpos en acción, atravesados por circunstancias dadas. Por lo cual esto nos posibilita pensar que la actuación se trata más de ESTAR entre otros, dejando que aparezca lo que convoca la trama, más que de armar y componer. Pensaremos qué mecanismos favorecen esta manera de abordar la actuación.

- **Estímulo y despliegue del deseo de actuación / Iniciación teatral en adultos.** María Onetto. (Actriz y Coordinadora en talleres de entrenamiento y formación teatral - Argentina).

Exposición de recursos y estrategias que acompañen el desarrollo de todo trabajo de formación y entrenamiento en actuación. La ideología dramática: desde donde sostener el encuadre de un taller de iniciación teatral. La gloria de actuar.

• **Actuación, entrenamiento y experimentación.** Gerardo Chendo. (Actor, Docente e Investigador Teatral - Argentina).

Me interesa intercambiar experiencias y modalidades en referencia al aspecto técnico de la formación, investigación y perfeccionamiento del instrumento del actor. En tal sentido, considero que, como en muchas disciplinas - artísticas, científicas, filosóficas, etc. - estamos viviendo una era de fusión de maneras, que, en otros tiempos, han sido contrapuestas, disímiles o antagónicas. En el campo del arte dramático, en occidente, hubo dos escuelas: la realista-introspectiva (Stanislavski, Strasberg, Hedy Crilla, etc) y la físico-poética (Grotowski, Meyerhold, Lecoq, Bartís, etc.), que hoy, van camino a retroalimentarse, más que a competir por la razón.

• **Convicción en la intuición para dirigir y actuar.** Ezequiel Tronconi. (Actor, director y dramaturgo - Argentina).

Cuando me toca actuar o dirigir uso la intuición como base de trabajo. Confío en ella, siempre. Eso sí, investigo, leo muchas veces el material, miro referencias y luego dejo que todo fluya. Siento que es la manera de expresarme más genuinamente. Cuando actúo dejo que el director guíe esa intuición, confío en su mirada. Cuando dirijo me entrego a ver qué hace la actriz o el actor y buceo con ellos buscando una actuación singular y verdadera. Hay una etapa posterior más racional donde tomo distancia y analizo todo, pero es la parte más aburrida.

• **Actuar/Narrar.** Brenda Costa. (Actriz, Directora y autora teatral. Lic. En Actuación UNA - Argentina).

Procuraremos relacionar los mecanismos de que se vale la actuación, con aquellos propios de la narración, en pos de la construcción de un relato que es propio del actor. No se precisa alguien que recite Hamlet, sino alguien que construya su Hamlet posible. Y lo atractivo de esta construcción no tiene que ver con la relación mimética que pueda guardar lo creado con un modelo previo, sino con las particularidades de esta nueva creación. Asimismo, evaluaremos cómo este modo de construcción ha ido cambiando, según los diversos períodos y tradiciones teatrales, intentando arribar a una hipótesis de Actor/narrador actual.

• **La Pieza Meisner: El desarrollo de la técnica de Sanford Meisner.** Yoska Lázaro. (Director teatral, Dramaturgo, Actor, Docente Teatral y Especialista en la Técnica Meisner - España).

La técnica Meisner es considerada como uno de los procesos más efectivos para el entrenamiento de los actores dado que les proporciona singularidad, precisión, potencia y verdad. Trabaja la verdad escénica a partir de la escucha y el impulso, enfocando su entrenamiento en una utilización realista de la imaginación y la creatividad del intérprete.

## 2. Producción, Prensa y Autogestión

Esta comisión fue coordinada por Verónica Barzola y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Cadena de valor de las artes escénicas. Un abordaje introductorio.** María Carolina González Lerones. (Estudiante de UADE - Argentina).

Una cadena de valor hace referencia a los eslabones que comprende a una organización empresarial. Las fuerzas que contienen este concepto, elaborado por Porter, son considerados como una herramienta poderosa de análisis para la planificación de estrategias.

Siguiendo a García Canclini creemos que las industrias culturales pueden ser definidas en términos generales como un conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación. Es, en esta línea, que la presente ponencia busca dar cuenta de los aspectos más generales de las artes escénicas y su cadena de valor con el objeto de exponer elementos sólidos y precisos a los futuros gestores culturales argentinos.

• **Economía y Artes Escénicas. El abandono del discurso económico para su análisis.** Lautaro Díaz Mella. (Estudiante de UADE - Argentina).

Tomando como punto de partida la obra de William Baumol y William Bowen de 1966: *Performing Arts: The Economic Dilemma*, realizaremos un estudio sobre la estructura económica y los factores financieros que afectan a las artes escénicas desde una perspectiva cultural tomando como caso de estudio a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El análisis abarcará: Enfermedad de los costos, política cultural (en relación a subsidios al sector), conceptos de capital y valor cultural y bienes culturales. Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación suscripto en la Fundación UADE.

• **Fases de la producción escénica.** Emilia Alvarez Kovalskys. (Estudiante de UADE - Argentina).

Un análisis de las distintas fases de la producción escénica en el área de circulación alternativa con relación en cooperativa en Argentina, desarrollando los conceptos de pre-producción, producción, explotación y evaluación, desde el inicio de la idea y la primera presentación del proyecto hasta el monitoreo y control final. Tomaremos en cuenta los principios escritos por Gustavo Schraier en su libro *Laboratorio de Producción Teatral*, y algunos ejemplos tanto contemporáneos como de temporadas anteriores. Esta ponencia forma parte de un proyecto de investigación suscripto en la Fundación UADE.

• **Cooperación Cultural Internacional Aplicada a las Artes Escénicas.** Raúl Santiago Algán. (Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos, UADE - Argentina).

Desde 1966 la Cooperación Cultural Internacional que fuera proclamada por UNESCO se ha planteado el objetivo de acercar imaginarios sociales. En esta línea, las actividades de redes culturales como Iberescena, Inaem u otras parecidas han cooperado constantemente haciendo de su labor el resultante de un proceso continuo

de trabajo conjunto. Esta ponencia intenta dar cuenta de las características básicas de la cooperación cultural internacional aplicada a las artes escénicas. En particular, se describirá la relación entre Catalunya y Buenos Aires como ejemplo práctico de aplicación. Adicionalmente se buscará reconstruir el concepto de cultura y de artes escénicas con el objeto de pensar a la cooperación en torno al arte.

- **Alianza estratégica: arte y gestión.** Juan Bautista Carreras. (Artista. Director Artístico en Cultura Hormiga - Argentina) y Vanesa Aguirre Cardona. (Licenciada en Administración de Empresas. Productora general en Cultura Hormiga - Colombia).

El objetivo central es compartir la experiencia adquirida en Cultura Hormiga, nuestra productora de contenidos artísticos, ya que nos parece enriquecedor presentar las bases, elementos e instancias de la alianza estratégica entre arte y gestión según los proyectos encarados durante los últimos cinco años y por qué no fue posible antes. Cabe resaltar que Cultura Hormiga no es solo una productora de contenidos artísticos que crea, desarrolla y difunde, sino que también es un espacio creativo que reinventa constantemente su gestión. También queremos compartir el aprendizaje con artistas, proveedores y organizaciones públicas o privadas con las que hemos trabajado.

- **La Crítica bajo la lupa.** Daniel Gaguine. (Periodista y escritor - Argentina).

Al día de hoy, la crítica tiene poco espacio en los medios masivos de comunicación. Amén de esta situación, son pocos los críticos los que, primeramente, pueden expresar con absoluta libertad su parecer y, por otra parte, contar con los espacios para desarrollar su visión. Paralelamente, las redes sociales brindan su universo ilimitado como refugio. Pero, ¿a alguien le importa aquello que se dice sobre una obra de teatro? También está quién lo dice y cuáles son sus fundamentos. Importan estos argumentos. En otras palabras, ¿importa la crítica?

- **Primer Encuentro GETI 2016 (Grupos Estables de Teatro Independiente).** Sergio Rower. (Licenciado de Gestión Cultural. Director, Productor y Fundador del Grupo Libertablas - Argentina).

Más de 15 grupos estables de teatro independiente, aúnan sus historias y proyectos y dan lugar a un primer encuentro en Diciembre de 2016 con Funciones Callejeras, en sala, para niños y adultos, con mesas y debates

- **Cola de león o cabeza de ratón (o cómo hacer teatro en el interior de la provincia).** Gabriela Lorusso. (Actriz, Directora y Docente teatral - Argentina).

Luego de mi formación en Buenos Aires, regreso a vivir a mi pueblo de nacimiento, Mercedes. Solo a 100 km de distancia geográfica de Capital Federal, pero con un abismo en años luz en el modo de encarar la actividad teatral.

Con un pensamiento integrador, con ideas vanguardistas y todo un bagaje académico conseguido en mis años de estudio, intento montar puestas en escena en mi ciudad.

Una ciudad que tiene un teatro municipal y una sola sala alternativa. Una ciudad en la que se considera solo el teatro que se ve en “la Capital”, y los actores que vienen a la ciudad y convocan son los “que se ven en la tele”.

Entonces... ¿cómo se construye teatro con actores que no lo son? ¿Cómo se instala un producto que es “local”? ¿Cómo se convoca público? Vale la pena hacer teatro en estas condiciones?

- **De la idea a la escena. Profesionalizando lo alternativo.** Mariela Muerza. (Directora General de El León Producciones - Argentina).

La ponencia se basará en brindar tips de cómo llevar una idea a la escena de manera profesional, sin alejarnos del medio alternativo. Muchas veces se considera que porque sea “teatro alternativo” no puede ser “profesional”. Cuáles son los pasos que deberíamos seguir para que una idea llegue a la escena de manera profesional y no frustrarnos en el camino. Se puede vivir del teatro y la ponencia tratará de explicar cómo.

### 3. Danza, Voz y Movimiento

Esta comisión fue coordinada por Gabriel Los Santos y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- **tranSitu - grupo danzabismal / danza y cotidianeidad.** Roberto Ariel Tamburrini. (Licenciado en Composición Coreográfica con mención en Expresión Corporal, Docente e Investigador, Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes - Argentina).

*tranSitu* se titula la performance que el *grupo danzabismal*, bajo dirección de Roberto Ariel Tamburrini, desarrolla en la estación de trenes Florida el día 3 de Junio de 2016 como apertura del Primer Festival de Videodanza de Vicente López, Buenos Aires, Argentina. Se describen los aspectos destacados del proceso creativo y los resultados de esta experiencia, reflexionando acerca de la relación entre danza y cotidianeidad y presentando asimismo algunos conceptos pertinentes a la temática respectiva.

- **Aportes del tango a la danza teatro.** Perla Viviana Lazo. (Profesora de Expresión Corporal, Coreógrafa e intérprete - Argentina).

El momento actual de la narrativa teatral se ubica en un territorio fronterizo entre lo físico y lo verbal. Espacio intermedio entre el hecho teatral, el personaje y el cuerpo.

El marco del Arte Contemporáneo se constituye una puerta abierta a la experimentación y la reflexión de la puesta en escena del tango, para un nuevo abordaje desde la danza teatro.

- **Danzalvuelo, el cuerpo danzante en el espacio cotidiano.** Daiana Cacchione. (Licenciada en Composición Coreográfica mención en Expresión Corporal - UNA - Argentina).

Danzalvuelo es un grupo de artistas que intervienen el espacio público de manera no convencional a través del arte habilitando un espacio abierto de encuentro, creación y movimiento en donde cada parte del proceso creativo y entrenamiento artístico se vuelven componentes del escenario urbano, fundiéndose con la cotidianeidad. Cada estructura, construcción, calle y persona presente se vuelve activa y partícipe. La danza trasciende así sus límites, mostrándose como una forma más de transitar el espacio que nos rodea, integrando y transformando la urbe, generándose un intercambio directo y dinámico, un efecto sensorial recíproco entre el intérprete y el público.

• **Danza y público: la ¿eterna? relación disconforme.**

Alejandra Cosin. (Gestora y activista cultural independiente, especialista en gestión de públicos - Argentina). ¿Por qué al campo de la Danza no le importa el público, al menos, ampliarlo? ¿O en realidad debiéramos diferenciar los distintos géneros estilísticos para analizar este tema? ¿Son todas las prácticas dancísticas iguales? Géneros, estilos, la diferencia entre danza y baile, la bifurcación de la historia; y la forma tan particular de percibir la danza escénica: temas que se ligan cuando se pausa el regocijo de la creación y desde allí se abre la mirada hacia los espectadores. ¿Necesita Mediadores Culturales la Danza para llegar al público?

