

- Mardikian Giase, Andrea Verónica. “Desde el vacío hacia la expresión escénica”
- Calmet, Hector. “El patio de atrás de Carlos Gorostiza en Andamio 90”
- Delgado, Paula Delgado. “El patio de atrás de Carlos Gorostiza en Andamio 90”
- Espeche, Iván. “De la realidad a la Ficción”
- Berta, Andrés Caro. “Bitácora de “La Linyera”. La construcción de un personaje”

Referencias bibliográficas

- Brook, P. (1969). *El espacio vacío*. Barcelona, España: Península.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid, España: Trotta.
- Heidegger, M. (1971). *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, F. (2000). *La voluntad de poder*. Buenos Aires, Argentina: Edaf.

Abstract: The commission has focused on the complexity of moving through a creative process. Each of the speakers has shared their experience with the rest of the participants in the commission. The stories are the product of a self-observation of how the journey has been, how artists have grown from what they have experienced, how their experience can continue enriching and dialoguing with their own and / or others, in the past, present and future of the process. The notion of spectrum, by Jacques Derrida, allows us to delve into the underlying theme of the commission. Derrida, in his text *The Specters of Marx* (1995) defines the spectrum as a phenomenal and carnal form of the spirit, difficult to name, capable of organizing an area of unspeakability. The spectrum enables the notion of between two extremes: life and death, authorizing that the memory, the inheritance, the past generations, the experiences of the past

are updated in the present. The spectrum functions as a brand, a footprint, a provenance, an inheritance that goes into the future. In this between and the provenance that experience recovered in the story, comes from the past and goes to the future.

Keywords: Theatre - creative process - spectrum - space - experience

Resumo: A comissão centrou-se na complexidade de passar por um processo criativo. Cada um dos falantes compartilhou sua experiência com o resto dos participantes na comissão. As histórias são o produto de uma auto-observação de como a jornada foi, como os artistas foram enriquecidos com o que foi vivido, como sua experiência pode seguir enriquecendo e dialogando com seus próprios e / ou outros, no passado, presente e futuro do processo. A noção de espectro, de Jacques Derrida, nos permite aprofundar o tema subjacente da comissão. Derrida, em seu texto *Os Espectros de Marx* (1995) definem o espectro como uma forma fenomenal e carnal do espírito, difícil de nomear, capaz de organizar uma área de indistinção. O espectro permite a noção de dois extremos: a vida e a morte, autorizando que a memória, a herança, as gerações passadas, as experiências do passado sejam atualizadas no presente. O espectro funciona como uma marca, uma pegada, uma proveniência, uma herança que vai para o futuro. Neste meio, a proveniência, essa experiência recuperada na história, vem do passado e vai para o futuro.

Palavras chave: teatro - processo criativo - espectro - espaço - experiência

(*) **Andrea V. Mardikian Giase.** Licenciada en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Profesora de la Universidad de Palermo. Actriz.

El Teatro: un espacio - tiempo de responsabilidad

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Andrea V. Mardikian Giase (*)

Resumen: En esta comisión cada uno de los participantes ha señalado las estrategias utilizadas para dirigir un espectáculo. Como dice el texto de Patrice Pavis (1987) “Del texto a la escena: un parto difícil”, una puesta en escena no es el encuentro entre dos referentes, es decir, el textual y escénico. Existe una relación evidente entre texto y escena pero no aparece bajo la forma de traducción o repetición del primero en el espacio escénico, sino como la traducción y exhibición de un universo ficcional producido por la escena.

Palabras clave: puesta en escena - texto dramático - espectador - deconstructivismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

Pablo Caramelo entiende que el uso de la palabra, en el teatro alternativo porteño, tiene una situación laberíntica. Identifica dos posiciones básicas: una es tomar

al texto como excusa instrumental para la actuación, la otra es proponer a la literatura como resistencia al teatro, como forjadora de oscuridades y escollos a la

representación. Pablo propone un punto de vista menos confrontativo, arriesgando ciertos cruces y diálogos entre ambas. La palabra, el texto no esclaviza a la actuación porque el texto está en el hombre, no hay nada fuera del texto. Pablo enumera algunos asuntos fundantes del teatro alternativo: el vínculo entre el artista y la comunidad, la idea de un teatro transtextual, la idea de lo performativo (el aquí y ahora), la posición activa o pasiva del espectador, el realismo versus el no realismo, teatro del repertorio, etc. Se entiende que la propuesta es revisar el teatro alternativo como lugar de posibilidad y de diálogo.