• **Voz y Movimiento. Cartografía de la carne.**

María Sol De Oliveira Mónica. (Actriz, cantante, compositora, escritora, docente- investigadora y artista performer - Argentina).

La carne, ese estado del cuerpo-territorio en el cual la singularidad es lo que convoca. La carne, manifiesto de experiencia, mapa en el cual se trazan los devenires, los viajes del sí mismo a través de las fuerzas.

Entrenar la voz, entrenar el movimiento. Es preguntarse qué es la voz, qué es el movimiento, es buscar las preguntas a partir de las cuales las potencias comiencen a ocuparnos, a vibrarnos.

Entrenar la voz el movimiento es volver a lo más primario del pulso y del impulso, a la raíz desde la cual las preguntas son más importantes que las respuestas y ante todo, es revelar las fuerzas que nos conforman como instrumento creativo.

Es ir a la potencia para que nos hable de aquello que tenemos para dar.

• **Destinos Cardinales.**

Isabel de la Fuente. (Escritora, Actriz y Docente - Uruguay)

La escena como espacio a transitar. Espacio y cuerpo como lugar de la emoción. La emoción como punto de partida.

Tomando la idea de "Puntos Cardinales del Teatro" elaborada por José Sanchis Sinisterra, trazar un mapa personal determinando nuestros Puntos Cardinales, y a partir de ellos investigar los caminos y destinos posibles. Atendiendo especialmente desde y hacia dónde vamos, así como también las diversas combinaciones de nuestra particular Rosa de los Vientos. El movimiento comienza en la quietud. Somos el continuo devenir: la travesía.

• **Acerca de las poéticas en la danza.**

Marcela Masetti. (Rectora Instituto Superior Provincial de Danzas -Rosario - Argentina).

La ponencia se centra en el análisis de las producciones escénicas entre 1980 y los noventa de dos grupos: el Grupo de Danza Contemporánea de Rosario, dirigido por Cristina Prates y La Troupe dirigido por Marta Subiela. En este período, se sientan las bases de las producciones escénicas propiamente contemporáneas, dado que es el momento de un quiebre con formas más tradicionales en las concepciones coreográficas, y de la construcción progresiva de nuevas prácticas creativas y poéticas. El abordaje dialoga con sus protagonistas recorriendo y resignificando desde la actualidad ese largo itinerario.

• **Más allá de los límites: cruce de lenguajes.**

Marcela Masetti. (Rectora Instituto Superior Provincial de Danzas - Rosario - Argentina).

En el marco de la crisis del régimen de producción artística de la modernidad, asistimos a modificaciones en el reparto de lo sensible, por lo cual se produce un borramiento de los límites entre las distintas artes, creándose obras difícilmente clasificables en dichas categorías.

El abordaje de las obras de la coreógrafa Paula Manaker, nos introduce en una micropoética que recurre al cruce de diferentes lenguajes escénicos. Las características de las mismas, posibilita una reflexión sobre las nuevas prácticas de creación y producción en las estéticas contemporáneas.

#### 4. Teatro Contemporáneo

Esta comisión fue coordinada por Ayelén Rubio y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La hazaña circense en Córdoba: un diálogo político en tensión con el teatro contemporáneo.**

Jesica Lourdes Orellana. (Licenciada en Teatro, Investigadora en Doctorado en artes, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina).

El circo desde sus orígenes tuvo la hazaña de ir contra las normas e ideas clásicas del arte, a través del asombro, el riesgo corporal, lo irracional y por presentarse en espacios públicos. Bajtín (1999), afirma que la conjunción de estos elementos es lo que determinó al género circense como "arte popular" o "género menor". Pero actualmente, con la hibridez de las prácticas performáticas que tornan difusas las fronteras del arte, y teniendo en cuenta que las mismas son procesos sociales en constante movimiento y renovación ¿es posible seguir sosteniendo análisis jerárquicos que legitimen unas artes en desmedro de otras?

• **De los fantasmas de Shakespeare a los desaparecidos de Griselda Gambaro.**

Lydia Di Lello de Lesser. (Coordinadora del Área de Investigación sobre Oriente y Artes del Espectáculo del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA - Argentina).

Memoria y desmemoria, cuerpos corpóreos y desaparecidos son la materia de Griselda Gambaro, dramaturga insoslayable del teatro argentino de postdictadura. Como si fuera el revés de una trama sutil, los desaparecidos que viven en la dramaturgia de Griselda Gambaro remiten a los fantasmas de William Shakespeare. Esta ponencia se propone establecer los hilos que comunican a aquellos fantasmas con estos desaparecidos en un análisis intertextual que pone el foco en *La señora Macbeth* de Gambaro así como otras dos piezas de nuestra dramaturgia: *La casa sin sosiego* y *Atando cabos*.

• **La metamorfosis de lo verosímil. Una mirada sobre la actualidad del teatro independiente.** María Eugenia Lombardi. (Productora de Cine, Teatro y TV - Argentina). A lo largo de la historia, lo verosímil fue mutando de la mano de los diferentes horizontes de expectativas que conforman el corpus de género de un espectador. El presente artículo se propone indagar sobre el *modus operandi* de lo verosímil en la actualidad del teatro independiente, trazando algunos lineamientos teóricos con proyección a ciertas obras argentinas puestas en escena en los últimos años: *Othelo*, de Gabriel Chamé Buendía; Brecht, de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu; *Cineastas*, de Mariano Pensotti; *Paraná Porá*, de Maruja Bustamante; *La piel del poema*, de Ignacio Bartolone.

• **El sexo de la escena.** Cristina Lobaiza. (Lic. en Psicología, escritora y artista visual - Argentina). El tema propuesto para debatir es acerca de la presencia de las mujeres en la escena teatral de Buenos Aires. Actrices, dramaturgas, directoras, escenógrafas, iluminadoras, vestuaristas; cómo y cuánto se hacen presentes. Qué dicen las estadísticas, si las hubiera, y qué sucede en otra capital, en este caso, Madrid.

• **Teatro e Integración social.** Ayelén Rubio. (Actriz, Profesora de Teatro y Docente de la UP - Argentina). Existen cada vez más propuestas con respecto a este tema. Obras acordes a las necesidades de espectadores no videntes o no oyentes. O grupos que integran en sus elencos actores videntes y oyentes con otros que no lo son, e invitan a todo tipo de público a ser parte de esta experiencia. Un fenómeno que crece y se expande en diferentes partes del planeta, con un mismo propósito: que toda la sociedad, indistintamente de sus características particulares, tenga las mismas posibilidades de integrarse en el disfrute de un hecho artístico y en la creación conjunta de conciencia social.

## 5. Proceso Creativo

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Entre el sueño y la vigilia. Acerca del proceso creador, el cuerpo como disparador.** Marcelo Mangone. (Titular Actuación II -UADER-. Director La Revuelta Teatro. - Argentina) Todo proceso creador está constituido por una secuencia cíclica que atraviesa distintas fases. En la acción

es complejo poder observar el hecho, dado que somos parte del mismo, una materia viva que interactúa con los otros elementos. La propuesta propone poner en tensión estas instancias de la creación teatral tomando como punto de referencia los espectáculos *La fiesta Rota* y *La amante de Bertolt B.* de mi autoría y *Manifiesto vs Manifiesto* de Susana Torres Molina que surgieron a través de estos cánones creativos y de los cuales fui el director de escena.

• **Un Punto en el Espacio. Diálogo, Dirección y Proceso Creativo.** José María Gómez Samela. (Licenciado en Comunicación Social, Actor, Director de Teatro y Docente. - Argentina).

Nuevas Dramaturgias: ¿Cómo estamos creando las nuevas generaciones el hecho teatral? ¿Es el proceso de creación colectivo un camino de experiencia singular? Tomo como referencia el trabajo que dirigí por dos años, guiando un numeroso elenco: *Un Punto en el Espacio* de Ricardo Dubatti, donde se establece un diálogo constante entre dramaturgo-director-actor-productor.

• **Desde el vacío hacia la expresión escénica.** Andrea Mardikian. (Licenciada en Artes, orientación Combinadas -UBA-. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes -UBA-. Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

Peter Brook, en *El espacio vacío* dice que: “Una palabra no comienza como palabra, sino que es el producto final iniciado en un impulso, estimulado por la actitud y la conducta que dictan la necesidad de expresión. La palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible.” El artículo explora si este salto creativo, necesario para moldear una forma expresiva que funcione como recipiente y reflector de sus impulsos, tiene su origen primitivo y fundante en el vacío. La reflexión intenta demostrar cómo desde el vacío pueden aparecer otras expresiones que no se relacionan con una manifestación conocida y perpetua.

• **El patio de atrás de Carlos Gorostiza en Andamio 90.** Héctor Calmet. (Escenógrafo, iluminador y Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina) y Natacha Paula Delgado. (Lic. Prof. en Artes UBA, Secretaria Académica de Andamio 90. Actriz, Directora y Productora - Argentina).

La puesta en escena de *El patio de atrás* de Carlos Gorostiza en el teatro Andamio 90, demuestra que el teatro independiente sigue en pie luego de tantos años. Las características pueden verse tanto en el proceso de producción, como en el proceso creativo. Uno y otro se retroalimentan, con sus límites y sus posibilidades. Desde el análisis del texto, la investigación y la búsqueda estética desde diferentes disciplinas artísticas como la plástica, el cine y la música, y el trabajo con los actores, no pueden concebirse sin tener en cuenta las condiciones de producción, tanto económicas como edilicias.

• **De la Realidad a la Ficción.** Iván Espeche. (Actor y Director - Argentina). Propongo reflexionar sobre las diferencias a la hora de actuar personajes ficticios o personajes de la historia.

Tanto en lo técnico de la actuación como a la hora de traer sendos personajes a la vida escénica.

En este momento me encuentro próximo a interpretar a Gardel en la película *Yo soy así sobre Tita Merello* bajo la dirección de Teresa Costantini y estoy preparando un espectáculo sobre Gardel llamado: *Gardel, el hombre delante del mito*.

• **Bitácora de “La linyera”. La construcción de un personaje.** Andrés Caro Berta. (Dramaturgo, Director Teatral, Psicólogo - Uruguay).

Elaborar *La Linyera* llevó cerca de un año de trabajo de investigación. ¿Qué es un linyera? ¿Por qué Claudia elige la calle cuando tenía un hogar esperando su retorno? ¿Qué la llevó a vivir en plazas con apenas un carro de supermercado con sus pertenencias? Ese periplo fue registrado en un cuaderno de bitácora con dibujos e imágenes, donde se observa la importancia, a partir del texto, de hacer creíble el personaje, transformarlo en alguien que hable de tantos otros como ella.

Lo que sigue es el registro de ese viaje desde la dramaturgia hasta su presentación en los escenarios.

## 6. Poéticas de Representación

Esta comisión fue coordinada por Marina Mendoza y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Fiesta del Teatro o Teatro como Fiesta.** Jorge Costa. (Actor, creador de teatro. Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina).

Las sociedades tendrán el teatro que puedan tener, que puedan ver, que puedan entender, pero más importante, el teatro que puedan soñar.

En las formas que más me interesan del teatro, tanto para hacer como para enseñar, dirigir o entrenar, son el teatro como juego y el teatro como fiesta.

Son diferentes tipos de planteos para un hecho dramático, y hasta podríamos decir que no son excluyentes y más aun que se incluyen cuando van más allá de nuestros planes.

• **Humor en el teatro, recurso flexible para abordar temas serios.** Verónica Edye. (Directora Teatral - Argentina). Reír como Hablar es un fenómeno netamente social, por lo tanto a través de la risa y del humor podemos hacer evidentes ciertas realidades sociales duras haciéndolas más accesibles al espectador ya que mientras disfruta y se entretiene, se hace consiente de la problemática planteada en la obra adentrándose en una dimensión más rica y completa. El humor tiene la capacidad de hacernos más pensantes, más racionales aunque esto parezca una paradoja. Logra hacernos más humanos. “El humor es no tenerle miedo a pensar” Mingote.

• **La teatralidad de lo fantástico en relación a nuestra identidad.** Roxana Berco. (Actriz, Directora y Autor - Argentina).

Durante un año y medio hicimos una investigación sobre la teatralidad subyacente en el realismo mágico, tratando de dar cuenta de la emotividad y la complejidad

que encierran las vivencias, tan argentinas y latinoamericanas, de una comunidad que tiene que aceptar la convivencia entre etnias y religiones con sus múltiples modos de interpretar los acontecimientos particulares y sociales.

Hemos tratado de agujerear la historia, interrumpirla, velar algunas informaciones, romper la cuarta pared e introducir algunos elementos oníricos para abrirla a nuevos sentidos y lograr ese fluir aéreo que nos inspiró el material del que partimos.

• **Los cuerpos vivos en la rebelión teatral de las hibridaciones.** Carlos Fos. (Codirector Centro de Documentación de Teatro y Danza del CTBA - Argentina).

Los conceptos de autoridad han dejado lugar a una búsqueda que enriquece cualquier producto teórico final. Los valores de una cultura donde conviven rasgos de una cosmovisión autóctona con un imaginario social modernizante se expresan a partir de procesos de reconstrucción identitaria. La redefinición del espacio y tiempo, la misma problematización del cuerpo, ha llevado a maestros y grupos de teatro a recrear técnicas de entrenamiento, incorporando material original de los ritos expuestos en las fiestas. Propongo reflejar la síntesis producida entre fragmentos de fiestas perdidas y la producción de grupos teatrales que generan híbridos con técnicas occidentales de actuación.

• **Sobre la noción de drama.** Christian Kessel, Argentina. (Abogado -UBA- y Doctor en Filosofía, Estética e Historia de la Cultura por la Universidad de Barcelona. Docente de la Universidad de Buenos Aires - Argentina). Friedrich Nietzsche comenzó y terminó su carrera literaria, dedicado a la cuestión del drama. A su entender, este concepto refleja aquellos acontecimientos hieráticos que cuentan las historias de un lugar y en los cuales la acción queda desplazada fuera o detrás de la escena. En este marco, ¿es posible pensar el drama más allá del teatro? ¿Cuál es su función propia? ¿Cuáles son los riesgos de suspender o pervertir procesos de dramatización?

• **Uso de lo Verbovisual en la Realización Escénica.**

Sergio de los Santos. (Especialista en Gestión Cultural, Diseñador Teatral, Mestrando en Ciencias Humanas - Uruguay) y Sergio Luján. (Director y coordinador del Laboratorio de Práctica Teatral, Colectivo Independiente de Creación Escénica de Montevideo - Argentina).

Se analiza el cruce en escena de palabra, imagen visual y música, no como ilustración de algo que precede sino como mezcla de campos. Ese entorno audiovisual, que incluye espacio y movimiento, involucra una coordenada temporal: la palabra se instala como elemento gráfico, icónico. Por lo tanto el receptor debe disponer de tiempo para procesar esta doble función junto con la escucha. Se suman como dimensiones complementarias la inmovilidad y el silencio, que también requieren tiempo. Las reflexiones presentadas giran en torno al concepto dramático creado desde las prácticas (profesional, docente y académica) individuales, imbricadas de manera colaborativa en un trabajo colectivo.

• **Dramaturgia de Emergencias: formatos alternativos, escritura escénica posdramática.** Sergio de los Santos. (Especialista en Gestión Cultural, Diseñador Teatral, Mestrando en Ciencias Humanas - Uruguay) y Sergio Luján. (Director y coordinador del Laboratorio de Práctica Teatral, Colectivo Independiente de Creación Escénica de Montevideo - Argentina).

¿Qué tipo de escritura dramática soporta el hecho escénico contemporáneo? ¿Cuál es la guía y la huella que usan las artes escénicas actuales? Las respuestas a estas preguntas pueden desplegarse desde la experiencia en situaciones que registran el trabajo colectivo-colaborativo antes y después del acontecimiento escénico. Se exponen casos concretos en los que los formatos tradicionales de texto dramático no ofrecieron una solución a proyectos escénicos de carácter no convencional. Desde la posición participante se pretende responder ¿Cómo escribir textos dramáticos de realizaciones espectaculares disidentes?

• **El teatro del delirio.** Alan Robinson. (Director y Escritor - Argentina).

Proponemos que “La diferencia entre arte escénico y espectáculo, es la misma entre una obra de arte y una artesanía. La diferencia está dada por la capacidad de delirio de los actores. El delirio es el camino hacia el arte escénico”

En la tradición dada por Antonin Artaud, Sarah Kane, Alberto Ure, Effy, Jorge Bonino y Alejandro Urdapilleta, sostenemos que el teatro, como fenómeno artístico, sucede cuando permitimos que se manifieste la locura personal de quienes lo realizan.

## 7. Vestuario y Caracterización

Esta comisión fue coordinada por Eugenia Mosteiro y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

• **El color como recurso dramático en la construcción visual del personaje.** Alejandra Epector. (Profesora de la Universidad de Palermo y del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón - Argentina).

Exposición del proceso de diseño del color como recurso dramático en la construcción visual del personaje y en su evolución dramática. Se debate sobre la conceptualización visual en el uso del color como significante dramático y en el de la creación de paletas de color psicológicas, simbólicas, pictóricas e históricas de personajes en diferentes puestas en escena.

• **La caracterización desde el abordaje del lenguaje no verbal.** Eugenia Mosteiro. (Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

Somos seres sensoriales que a veces nos comunicamos con las palabras, otras tantas con las posturas corporales y los gestos.

El actor construye su personaje ficticio no solamente desde la psicología del personaje, sino también desde lo físico y lo emocional.

Uno de los objetivos de esta temática es profundizar en el lenguaje no verbal como forma de expresión social,

cultural y artística, provocando así un mensaje al espectador donde la creatividad, la investigación y el accionar juegan un rol preponderante en el maquillaje de caracterización.

• **Cuando el signo teatral pierde intensidad en el diseño de vestuario.** Stella Maris Müller. (Diseñadora de Vestuario. Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

En las diferentes puestas teatrales el vestuario cumple una función semiótica. El diseñador de vestuario según los requerimientos del director de la obra, diseña en ocasiones un vestuario histórico (documentado en la historia del traje del período recreado), o bien una creación atemporal focalizada en lo puramente plástico. En ambos casos el vestuario nos debe hablar del personaje. Sondeando diferentes puestas analizamos las situaciones en las que la rigurosidad histórica o la creación libre y a veces arbitraria pueden conspirar en contra de la creación del personaje como signo teatral.

• **Los e-textiles y el aporte a las artes escénicas.** Clarisa Ana Fiscaro. (Diseñadora Textil -UBA-, Artista Plástica y Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

El desarrollo de las tecnologías interactivas en el ámbito textil, permitieron dar origen a los e-textiles (textiles electrónicos) compuestos por dispositivos *wearables* (dispositivos inteligentes que pueden ser usables) que permiten la comunicación con el cuerpo e integrar todos sus movimientos, además de poder conectarse con otros. En la actualidad, distintas disciplinas como la danza, ópera, *performance* o teatro contemporáneo, han incorporado estos tipos de textiles en sus vestuarios con el fin de generar un impacto diferente en el espectador.

• **El Centro de Vestuario del CTBA, modelo de articulación pública/privada.** Aníbal Duarte. (Jefe de Sastrería del Complejo Teatral de Buenos Aires -CTBA - Argentina) y María Paula Zingoni. (Especialista en Registro y Documentación de Bienes Culturales. Fundación Amigos del TGSM - Argentina).

El Centro de Vestuario del CTBA inaugurado en 2013 permitió la guarda ordenada de las 35.000 prendas que integran el vestuario que se confecciona en los talleres de Sastrería. El proyecto se llevó a cabo con la colaboración ejecutiva de la Fundación Amigos del Teatro San Martín, el aporte del Ministerio de Modernización y Ministerio de Cultura. Su financiamiento por medio del Régimen de Promoción de Mecenazgo del GCBA proporcionó los medios económicos no solo para la clasificación e identificación de las 35.000 prendas, sino también su gestión a través del software XIRGU y la publicación del Catálogo de la Colección Tesoro.

• **El diseño colaborativo en Vestuario Escénico.** Andrea Suárez. (Directora del Estudio Cabuli-Suarez Vestuario, Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

Desde el campo de la indagación teórica se advierte una carencia de trabajos que profundicen cuestiones relacionadas a la materialización de vestuario escénico como actividad creadora. Pareciera que la realización de un diseño, el acto de convertir en físico un concepto,

está rodeado de una atmósfera romántica vinculada a las artesanías de la confección más que al diseño colaborativo. Sin desestimar el trabajo a nivel simbólico se propone revalorizar este acto de depuración de las proyecciones estéticas que cargadas de una precisión colaborativa devienen en un hecho artístico.

Esta ponencia se fundamenta en el recorrido profesional del Estudio Cabuli - Suárez Vestuario y su participación como especialistas en realización en el ámbito escénico/fílmico nacional e internacional.

- **El rostro de la máscara.** Leticia Fried. (Artista realizadora de elementos para la escena. Docente de educación plástica - Uruguay).

La máscara, incluso siendo neutra, encierra en sí misma un lenguaje discursivo que transmite diversos estados emocionales.

¿Qué pasa con el actor cuando su rostro está cubierto con una máscara? ¿Qué le pasa cuando la máscara es a base de maquillaje y cuando es un objeto superpuesto? ¿El actor se convierte en máscara o la máscara se adapta al actor?

- **Hablemos de Color.** Marina Müller. (Profesora Nacional de Artes Plásticas. Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina)

La teoría del color, como la conocemos, tuvo un largo proceso acompañando la historia de la cultura, con sus avances y descubrimientos científicos y técnicos. Si el tema recorre caminos divergentes y a veces contradictorios es porque el color, está involucrado en todos los campos del conocimiento, de modo que son muchas las visiones que se propusieron esclarecer sus misterios. En esta ponencia pretendo poner en común algunas de esas circunstancias, con la convicción de que acerca del color nunca parece estar todo dicho.

## 8. Dramaturgia

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Escribir las ideas de otros.** Sebastián Suñé. (Autor, Actor, Director - Argentina).

¿Cómo crear desde algo preestablecido por otros? ¿Cómo poner en marcha la voluntad creativa en función de una idea ajena?

Utilizar las limitaciones impuestas como motor creativo. Limitaciones a tener en cuenta: tipo de producción, cantidad de actores, cantidad determinada de espacios escénicos, escribir para determinados actores o para un espacio escénico determinado y teniendo en cuenta una duración específica del espectáculo.

Cómo poner en marcha el motor de la creatividad “a pedido” y cómo cobrar por ello.

- **Hacia una descripción lingüística del género texto dramático.** Lucas Lagré. (Actor, director, dramaturgo. Lic. en Letras -UBA-. Doctorando en Artes -UNA-. Becario de CONICET. - Argentina).

Los estudios teatrales tradicionales parecen coincidir en que lo que caracteriza a un texto dramático es la co-ocurrencia de dos tipos de enunciados de naturaleza diferente: las réplicas y las didascalias. Sin embargo, a la hora de definir estos elementos los autores que se enmarcan en el área suelen tomar direcciones muy diferentes. Luego de una reseña crítica de estos intentos de caracterización, en este artículo nos proponemos realizar una descripción de estos tipos de discursos que considere sus características lingüísticas distintivas. Para ello nos embarcaremos en el Enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa (García Negroni, 2015).

- **Después del foro: tiempo y espacio en la dramaturgia contemporánea.** Gael Policano Rossi. (Autor. Magíster en Dramaturgia -UNA, 2017- Argentina).

¿Cómo funcionan los espacios descentralizados en la dramaturgia? ¿Qué corrimientos proponen las dramaturgias que abren el foro único cuando se emplea la simultaneidad?

En la siguiente investigación reconstruyo las experiencias de escritura dramática que impugnan las nociones de “foro único” y el concepto de secuencialidad espacio-temporal en la textura de la pieza dramática. Las experiencias contemporáneas (*Interiores* de M. Pensotti, *Bienvenido a casa* de R. Suárez y *Nachlass* de Rimini Protokoll) desacreditan la noción del foro único (*post-forum*) e inauguran la apertura del espacio hacia un relato curatorial dramático, a través del uso de la simultaneidad en la escritura.

- **Reescrituras escénicas contemporáneas: Alternativas ante la imposición desigual de un mercado.** Juan Mako. (Estudiante avanzado de la Licenciatura en Dirección Escénica - UNA - Argentina).

En el siguiente trabajo expositivo, que forma parte de mi tesis de graduación de la Licenciatura en Dirección Escénica de la UNA, me interesa poder desarrollar el concepto de reescritura, en función tanto a un texto dramático como espectacular, sus posibilidades, límites y múltiples características, sus relaciones con los textos clásicos; y sobre todo por qué las mismas emergen en nuestra actualidad teatral independiente no solo como una necesidad real de índole artística, sino también como una necesidad frente a la imposibilidad del mercado de los derechos de autor que se impone de forma desigual y genera límites para la creación artística.

- **Mirada en (Dis)-Función.** Eduardo Bertaina. (Magíster en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes - UNA - Argentina) y Hernán Costa. (Magíster en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes - UNA - Argentina).

Nos eligen, en nuestras dramaturgias, cuerpos que operan mecanismos de purga, que gotean y evaporan la angustia de la disidencia y el sin-límite. Cuerpos que en la degradación y manipulación encuentran rumbos de goce y redención en “tinajas vacías y a la vera de pasillos quirúrgicos”. Dramaturgia pura y cruel, heterotopía de la (dis)función. En este sentido, nos proponemos a

través del muestreo/disección de dos obras dramáticas propias: *Las Tías* y *La Balada del Desvío*, reconstruir la mirada sinuosa, que bordea lo confuso y se encarna en escrituras que constituyen un voyeur de la heterotopía de la (dis)función, intentando dilucidar cuáles son aquellos afectos y perceptos que demarcan nuestro horizonte sensible/creativo.

• **La predramaturgia: una mirada sobre algunos aspectos de otras disciplinas humanísticas y artísticas que dieron nacimiento a la dramaturgia.** Cecilia Propato, Ítalo. (Dramaturga, Guionista, Directora de Teatro, Profesora Audiovisual, Artista Multimedia - Argentina). Es una reflexión sobre la fuentes de la dramaturgia como la filosofía de los presocráticos y fundamentos a partir del concepto del Arjé; la teorías pitagóricas; la alegoría de la caverna de Platón; los ritos dionisiacos y la noción de proceso creativo tomada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*; la visión de perspectiva de Leonardo Da Vinci y el pensamiento Renacentista en donde se recupera parte *La poética de Aristóteles*, la noción de cuadro fijo de la pintura medieval; el metalenguaje primitivo insertado por Shakespeare en Hamlet, entre otros muchos aspectos.

### 9. Escenografía e Iluminación

Esta comisión fue coordinada por Magalí Acha y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Larga vida al Tungsteno.** Ernesto Bechara. (Diseñador de iluminación de teatro, ópera, danza y música en general. Director de la empresa de servicios escénicos Bechara Espectáculos. Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina).

Los grandes industriales pronostican que dejarán de fabricar lámparas incandescentes halógenas en muy poco tiempo, y ofrecen como reemplazo, fuentes que emiten un espectro luminoso absolutamente diferente. Una reflexión sobre cuál es el verdadero impacto en la vida cotidiana de los artistas y diseñadores y en sus creaciones. Una mirada sobre cuál debería ser nuestra postura frente a esta situación.

• **El objeto escénico / multifuncional.** Gabriel Mosconi. (Escultor y Escenógrafo - Argentina) y María Guglielmini. (Artista visual y Escenógrafa - Argentina).

En el presente trabajo nos proponemos a desarrollar un análisis del objeto escénico multifuncional, en relación al contexto que le da origen, el del teatro independiente en Córdoba. Nos proponemos a llevar adelante un análisis de sus posibilidades escénicas, sus particularidades constructivas, al igual que los tipos de operaciones a través de las cuales el mismo se modifica en escena, sin dejar de lado las características que lo vuelven necesario en el Teatro independiente cordobés.

• **La psicología del color.** Silvana de la Torre (Directora de Arte - Argentina).

El color en el diseño de un decorado, el color en la búsqueda los personajes, del clima que los contiene, en los que se desenvuelven dentro de la escena. Los colores

producen un efecto en el espectador, de empatía o de rechazo, dependiendo del contexto en el que se los introduce. Un mismo color en cada contexto asume una identidad única y particular, que inevitablemente perfila la psicología del personaje. Cómo se arman las paletas cromáticas dentro de una obra.

• **La técnica al servicio del diseño... viceversa.** Magalí Acha. Licenciada en Artes del Teatro - Profesora de la Universidad de Palermo - Argentina).

El problema de muchos diseñadores jóvenes reside en la imposibilidad de separar el diseño de la técnica, hoy encontramos personas con más capacidad técnica que con visión artística. Sin embargo, ser un buen manejador de la técnica habilita en ciertos círculos a ser un gran artista.

Entonces nos preguntamos cómo una persona que realiza escenografía, que opera luces de repente deviene en diseñador sin ningún conocimiento artístico. Estos comentarios se escuchan por doquier en los pasillos de los teatros.

¿Cómo podemos dominar la técnica sin perder el carácter artístico? ¿Cómo ser artistas que hacen uso de la técnica sin ser esta un condicionante?

• **La búsqueda a través del objeto escénico.** Ana María Cubeiro Rodríguez. (Licenciada - Docente de la Universidad Siglo 21 - Doctoranda en Artes - Argentina).

Partiendo de la constatación de que los objetos son signos complejos, atravesados por una triple funcionalidad (práctica, estética y simbólica), nos proponemos reflexionar acerca de su papel en la creación escénica. Los objetos son elementos de mediación entre el sujeto (el actor) y el entorno (la escena), así como entre el sujeto y el otro (los otros actores y el público). Sin embargo, en la escena, el objeto tiende a liberarse de su función original e instrumental, abriéndose a una multiplicidad de sentidos y convirtiéndose en un mecanismo para que irrumpa lo insólito, lo grotesco y lo poético.

### 10. Teatro Musical y Ópera

Esta comisión fue coordinada por Nicolás Sorrivas y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Expiación, deseo y pecado. El teatro como catarsis.** Nicolás Sorrivas. (Director teatral y dramaturgo. Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina).

Al hacer realidad *Gordofobia*, *Un Musical Obeso*, descubrí que escribo, dirijo y veo teatro para liberar mis fantasmas, para purificar las pasiones del ánimo. Esta ponencia invita a hacer un viaje por la catarsis en el teatro desde la tragedia griega hasta el musical, proveyendo a dramaturgos, directores y actores herramientas para la liberación a través de la escritura creativa, y a los espectadores, la llave de uno de los secretos mejor guardados de la dramaturgia.

• **Teatro Físico Musical. En busca de nuevos formatos escénicos.** Nicolás Manasseri. (Actor, Autor y Director - Creador de Mil ideas de Arte Productora Independiente

- Argentina) y Fernanda Provenzano. (Autora, Directora, Coreógrafa y Actriz - Creadora de Mil ideas de Arte Prod. Indep. - Argentina).

La Idea es presentar un recorrido audiovisual de nuestra última producción *8 Miradas* una obra de *Teatro Físico Musical* que se propone romper conceptos pre-establecidos y busca sumergirte en una experiencia teatral diferente; cuenta con 16 actores y 3 músicos en vivo. Problematicar desde un punto de vista crítico sobre la creación y la búsqueda de la novedad escénica, que estimule la formación de nuevas poéticas y lenguajes que nos permitan competir con las exigencias de los espectadores modernos. Salir del conservadurismo para explorar y lanzarse al caos vanguardista. ¿Porqué hablar de Teatro Físico Musical?

• **Caso: Historias de amor bajo la lluvia.** Marcelo Rosa. (Director, cantante, actor y docente - Argentina).

Crear un espectáculo de cero siempre implica nuevos desafíos. Y más aún cuando se traspasan los límites de un género para conformar un híbrido posible de varias mixturas. El caso de *Historias de amor bajo la lluvia*, una comedia romántica que combina varias historias con guiños al cine y la cultura popular intercaladas por covers musicales ejecutados en vivo y con una estética indie, hace de esta propuesta una experiencia que pretende traspasar límites, convirtiendo al espectador en uno activo, atento y participativo. Con una propuesta que combina comunicación, carta gastronómica, recital y experiencia teatral en una salida todo terreno.

• **PORTER, un espectáculo íntimo y musical.** Carlos Vittorello. (Dramaturgo - Argentina) y Flavia Vitale (Actriz, Directora y Cantante - Argentina).

El deseo de llevar a escena PORTER, nace a partir del profundo amor que siento por la música del compositor norteamericano Cole Porter. Junto a su autor, Carlos Vittorello, hablaremos sobre el proceso creativo haciendo un recorrido desde la dramaturgia hasta la puesta en escena. Analizaremos la investigación realizada, los momentos transitados junto a los actores, la dinámica de trabajo y la labor referida a lo musical. Dada la época histórica en la que transcurre la acción, la estética de la obra demandó trabajar profundamente sobre el vestuario, los códigos sociales y los modos de relación. Por último, comentaremos algunos aspectos sobre el esquema de producción.

• **Dramaturgia musical y diseño sonoro para la escena.** Rony Keselman (Compositor especializado en medios audiovisuales. Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina).

Componer música para teatro implica un devenir heterogéneo de poéticas sonoras que articulan un universo de imágenes dramáticas en acción.

• **Piglia-Gandini-Znaniiecki. Revelación y Encuentro.** María Inés Grimoldi. (Investigadora y crítica de teatro en AICA, IAE, UBA - Italia /Argentina)

En varias ocasiones, el novelista Ricardo Piglia y el compositor Gerardo Gandini fueron objeto de reportajes periodísticos vinculados con la realización de *La ciu-*

*dad ausente*. De sus reflexiones se podría llegar fácilmente a la conclusión de que el escritor y el músico estaban llamados a encontrarse, dada la comprensión que revela cada uno por la obra del otro. Porque mientras Gandini asegura que “las ideas de Ricardo son las mismas que tengo yo con respecto a la música”, Piglia reconoce que “la idea de que la novela se pueda transformar en un trabajo en colaboración con Gerardo, es ya para mí una justificación de haber hecho este libro”. El Centro Experimental del Teatro Colón encarga este año al director polaco Michal Znaniiecki la concepción de un espectáculo escénico a partir de la óperas de cámara del músico argentino, partiendo de la idea de recuperar y reconstruir algunas de las obras del compositor.

## 11. Entrenamiento, Formación y Pedagogía Teatral

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación, Coordina: Daniela Di Bella:

• **Teatro en la primera infancia, una experiencia transformadora.** Laura Mazzoncini (Actriz y Docente de Teatro y Expresión Corporal - Argentina).

El teatro en el marco de la educación tiene como objetivo ser un medio a través del cual los niños y adolescentes logran expresarse y comunicarse, brindándoles la posibilidad de producir articulando la expresión, la emoción, la acción y la reflexión.

Los alumnos de 1° grado de una escuela pública lo lograron trabajando en equipo junto a sus familias y sus docentes de grado, teatro, tecnología, plástica y música. Crearon su propia versión del cuento *Pototo* tres veces *Monstruo* usando el lenguaje de los títeres para ello. Es este proceso detallado desde sus inicios hasta la puesta en escena final el que me interesa compartir.

• **Teatro y discapacidad. Inclusión e integración en la Universidad.** Luciana Cruz. (Lic. en Actuación de la UNA. Profesora de Yoga. Maestranda en Danza movimiento terapia - Argentina).

Desde 2015 funciona en la UNA Dramáticas un taller de teatro gratuito para adultos con discapacidad. Que exista en la Universidad este espacio demuestra el compromiso social, educativo y terapéutico que la misma tiene con la sociedad fomentando la integración.

En el intercambio (entre estos artistas y la comunidad teatral) se genera un canal de inserción multiplicador de nuevos intercambios sociales. El arte funciona como vehículo de inclusión social. Esta experiencia beneficia a todos los participantes enriqueciendo la experiencia de aprendizaje, nutriéndose y nutriendo a otros con el desarrollo de la actividad y las resonancias que de ella derivan.

• **La pesquisa como herramienta pedagógica en el teatro para adolescentes.** Flavia Emma Gresores Lew. (Docente de actuación para adolescentes en el Centro Cultural Ricardo Rojas - Argentina).

La especificidad del trabajo artístico adolescente, no reside tanto en el “Qué”, sino en el “Cómo”, en la modalidad con que abordamos la tarea. El teatro no se nutre

de si mismo sino del mundo, entonces hay que salir a pesquisar; y en este “Cómo” nos situamos y “Cómo” lo transitamos, podemos, solo proponiendo un nuevo punto de vista, transformarlo. El arte como construcción de una manera particular de estar en el mundo. Con esta estrategia que vamos pergeñando para romper la cáscara y quedarnos con el fruto, el mundo se transforma en un territorio curioso, seductor por todo lo que contiene. Así construimos una matriz de percepción.

• **La horizontalidad pedagógica en el entrenamiento actoral.** Fabián Díaz (Magister en Dramaturgia. Licenciado en Actuación - Argentina) y Manuela Méndez (Licenciada en Actuación. Magíster en Teatro y Artes Performáticas - Argentina).

Durante el 2016 nos propusimos llevar adelante una experiencia de entrenamiento actoral que nos relacionase con los alumnos de una manera horizontal. Nos propusimos trabajar desde el interrogante constante, haciéndonos parte del entrenamiento físico, realizando las consignas que nosotros proponíamos como docentes. Formamos parte de sus voces. Esta ponencia pone de relieve los elementos de mayor intensidad en términos pedagógicos a partir de esta experiencia. Problematicar el trabajo docente en la formación actoral se torna necesario si se pretende un estado de constante aprendizaje e investigación en el terreno escénico.

• **La expresión y la creación en edades tempranas.** Paula Schapiro. (Licenciada en Danza. Creadora de metodología para transmitir la danza a edades tempranas - Argentina)

Como docente e investigadora me preocupa encontrar, renovar y reinventar disparadores que permitan al niño expresar su mundo y el mundo que lo rodea.

Animarlos a probar otros recursos para que el movimiento, la danza y la música se conviertan en lenguaje para decir, para nombrarse.

Que el objetivo no sea mostrar sino iniciar un viaje de construcción.

Propiciar un espacio donde la interacción y la creación se practiquen.

• **La matriz lúdica del movimiento y la danza desde el abordaje de la Expresión Corporal**

Andrea Fermani. (Docente de Sensopercepción -Conservatorio Municipal de Música y UNA/Dam-. Docente titular de Expresión Corporal I/II en UNA DAM - Argentina) y María Pía Rillo. (Docente de Entrenamiento Corporal para el Actor UNA/UP e Improvisación en la UNA DAD, Expresión Corporal I/II en la UNA-DAM - Argentina).

Experiencias de la práctica docente en el ámbito de la formación en Expresión Corporal/UNA/Artes del Movimiento.

Un cuerpo que juega se implica afectivamente con su propio mundo y con el de los otros con quienes se vincula. En ese espacio de encuentro se despliega una danza singular y necesaria que surge de la dinámica propia de esa experiencia sensible.

• **El sistema ficcionalista de formación actoral y didáctica teatral.** Cristina Livigni. (Directora y docente de Escuela de teatro de Cristina Livigni y CAPET, Centro Argentino de Pedagogía Teatral - Argentina).

El ficcionalismo es un sistema de formación actoral y didáctica teatral fruto de un trabajo de investigación y creación independiente de la autora de esta ponencia.

El enfoque consta de un marco teórico *ad hoc*: la teoría teatral ficcionalista que, entendida esencialmente como la conexión entre lo perceptible y lo imaginario, toma como objeto de estudio la tetrada dramaturgo-director-actor-espectador, para luego centrarse contundentemente en el área pedagógico-didáctica de terminada por el actor en formación y el docente de teatro. La metodología parte de la exploración profunda y minuciosa del propio imaginario pero está en las antípodas de la memoria emotiva.

## 12. Performances y Tecnologías en Escena

Esta comisión fue coordinada por Marina Mendoza y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Lazos: Cuerpo Orgánico en la Era Digital.** Tania Marín Pérez. (Letras-Artes e Mediación Cultural (TCC) y Maestranda Interdisciplinar en Estudios Latino-Americanos - UNILA, Brasil - Uruguay).

La propuesta forma parte de mi estudio de Maestría (Universidad Federal de la Integración Latino-Americana - Brasil - PR). La investigación tendrá como resultado dos reflexiones: una teórica y una escénica. Ambas tendrán como eje las construcciones de identidad actuales en vínculo con elementos digitales, particularmente redes sociales, a través de los cuales nos conectamos y desconectamos del mundo. La pieza escénica va a combinar técnicas de circo, danza y teatro, en conjunción con elementos audiovisuales. La combinación de cuerpo presente con cuerpos en imágenes pretende dar nociones sobre como nos vinculamos y presentamos a través de los nuevos elementos digitales.

• **El teatro en la era de la Hiperreproductibilidad Técnica.** Mariano Clemente. (Director, dramaturgo, escenógrafo, iluminador, *performer* - Argentina).

¿Qué es lo que está puesto en juego en las nuevas tecnologías?

Lo desconocemos, las usamos, avanzamos. No hay ningún problema. Pero llega la hora de poner nuestras capacidades reflexivas al respecto.

Cuánto bien le hace la multiplicación de ventanas y pestañas a la intención de comprensión de funcionamiento de nuestro pensamiento. ¿Pero qué provocan en la percepción del tiempo? ¿Cómo afecta nuestra percepción del espacio? ¿Por qué este deseo de hacerlo todo?

¿Para qué preguntarse todo esto? ¿Cómo se crea sin ser consciente de lo que se produce en el espectador y sin pensar desde dónde vienen nuestras ideas creadoras? Tomar conciencia de la vorágine en la que estamos metidos nos permite jugar el juego de la época que nos toca.

- **La Célula Madre de las Artes Escénicas (música incluída).** Marisa Busker. (Performer, docente, investigadora. Institución: Laboratorio del Performer - 2006 - Argentina).

Un cuerpo performático con un Tronco, Núcleo Generador, Sistema Vocal (Resonadores-Voz Preconceptual) que se mueve y es estimulado a través de diversidad de herramientas comunes a las artes escénicas (teatro-danza-música). La Secuencia física como estructura fija. La improvisación de energías dentro de la secuencia y la improvisación de ambas: secuencia y energías.

- **Performance: ¿es o se hace?** María Emilia Franchignoni. (Artista multidisciplinaria, especializada en Estudios de Performance. Docente en la Maestría de Artes Performáticas de la UNA - Argentina).

A partir de la afirmación de la artista y teórica brasileña Eleonora Fabiao quien ha establecido que “definir performance es un falso problema”, esta presentación tendrá como objetivo dilucidar cómo las múltiples aproximaciones al concepto y sus diversas fundaciones, resaltan la performatividad del término y cómo una definición establecida y cerrada, socavaría el potencial político de su intervención. Del mismo modo, se desarrollarán los modos en que esta perspectiva abre hacia el desafío crítico implícito en el abordaje de metodologías de investigación y experimentación artística claves de la labor feminista en las artes performáticas.

- **Performance y Monumento. Otras maneras de memoria en la ciudad.** María Laura (Malala) González. (Doctora en Artes (UBA), docente, investigadora y actriz - Argentina).

La puesta en escena de la memoria. La conmemoración de efemérides en la ciudad y su cruce con lo performático-teatral. ¿Qué ocurre cuando la *performance* se vuelve monumental, es decir, se vuelve dispositivo para el recuerdo? Nos interesa reflexionar sobre los alcances de este tipo de teatralidad -desplegada para pensar la historia cultural de Buenos Aires- a partir de las herramientas y lenguajes escénicos empleados.

- **edt [prototype] -una traducción-**. Jorge Haro. (Artista. Profesor de la Universidad de Palermo - Argentina / España).

La ponencia aborda el tema de la obra derivada, de cómo, en este caso, la música compuesta para la pieza de danza contemporánea Estado de Tráfico, de Juan Onofri Barbato, se convierte en un álbum de música y en un concierto audiovisual.

- **El poder de la Performance (o una posible alternativa de visibilizar lo invisible).** Norma Ambrosini. (Docente en el Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. Miembro fundadora de la Compañía La quadrille - Argentina).

La performance, esta indisciplina, poco re-conocida, imposible de definir, muy vapuleada, livianamente nombrada, fácilmente desechada y ligeramente incómoda, nos presenta un universo de posibilidades creativas, educativas y de espectáculo, como hace mucho tiempo no poseemos frente a nosotros.

La performance, ese tipo de evento desprolijo que casi siempre posee cuerpos desnudos y embadornados; que casi nunca se desarrolla en una sala convencional, ni nos permite recostarnos ‘como Dios manda’ en una butaca, nos presenta una posibilidad de ‘creación’ desde un lugar que no responde a empoderamientos...

...que incluso reconsidera los sentidos mismos de percepción...

...que lo cuestiona todo y a todos.

### 13. Dirección Teatral y Puesta en Escena

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

- **¿El texto como excusa o la literatura como resistencia?** Pablo Caramelo. (Actor, director, dramaturgo y poeta - Argentina).

Creemos que existe cierta situación laberíntica respecto a la consideración de la palabra dentro de las hipótesis escénicas del teatro alternativo porteño. Al respecto, identificamos dos posiciones básicas, a saber: tomar el texto como excusa instrumental para la actuación, o la otra asimilable al llamado que Heiner Müller formuló en su momento, de proponer a la literatura como resistencia al teatro, como forjadora de oscuridades y escollos a la representación. Desde nuestro lugar y al haber transitado con similar intensidad ambas experiencias, proponemos un punto de vista menos confrontativo, o en todo caso, arriesgando ciertas hipótesis de cruce y diálogo revitalizadores.

- **La dirección teatral como acto político.** Lorena Ballestrero. (Directora teatral, actriz, docente. Licenciada en Dirección Escénica U.N.A - Argentina)

Me propongo reflexionar sobre la tarea de la dirección teatral para acercarme a una posible definición del quehacer político que implica una puesta en escena.

¿El ejercicio de la dirección se convierte en un hecho político al tomar las decisiones de montaje? ¿Por los temas que se tratan? ¿En su relación con el espectador? ¿En las relaciones con las personas que participan de cada hecho teatral?

Me aventuro a decir que todas las obras pueden ser leídas políticamente porque crear un mundo es hacer política.

- **Ataque y profanación. Una reflexión sobre la apropiación contemporánea de los clásicos.** Martín Urruty. (Actor, Director y Docente de Teatro - Argentina).

Hay, de un tiempo a esta parte, una vuelta a los clásicos en el teatro porteño.

Con la excusa del desmontaje de los procedimientos de trabajo que realizamos con la *Compañía de Ataque* en el marco del laboratorio de Estudio Casa El Arenal como norte para la exposición, intentaré pensar y buscar una respuesta a algunas preguntas:

Por qué y para qué poner en escena un clásico hoy? ¿Qué hacemos con la actuación en las máquinas complejas de representación de ideas del teatro contemporáneo? ¿Y qué con la afectación? ¿La emoción? ¿El relato? En una

época saturada de información, plagada de imágenes y estímulos, los clásicos parecen tener escondida una posible respuesta.

• **Del texto a la escena.** Pilar Ruiz (Profesora de teatro, actriz, dramaturga y directora - Argentina).

Un análisis de los procedimientos y herramientas que utiliza una dramaturga-directora al encarar el proceso creativo de una obra. El pasaje del texto dramático al texto espectacular. La integración y cruce de lenguajes a libre demanda de la obra. La obra como un devenir, un descubrimiento a lo largo de los ensayos. El ensayo como espacio de investigación y exploración. La valoración de la crisis como generadora de singularidad poética. Las múltiples versiones de la obra durante su creación. Actor-actriz y el espacio: elementos significativos, principales y constitutivos. El trabajo con colaboradores artísticos como co-creadores de la obra.

• **El Teatro y la Danza Expresiva, la integración de ambos lenguajes.** Claudia Santos Lucio. (Profesora de artes en teatro y actriz - Argentina) y Paula Malfettani. (Bailarina, actriz y Danzaterapeuta. Directora del Centro Creativo Caleuche - Argentina).

Nuestro trabajo en equipo nace como pareja pedagógica y desemboca en la dirección integrando ambos lenguajes. En la búsqueda del desarrollo de las capacidades expresivas a través de los diferentes canales (desde la palabra, la acción y el movimiento simbólico) propiciamos al intérprete a desarrollar la expresividad de todo aquello que subyace a la palabra. Este tipo de trabajo da como resultado no solamente un hecho artístico, sino que también en el proceso de elaboración, cumple una función catártica.

• **Una apuesta infantil.** Claudia Vargas. (Directora y docente teatral - Argentina)

La puesta en escena de un espectáculo infantil se resignifica continuamente, no solo a través de los conceptos en sí, sino también en su estructura estética visual y sonora, cómo se atienden las nuevas necesidades socioculturales es el foco que nos ocupa a todos los que investigamos, trabajamos y ponemos en escena los espectáculos dirigidos a niños y su entorno familiar. Consumo actual, qué ponemos y qué dejamos fuera de escena, dónde radica el recorte escénico al hablarles al niño y su familia. La apuesta infantil se juega continuamente una forma, un sonido y un cuerpo de expresión.

• **Travesuras del presente, o ¿dónde es posible la “libertad escénica”?** Paula Banfi. (Directora, docente y editora - Brasil / Argentina)

El famoso “*aquí y ahora*” del teatro evidencia una característica primordial de las artes performáticas: el suceso es único, inaprensible más allá del instante, depende de factores azarosos como una sirena que se escucha lejana, una luz que falla, alguien que abandona la sala pisando zapatos ajenos, una cuerda de guitarra que se corta, vestuarios que se rebelan, una letra que se olvida. Creemos que es en ese intersticio del azar donde resulta posible devenir otra cosa cada vez, donde el teatro vive y los cuerpos respiran. ¿Será la libertad escénica esa posibilidad de jugar con las travesuras del presente?

• **Política de la memoria. “Las patas en las fuentes”, Leónidas Lamborghini.** Analía Fedra García (Lic. en dirección escénica. Profesora Dirección IV UP. Análisis de texto y dirección. UNSAM Adjunta. Dirección escénica IV UNA JTP Cátedra Luis Cano - Argentina)

En el presente trabajo se abordará el poema de Leónidas Lamborghini “Las patas en las fuentes” y la puesta en escena del mismo. Nos preguntaremos sobre el entramado de la memoria individual y colectiva, relacionándolo con un campo mayor, al teatro y su política de la memoria.

• **Un ensayo sobre el teatro y la memoria: Tristeza nao tem fim de Patricio Abadi.** Antonella Sturla. (Licenciada y Profesora en Artes Combinadas -UBA-, Maestranda en Comunicación y Creación Cultural -Fund. Walter Benjamín-. Es investigadora -UBA- y Docente -UP - Argentina). Si “primero fue el verbo”, esta obra explora la potencia de la palabra para construir (y destruir) mundos, evidenciando como las fronteras se tornan porosas y la ficción amenaza la realidad (o viceversa). Una vez más el teatro dentro del teatro como excusa para construir un relato otro... que nos enfrenta a pensar la pérdida, la memoria y el exilio. Lo efímero tiene lugar en la memoria de José sobre un exilio forzado como consecuencia del horror y la persecución vivida en nuestro país durante la última dictadura militar.

#### 14. Gestión, Espacios y Públicos

Esta comisión fue coordinada por Verónica Barzola y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La omisión de la Familia Coleman, una obra muy recomendable.** Paula Taratuto. (Adjunta de la UNA, Docente de la Universidad de Palermo y de la Universidad de Belgrano - Argentina) y Valentina Marzili. (Licenciada en Ciencias Económicas - Italia).

Investigación cuantitativa sobre las razones del público al elegir ir a ver La omisión de la familia Coleman en el Paseo la Plaza.

Analizando diferencias y similitudes entre el teatro independiente y el teatro comercial, nos preguntamos sobre el público, quiénes son y que permeabilidad hay entre estos dos grupos que parecen muy distintos por hábitos de consumo, frecuencia y expectativas.

Tomamos el caso de esta obra estrenada en una sala independiente y que luego de varias temporadas en cartel y reconocimientos internacionales, aterriza en el Paseo La Plaza, emblema del teatro comercial de la ciudad.

En el estudio de público realizado entre mayo y julio 2014, elaborando 317 entrevistas personales con cuestionario estructurado a preguntas cerradas.

• **Gabinete: Teatro para un espectador. Experiencia íntima y exacerbación del hecho teatral.** Luz Moreira, (Actriz, directora y dramaturga - Chile) y Virginia Curet. (Actriz y Comunicadora Social - Argentina).

Las experiencias para un número reducido de espectadores cada vez están más en boga en el escenario teatral mundial. Desde 2013 en Buenos Aires se lleva a cabo la experiencia de Gabinete, teatro para un espectador,

nacida en Santiago de Chile el año 2010. Este formato se lleva a cabo dentro de una caja de 1.50 mts. de alto, 1 de ancho y 2.70 de largo, en donde un único espectador ingresa y presencia una obra entre 5 y 8 minutos. El fenómeno de masa desaparece, sin embargo se apuesta al encuentro. Varios o un solo actor, puestas en escena variadas, todo apuesta a la generación de intimidad entre espectador y actores.

• **FA! Feria de Actores.** Sebastián Schonfeld. (Gestor y Productor Cultural, Músico - Argentina).

FA! Es la primera convención de la industria del entretenimiento centrada en la inserción laboral de los actores.

• **Gestión de espacios culturales no convencionales.** Jorge Carlos Holovatuck. (Co-coordinador de la Red Nacional de Profesores de Teatro - Argentina) y Sandra Sandes (Red Dramatiza integrante de la Mesa de Coordinación Nacional Chubut - Argentina).

Invitar al análisis crítico y a reflexionar sobre la economía creativa como estrategia de desarrollo para ciudades, comunidades y emprendedores de actividades teatrales con base en la cultura y en la creatividad. Aportar conocimientos específicos sobre el campo de la gestión del Patrimonio Oral e Inmaterial, promoviendo la salvaguardia de los valores, saberes, tradiciones, costumbres y prácticas de las diversas regiones de América Latina. Proponer herramientas teóricas y prácticas para el análisis, reflexión y estudio del Patrimonio Cultural intangible posibilidades de uso, como también para el diseño y desarrollo de la gestión de espacios no convencionales.

• **Formación, desarrollo de audiencias y gestión de público.** Andrés Erro. (Actor, productor y estudiante avanzado de Licenciatura en Administración - Argentina).

La propuesta de la presente ponencia tiene como objetivo hacer visible la sistematización de la información de los principales factores que afectan al público, comentar los principales parámetros y variables que afectan a un espectador, para mejorar y optimizar la toma de decisiones en comunicación, difusión y promoción de propuestas teatrales. Respecto de la formación y desarrollo de audiencia hace referencia a la construcción de vínculos con el espectador y generación de hábitos.

### III. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras

Las exposiciones de Escena sin Fronteras se organizaron en rondas de presentaciones donde los expositores contaron con 7 minutos y 14 imágenes para conceptualizar sus proyectos y/o experiencias escénicas significativas. En esta oportunidad se presentaron el 27 de mayo 4 comisiones en los horarios de 11 a 14 y de 15 a 18 hs en la Sede Cabrera 3641.

Se presenta el índice de las comisiones y la cantidad de expositores y asistentes que tuvo cada una de ellas.

a. *Experiencias escénicas.* Coordinador: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 13. Asistentes: 16

b. *Montajes y espacios.* Coordinador: Marcelo Rosa. Expositores: 14. Asistentes: 14

c. *Proyectos Artísticos.* Coordinador: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 8. Asistentes: 19

d. *Innovación y estéticas contemporáneas.* Coordinador: Paulina Fernández Ruiz. Expositores: 9. Asistentes: 20.

A continuación se transcriben sintéticamente los contenidos de cada comunicación presentada al Congreso, redactada por sus propios expositores.

#### a. Experiencias Escénicas

Esta comisión fue coordinada por Rodrigo González Alvarado y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Obra El Picapedrero.** Valeria Medina y Darío López. - Argentina.

Proyecto *El Picapedrero*. Tomamos un texto generado a partir de una tarjeta postal de 1916 encontrada y la autora realiza un trabajo de investigación y creatividad ficcional. A partir del mismo, autor y actor, nos proponemos realizar el montaje, indagando en la historia de los Picapedreros de 1916, explorando la época, el contexto histórico político de la Argentina, de estos trabajadores de la piedra, hijos de inmigrantes, atravesados por las vivencias de las primeras huelgas del siglo XX, los maltratos laborales, y la pérdida del trabajo que los dejaba fuera del circuito comercial.

• **Tributo a Libertad Lamarque.** Victoria de los Ángeles Bass - Argentina.

Es un musical completo, con canto, baile, actuación, audiovisual de colección, 20 cambios de vestuario, subtítulo en inglés y auspiciado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

• **Autogestión independiente en teatro.** Patricia Tiscornia - Uruguay.

Esta exposición propone herramientas específicas para llevar adelante un espectáculo. Está destinado a todas aquellas personas interesadas en producir y autogestionar espectáculos artísticos.

Expondré el proceso que utilizo en la gestión y ejemplificaré con un proyecto propio: *Las palomas se mueren como todo el mundo*.

El eje central de la exposición es motivar a generar obras de teatro en un tiempo establecido a priori. Hablaré sobre la importancia de adaptarse y delegar en la autogestión.

• **Libro de Artista: Hombre Trabajador.** Gabriel Castro - Argentina.

La propuesta pretende dar cuenta de cómo el ser humano en su rol de trabajador termina mimetizándose con las máquinas, operando y funcionando como un engranaje más del sistema productivo. Con el formato de un libro de artista intervenido corporalmente, el trabajador, utilizando un sistema de ruedas y poleas similar a una camilla de pilates, en su acción de hacer ejercicios de abdominales -pero con un mameluco de trabajador y cordeles que desde su espalda aparentan ser uno con el dispositivo (cuerpo/máquina)-, acciona a su paralela unas cintas impresas con palabras alusivas a la desigualdad social.

• **Obra: Akllasumaq. La elegida por su belleza.** Diego López - Argentina.

El mundo ficcional que se presenta ante los espectadores/as invita a leer en escena temáticas sensibles y videntes en nuestra sociedad que desde el lenguaje teatral se abordan con sumo compromiso y cuidado estético. Desde una construcción poética *Aklla Sumaq, la elegida por su belleza* indaga y cuestiona el complejo entramado histórico-social que configura la violencia implícita en la relación entre hombres y mujeres, convoca a reformular ¿qué hace cada uno/a de nosotros/as para permitir que el trato entre pares se tiña de violencia desvirtuando las relaciones humanas? para desde la reflexión personal transitar a la acción colectiva con la premisa esperanzadora que nos oriente hacia "...un mundo donde seamos socialmente iguales, humanamente diferentes y totalmente libres" (Rosa de Luxemburgo) y la convicción: "Mejor iluminar que maldecir..." palabras que tomamos de la poeta salteña Rosa Machado, para decir: Iluminemos desde el Arte esta realidad urgente que nos aqueja.

• **Retratos.** Mariano Madrazo, Magalí Roja y Bárbara Posorski - Argentina.

*Retratos* es la historia de un pintor y su musa, que nos plantea el dilema de la obsesión y el amor, "¿a quién amas más, a tus cuadros o a mí?" le preguntará la musa al pintor. Una historia que habla de la relación de pareja cuando ésta se inicia compartiendo un arte, pero luego para cada uno de los integrantes de esta pareja, las cosas son levemente diferentes.

Narrada en dos tiempos, presente y pasado, iniciamos este recorrido cuando el pintor retorna a su atelier, que ha dejado abandonado, para cerrarlo definitivamente.

• **Mártires (Tercer obra del grupo Impacto Teatral).** Darío Leandro Verta y Carlos Alberto Latorres - Argentina.

La propuesta apunta directamente a los sentidos y al movimiento. No hay escenario; actores y espectadores se confunden. El montaje es ecléctico provocando que el público deba moverse para percibir la escena. Creada a partir del fenómeno de la fe, la manipulación y las re-significaciones que sufren nuestros ídolos para cargar con lo que no soportamos vivir. ¿Cómo se fabrican las deidades a quienes damos nuestra fe? ¿Quiénes son los mártires de nuestra actual sociedad? Si se apropian de lo que hay detrás de los cuerpos muertos, quedarán nuestros mártires como títeres de la codicia que manipula a los pueblos. ¿Qué hay de esos cuerpos que nacen en sus muertes? Ni héroes ni santos, decidimos nombrarlos *Mártires, víctimas del poder*.

• **Quinquela vive.** Blanca Margarita Persíncola y Débora Barceló - Argentina.

En la escuela 9 de 4 *Quinquela Martín* del barrio de La boca. Armamos en conjunto con las maestras de 1er y 2do grado un taller de teatro donde se tomaron pinturas, elegidas por los niños (en una visita previa al museo de bellas artes *Quinquela Martín*) el taller es una vez por semana. En otro encuentro semanal nos reunimos con las maestras a evaluar y planificar. Tomando como disparador esas obras de arte se trabajó sobre las sensa-

ciones y sonidos que nos transmiten, llevarlos a la interpretación. Se construyó en base a improvisaciones una historia que luego fue escrita por los niños. La cual será puesta en escena y actuada para fin de este año.

**b. Montajes y Espacios**

Esta comisión fue coordinada por Marcelo Rosa y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Casa Viva.** Candelaria Sesín - Argentina.

*Casa Viva* surge como una manera de ocupar el espacio de interacción entre el teatro y su entorno geográfico. Se pensó desde adentro del teatro, para que se viera desde afuera. Esta intervención teatral en fachadas se despliega como un engranaje lumínico actoral. Desde la vereda de enfrente, observamos a más de una docena de actores tejer recorridos laberínticos entre colores y ventanas, donde pasa el tiempo, el amor, el encuentro, las celebraciones y despedidas. Solos o acompañados todos realizan ceremonias cotidianas en una circulación infinita por todas nuestras *Casas Vivas*.

• **De la imagen acústica a la obra Teatro - Musical. Desde la idea a la fabricación.** Nicolás Manasseri - Argentina.

La propuesta consiste en presentar un recorrido audiovisual de la obra de teatro musical *Juegos de Fábrica*, obra bienalista 2015 y nominada a 7 Premios Hugo al teatro Musical.

Así partiendo de imágenes y videos proyectados, intentaremos mostrar qué disparó la imagen creadora de la obra, cómo fue escrita, cómo fue el proceso creativo - ¿cuándo aparece la música? -¿cómo?- ¿y las luces? - ¿Cómo fue la relación interdisciplinaria entre los directores? -¿qué lugar ocupa la escucha en todo proceso de creación?

• **Vultur. Danza contemporánea.** Laura Cornejo - Argentina.

*Vultur*, obra de danza contemporánea, que toma como punto de partida la relación entre las sierras cordobesas y el Cóndor. La misma utilizó como materia compositiva tanto el cuerpo del intérprete como el del espectador partícipe. Se implementaron diversas técnicas como *passing through*, el *flying low*, el *contact improvisation* y el *partenaire contemporáneo*, para dar cuenta de los cambios de naturaleza y la multiplicidad de dimensiones generadas en el proceso de creación escénica. En *Vultur* todo sucede en el interior, sin importar lo exterior, invitando al público a adentrarse a un terreno experiencial: a un terreno vivo.

• **Lo que quisiera poder decirle a mi madre (Proceso de montaje).** Claudia Santos Lucio y Paula Malfettani - Argentina.

La obra es una creación colectiva de Elenco Caleuche, el cual está conformado por trece actores adolescentes. La misma surge de la inquietud del grupo por trabajar con problemáticas sociales. El libro Soy una criatura emocional de Eve Ensler funcionó como disparador e inspiración para crear nuestro espectáculo. Asimismo,

trabajamos con estadísticas reales y actuales sobre las temáticas abordadas.

La obra fusiona el Teatro y la Danza Expresiva logrando una puesta en escena tanto realista como simbólica.

El título de la obra refiere a aquello no dicho que subyace en el vínculo del adolescente con el mundo de los adultos y la sociedad en general.

• **Parrandera's- Epifanía de un rapto. El mito como construcción de identidad.** Laura Correa, Argentina.

A partir de mi obra de teatro *Parrandera's- Epifanía* de un rapto me propuse investigar la construcción de los mitos en las culturas populares actuales. El brutal neoliberalismo además de dejar a los sectores más vulnerables desamparados económicamente, los deja sin identidad. Es allí donde aparecen los símbolos religiosos. Como medio de reconstrucción de aquella identidad perdida. Me propongo, desde mi texto dramático, poder mostrar la relación que establece el devoto con su símbolo fetiche y el rol que ejerce el capital al amenazar con destruirlo.

• **Memoria Futura.** Flavia Emma Gresores Lew, Gisela Cora Cariola y Romina Cariola - Argentina. Colectivo *La Poderosa Máquina*.

La memoria colectiva se construye con la suma de memorias individuales que se van entrelazando. Nuestra investigación se centra en cómo hacer de la memoria colectiva una experiencia sensorial y no narrativa, explicativa o conmemorativa. Que no dé cuenta de los hechos, sino que esos hechos y testimonios físicos sean materia de una obra de arte otra con entidad propia, pero que por su naturaleza irradie esa sensibilidad que la compone. El proyecto tiene como protagonistas hacedores a los adolescentes. Reciclamos, manipulamos el pasado y lo hacemos presente. La forma en la que derivan en obra sus acopios no nos darán un reflejo de la realidad, sino una mirada sobre ella.

• **Elsa significa lo que Dios da.** Ignacio Sánchez Mestre - Argentina.

Mi madre me mandó un mensaje de whatsapp diciendo que quería que nos hiciéramos un tiempo, antes de año nuevo, para vernos los cuatro: mi madre, mi padre, mi hermano y yo. Mis padres están separados desde hace veintidós años y viven en San Juan. Pasó el tiempo y me dieron ganas de ficcionalizar esa escena y probar cuestiones ligadas a la escritura: tensión en el uso del lenguaje y en la situación, atendiendo a lo que se dice y a lo que no. Así surgió una primera escena de Elsa significa lo que Dios da. Se trata de un juego entre mi historia personal y la que intento escribir.

• **No Somos Basura (La inmediata necesidad de crear espacios escénicos).** Norma Ambrosini - Argentina.

Intervención durante la marcha *Ni una menos* del 19/10/2016 realizada en Rosario, Argentina (multiplicándose en otras ciudades como: Tucumán, Córdoba, Río Negro, La Plata y Santiago del Estero).

Involucrarnos desde y con el cuerpo es una necesidad de esas que la *performance* comprende tan bien. De esas que nacen cuando las palabras no alcanzan.

El cielo parecía llorar acompañando a este inmenso número de viudas que marcharían unidas, pero la lluvia no podía ser un impedimento: lo que sufriríamos bajo agua era ínfimo comparado con lo que padecieron las mujeres/niñas que representábamos...

• **Espacios Educativos, Espacios Escénicos y los no Espacios.** María Sol Aguirre Sabao y Martina Giorgio - Argentina.

Los espacios escolares y didácticos se plantean en un entorno condicionante por sobre todas las cosas. Desde las limitaciones espaciales y de medios de los mismos hasta las trabas pertinentes frente a propuestas no convencionales.

La realización de este Video Performance que realizamos ha tenido que ver con esas problemáticas y resultado ser en sí mismo un planteo hacia dichas problemáticas planteadas.

Pensar coreográficamente en un Espacio modificable o un no espacio genera ansiedad y temor. Plantea un cuerpo performático, un actor o bailarín atento a lo que ocurre, vivo para esperar lo inesperable y realizar lo imposible.

**c. Proyectos Artísticos**

Esta comisión fue coordinada por Rodrigo González Alvarado y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Formación, entrenamiento y perfeccionamiento de actores, moderno y federal.** Gerardo Chendo - Argentina.

En Buenos Aires estamos desbordados de docentes, escuelas, cursos y talleres relacionados con el arte dramático. Inclusive grandes maestros, de otras latitudes, dictan clases, con frecuencia, en la capital. Para los actores y alumnos de actuación del resto del país, es muy difícil profundizar, combinar, experimentar, comparar e intercambiar modos y técnicas, sin tener que viajar o instalarse en Buenos Aires. Mi propuesta, es descubrir y establecer el modo de financiar y sistematizar un intercambio fluido, federal y constante, de alto nivel académico, con las últimas tendencias, nacionales e internacionales, en toda la Argentina.

• **La fiesta rota o La patria deshuesada.** Marcelo Mangone - Argentina.

Se propone compartir la experiencia de creación de *La Fiesta Rota*, un proceso de creación en donde la obra fue pidiendo forma, agazapada en el entramado de los textos que "son una mano invisible que termina de dibujar en el espacio lo que nace en el cuerpo" (Barba). Transitamos por la frontera partiendo desde lo rizomático, en donde la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. Nuestro periplo fue transitar la delgada línea que separa el sueño de la vigilia, en donde las sombras son grandes espacios de luz y el silencio que se multiplica en infinidad de sonidos.

• **Terribilis, colectivo al infierno.** Jorge Costa - Argentina. Este es un espectáculo que se ocupa de lo que se esconde, lo que hemos olvidado como argentinos, como seres humanos, de nuestra historia, de nuestra época, de nuestra sociedad.

Es un viaje al infierno temido.

Al infierno soñado.

Al infierno supuesto.

Al infierno impuesto.

Al infierno clásico.

Al infierno que se pretende.

Al infierno posible.

Pretende un juego activo, presente del concurrente de la obra, de la fiesta rito y ceremonia.

• **Vibra. Plataforma especializada en voz y movimiento.** Julieta Castro - Argentina.

*Vibra* es un colectivo artístico, que se autoconvoca para fundar un espacio de visibilidad, debate, intercambio y aprendizaje, destinado a la investigación de la relación entre la voz y el movimiento. Queremos fundar este espacio de interés público, impulsados por el amor a la investigación, profundización y apertura de un nuevo lenguaje, que se hace notar.

Nos proponemos ampliar las perspectivas de la producción sonora en movimiento y dar visibilidad a las metodologías pedagógicas circundantes y los diversos soportes escénicos. Generar el encuentro de manera colaborativa, interactiva, solidaria y permanente, entre los profesionales especialistas en esta interdisciplina.

• **Producción de la obra Marathon de Ricardo Monti.** Eleonora Lotersztejn - Argentina.

Cómo se fue gestando desde sus inicios hasta el estreno la producción de esta obra, sus avatares y aciertos.

Y desde el montaje y dirección se relatará el lenguaje usado y el motivo por el cual a la directora le pareció acertado hacerlo desde el expresionismo teatral.

• **El Tango danza: financiación cultural alternativa y prospectos artísticos.** Dana Frigoli - Argentina.

Deseo hacer una presentación del proyecto DNI Tango. En ella funciona una escuela de tango, dos tiendas de ropa, un bar y una compañía de escénica. En la presentación quiero compartir como llegamos hasta donde estamos y con que problemáticas nos encontramos al momento, tanto de mantener el proyecto en funcionamiento como continuar su desarrollo hacia objetivos artísticos.

• **Los bohemios.** Brenda Costa - Argentina.

Es la tercera obra de Brenda Costa. Sobre, la crisis y el devenir de una familia de clase media argentina, a partir de la separación del matrimonio, la partida del hijo mayor, y el embarazo de la hija más pequeña.

• **Gardel, la voz y el hombre de carne y hueso.** Iván Espeche - Argentina.

En este momento me encuentro preparando un espectáculo sobre Gardel llamado: *Gardel, el hombre delante del mito*. Propongo presentar un fragmento de la obra y conversar sobre el abordaje de un mito a la hora de la teatralidad.

#### d. Innovación y Estéticas Contemporáneas

Esta comisión fue coordinada por Paulina Fernández Ruiz y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Teatro documental: los límites de la ficción.** Laura Nevole y Paula Fanelli - Argentina.

Santa Naura es un proyecto teatral basado en la vida de su protagonista, construido a través de documentos que fueron marcando su historia: un diario íntimo, fotos, videos, muñecos, cartas, souvenirs, un casete que contiene 12 años ininterrumpidos de grabaciones familiares, objetos.

Una mujer que revisa su vida y descubre que pudo haber sido santa, la historia de *una elegida*, que al hacer público un retazo de su existencia, nos obliga a reflexionar sobre temas universales: la fe, la soledad, la locura, el amor, la pasión, lo humano, lo divino, el sentido de la vida, la verdad y la ficción.

• **“Es lo que te mereces, princesa”. Tres cruces de mujeres de Latinoamérica y el Caribe en escena.** Laura Eva Avelluto - Argentina.

La propuesta consiste en poner en escena tres textos de mediana duración (20 minutos cada uno) de temática de violencia de género, escrito por tres dramaturgas: Una de Argentina, otra de República Dominicana y otra de Chile.

Este proyecto busca presentarse en los tres países con distintos elencos, ya que se trata de puestas en escena modulares, que requieren 5 actores en total.

Se comenzará en Argentina, que es el país en el que residen las dramaturgas actualmente, y se plantea un modo de trabajo de co-dirección entre las tres autoras.

Nos parece de suma importancia reflejar en el teatro, una visión poética, de los importantes hechos que últimamente han remecido a nuestra sociedad latinoamericana, respecto a la violencia contra la mujer.

• **Experiencia del Centro Cultural a Cielo Abierto Armando Labollita.** Yanina Labollita - Argentina.

Arte Contemporáneo, Territorio, Gestión Cultural, Transformación social, Experiencia intangible, Procesos colectivos largoplacistas.

• **Archi- Piel- Lago. Un Encuentro de obras, problemáticas y pensamientos.** Ana Caterina Cora, Andrea Lucía Vergel y Sofía Kauer - Argentina.

Archi-Piel-Lago es un proyecto de encuentro entre investigadores de las artes del movimiento. Su 2da edición se desarrolló durante dos semanas de Octubre del 2016. En ese marco se presentaron 14 obras y 3 reflexiones teóricas. 7 espacios culturales de la Ciudad de Buenos Aires participaron como escenario: Espacio Cultural Sábado, La Sede, Casa Temenos, Nixso, Galpón FACE, Espacio 33 y Belgrado. Encuentro Archi-Piel-Lago propone una acción/visión panorámica, abierta y en la búsqueda constante sobre las profundidades de las investigaciones en torno al movimiento en la que todos como creadores, directores, compositores, bailarines y espectadores estamos inmersos.

• **Conexión La casa de al lado.** Paula Tirelli - Argentina. *La casa de al lado* es un cortometraje que mezcla la danza, la actuación, la música y el video (intervienen en la escena una actriz, una bailarina-actriz y un músico). Habla de la conexión entre dos mujeres en particular y de la conexión que existe entre todos nosotros en general, como todos estamos conectados de alguna manera desde algún hecho, sentimiento u objeto.

Dos mujeres, en dos situaciones diferentes de su vida (una está dejando su pasado para poder emprender un viaje que cambiará su vida por completo y la otra está estancada en la monotonía de su aburrida vida), en dos momentos históricos distintos.

• **Presentación de la compañía *Los idiotas*.** Amalia Terrelán y Martín Gross - Argentina.

Presentar a la compañía conformada por Gross-Terrelán, y compartir un recorrido por las producciones de este equipo: *Niño en estado adulto, nieve que arde o lo que quedó de Hamlet* (2014) V Festival Shakespeare Buenos Aires, Bienal de Arte Joven de Buenos Aires 2015, Festival Fauna (Mención mejor espectáculo de teatro). *Palabras para conejo* (2015/2016) Elefante Teatro, Teatro Beckett, Feti 2016 (Festival Efímero de Teatro Independiente). *Ficción* (2016) Ciclo Acústico Sensible 2016. *La ironía de lo banal* (2016) *performance* estrenada en el ciclo *La broma infinita*, homenaje a Foster Wallace en La Casona Iluminada.

#### IV. Equipo de Coordinación Congreso Tendencias Escénicas

Coordinación Académica: Andrea Pontoriero

Asesor Académico - Profesional: Héctor Calmet

Comisiones / Escena sin fronteras / Red Digital: Andrea Marrazzi

Auspicios: Adrián Jara

Coordinadores Paneles de Tendencia: Gustavo Schraier, Diego Vainer, Rony Keselman, Eva Halac y Héctor Calmet  
Coordinadores Comisiones y ESF: Gabriel Los Santos, Paulina Fernández Ruiz, Laura Kulfas, Andrea Mardikian, Andrés Binetti, Daniela Di Bella, Nicolás Sorrivias, María Verónica Barzola, Ayelén Rubio, Eugenia Mosteiro, Marina Mendoza, Magalí Acha, Marcelo Rosa y Rodrigo González Alvarado.

#### V. Escritos de los Coordinadores

Se transcriben a continuación los escritos presentados por los coordinadores de las Comisiones de Debate y Escena sin fronteras. Estos papers traducen las distintas líneas presentadas durante las sesiones del 23 de febrero de 2017 en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo, los conceptos trabajados por los expositores y el debate posterior. La organización de los mismos es por orden alfabético de acuerdo al apellido del autor.

Se detalla el índice con autor, título y página donde se encuentran los escritos elaborados por los coordinadores [Ver textos completos desde la p. 38 de la presente edición]

- Acha, Magali. *Presente - Pasado - Futuro = Diseño escénico* (p. 38)
- Binetti, Andrés. *Actuación* (p. 40)
- Binetti, Andrés. *Dramaturgia* (p. 42)
- Di Bella, Daniela, *El cuerpo como vehículo del arte* (p. 44)
- González Alvarado, Rodrigo, *Drama (sin el prefijo pos)* (p. 46)
- González Alvarado, Rodrigo. *Reflejos mórbidos* (p. 48)
- Kulfas, Laura. *Marketing de Espectáculos. El arte de compartir experiencias y valores con públicos felices* (p. 50)
- Los Santos, Gabriel. *Memorias de una tarde de danza* (p. 53)
- Mardikian, Andrea. *Por qué y para qué el Teatro* (p. 54)
- Mardikian, Andrea. *El Teatro: un espacio - tiempo de responsabilidad* (p. 56)
- Mendoza, Marina. *La era del posdrama* (p. 59)
- Mendoza, Marina. *El teatro ampliado* (p. 61)
- Mosteiro, Eugenia. *Vestuario y caracterización* (p. 63)
- Rosa, Marcelo, *Expresar un sentimiento pero, sobre todo, un pensamiento* (p. 66)
- Rubio, Ayelén, *El discurso metamórfico* (p. 68)
- Ruiz Fernández, Paulina. *Relatos conmovedores, danza y talento, todo en escena sin fronteras* (p. 70)
- Sorrivias, Nicolás. *La pasión como motor: comunicación y difusión de arte escénico en la Web.* (p. 72)
- Sorrivias, Nicolás. *Teatro Musical en Argentina: cantando la historia del género* (p. 74)

#### VI. Papers enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético)

Se presentan a continuación los papers enviados tanto a las comisiones de Debate y Reflexión como a las Rondas de Presentación Escena sin Fronteras. [Ver textos completos en el Capítulo II, p. 77 de la presente edición]

**Abstract:** The following paper deals with the design and development of the Fourth Edition of the Congress Stage Tendencies (Present and future of the show) for professionals, creative and theoretical, organized by the Faculty of Design and Communication of the University of Palermo and the Theater Complex of Buenos Aires and held on 22 and 23 February 2017 in Buenos Aires, Argentina.

It contains a description of the objectives, organization and dynamics of the Congress as well as of the activities and participation spaces programmed. The complete agenda of the works presented in the Trends Panels, Discussion Committees and Scenario with no Borders Presentation Roundtables is detailed, which includes the summaries of the papers and papers with the reflections presented by the coordinators of each of the commissions. In addition, it contains the complete list of governmental and institutional auspices, the review on the fourth plenary of the Digital Network of Performing Arts and the presentation of the third publication of the Congress. Finally, a selection of papers and papers sent to Congress (the same ones presented alphabetically by author) are included.

**Keywords:** performance - characterization - dance - theater direction - dramaturgy - body training - scene - scenery - show

- lighting - make-up - show marketing - performance - musical production - public - theater - technologies - trend - wardrobe

**Resumo:** O seguinte escrito aborda o design e desenvolvimento da Quarta Edição do Congresso Tendências Cênicas (Presente e futuro do espetáculo) para profissionais, criativos e teóricos, organizado pela Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo e o Complexo Teatral de Buenos Aires e realizado nos dias 22 e 23 de fevereiro de 2017 em Buenos Aires, Argentina. O mesmo contém uma descrição dos objetivos, a organização e a dinâmica do Congresso bem como também das atividades e espaços de participação programados. Detalha-se a agenda completa dos trabalhos expostos nos Painéis de Tendências, as Comissões de debate e Rodadas de Apresentação Cena sem Fronteiras, que inclui os resúmenes das conferências e os papers com as reflexões apresentadas pelos coordenadores da cada uma das comissões. Ademais, contém a listagem completa de auspicious governamentais e institucionais, a reseña

sobre o quarto plenário da Rede Digital de Artes Cênicas e a apresentação da terceira publicação do Congresso. Finalmente, incluem-se uma seleção das comunicações e papers (artigos) enviados ao Congresso (os mesmos apresentados alfabeticamente pelo autor).

**Palavras chave:** Atuação - caracterização - dança - direção do teatro - dramaturgia - treinamento corporal - cena - cenografia - espetáculo- iluminação - maquiagem - marketing de espetáculo - performance - produção musical - público - teatro - tecnologias - tendência - vestíário.

(\*) **Andrea Pontoriero.** Licenciada en Artes (Universidad de Buenos Aires, 1998). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires, 1998). Profesora y Coordinadora del Área de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Es actriz y directora teatral.

---

## Presente - Pasado - Futuro = Diseño escénico

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Magalí Acha (\*)

**Resumen:** Hay un momento para diseñar y un momento para producir. Hay un pasado y hay un futuro. Hay un sistema de trabajo posible de romperse todo el tiempo. Hay tecnologías nuevas.

El diseño visual de un espectáculo se trabaja en diversos momentos del proceso creativo, llegando a su resultado el día del estreno. En ese proceso creativo se ponen en juego diversas cuestiones: miradas diferentes sobre un mismo material, cuestiones técnicas, visión del público, intereses económicos de empresarios o grupos teatrales e influencia de empresas que fabrican materiales para el espectáculo.

¿Es posible generar una educación visual? ¿Es posible pensar como queremos trabajar en el futuro? ¿Es posible resistirnos a los cambios tecnológicos desfavorables para nuestro campo de acción pero impuestos por el mercado?

En este mar de preguntas nos sentamos a debatir sobre el pasado y el presente del concepto y del trabajo visual de un espectáculo.

**Palabras clave:** diseño de espectáculos - iluminación - nuevas tecnologías - escenografía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 39]

---

### El Diseño hoy y mañana

El diseño escenográfico y lumínico en el ámbito teatral se ve influenciado por las novedades tecnológicas que aparecen continuamente invadiendo nuestra era. En el teatro éstas son las áreas que más requieren adaptarse a esas nuevas tecnologías como, pantallas, proyectores, luces LED, motores, mecanización, efectos especiales, entre otras. Entonces, cómo adaptarnos sin que nuestro trabajo pierda el sentido dramático que requiere.

Así comienza Ernesto Bechara, diseñador de iluminación, contándonos como evolucionó la luz teatral a través de la historia. Una historia larga si la tomamos desde antes de la luz eléctrica o breve si contamos desde su aparición. Las luminarias teatrales que utilizamos actualmente se encuentran en proceso de extinción. Las empresas fabricantes de lámparas nos imponen nuevas tecnologías como las luces LED, pronostican que en unos años dejarán de fabricar lámparas incandescentes,

esas lámparas que usan nuestros “faroles” actuales como las *PAR*, los *FRESNEL*, los *PC*, los *ELIPSOIDALES*. Nos dicen que deberemos “adaptarnos” a utilizar un sistema de iluminación que funciona muy bien en los hogares y vía pública y en algunas luminarias teatrales, pero no en todo ni para todo. Entonces la pregunta es cómo desde nuestro lugar, desde nuestro espacio, podemos generar una postura que sea viable y escuchada por las empresas fabricantes de lámparas para que no se olviden de las necesidades teatrales. ¿Podremos reusarnos a los cambios tecnológicos? ¿Podemos no priorizar la eficacia sobre la estética? ¿Es igual una lámpara que la otra? ¿Puede una tecnología reemplazar a la otra?

Por su parte Silvana de la Torre, quién se desempeña como directora de arte, nos expone conceptos sobre la psicología del color y de la forma basándose en estudios de Goethe, Aristóteles y Héller. ¿Los colores necesitan tener un contexto para adquirir sentido, en cada contex-