Lorena Ballestrero reflexiona sobre la tarea de la dirección teatral para acercarse a una posible definición del quehacer político que implica una puesta en escena. Entiende que todas las obras pueden ser leídas políticamente porque crear un mundo es hacer política. La dirección teatral invita a configurar un mundo propio, con sus propios códigos, con sus propias leyes y a tomar decisiones sobre lo creado. La conferencista pregunta y se pregunta: ¿Cuál es el vínculo que el director tiene con el grupo de trabajo? ¿Cuál es el vínculo que la obra tiene con el espectador? El teatro es un espacio de reunión entre dos "entre": Director - Equipo; Obra - Espectador. A modo de conclusión, el hecho teatral reflexiona sobre el mundo articulando un Tiempo - Espacio que dé cuenta de esa mirada política que la obra tiene sobre el mundo. Martín Urruty advierte, de un tiempo a esta parte, una vuelta a los clásicos en el teatro porteño. Se cuestiona por qué y para qué poner en escena un clásico hoy, qué se hace con la actuación en las máquinas complejas de representación de ideas del teatro contemporáneo, qué hacemos con la emoción, con la afectación, con el relato. Su Compañía de Ataque, en el marco de un laboratorio pensaron tres ataques: el primero a la obra de W. Shakespeare Hamlet, el segundo a A. Chejov y el tercero al *Pequeño Organon* para teatro de B. Brecht. Explica Martín que trabajar los clásicos lo libera del relato haciendo énfasis en el cómo y no en el qué. El clásico presupone que el espectador sabe la historia. El ataque a los clásicos lo invita a la deconstrucción, al descentramiento, a resignificar la relación entre la dramaturgia del clásico y el cómo se convierte en un hecho teatral hoy.

Pilar Ruiz desarrolló 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 el 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. El Actor /Actriz y Espacio como elementos significativos, principales y constitutivos. Pilar solo dirige sus textos dramáticos, va al ensayo vacía, usa el ensayo como un espacio de juego, sus herramientas son el actor y el texto. El actor y el director habitan, en el ensayo, el lugar del "no saber". En ese presente, la directora es un cuerpo más entre los actores. Para Pilar, el teatro es un acto político.

Claudia Santos Lucio y Paula Malfettani trabajan como pareja pedagógica y también en la dirección. Explican el

teatro con chicos como una creación colectiva usando la fusión del teatro con la danza expresiva. Los diferentes canales expresivos utilizados en el espacio creativo son: la palabra, la acción, el movimiento simbólico, el texto musical, el uso del teatro negro, etc. Los chicos eligen y proponen los temas a desarrollar, el título de su último espectáculo es *Lo que quisiera poder decirle a mi mamá*. Este tipo de trabajo da como resultado no solamente un hecho artístico, sino también en el proceso de elaboración cumple una función catártica.

Claudia Vargas continúa con la apuesta infantil explicando cómo la puesta en escena de un espectáculo de chicos se resignifica no solo a través de los conceptos en sí, sino también en su estructura visual y sonora. Su reflexión hace foco en cómo se atienden las nuevas necesidades socio-culturales, el tema del consumo, qué se deja y que se saca de la escena, dónde radica el recorte escénico al hablarle al niño y su familia. Para Claudia es necesario desarmar la propia mirada para jugar con los niños, es un estado de participación social, el docente o el director tiene que volver sobre sí mismo y preguntarse qué pasa en el contexto de ese niño, qué pasa en su familia, y qué le pasa al docente con esa realidad social. Paula Banfi señala que el "aquí y ahora" del teatro evidencia una característica primordial de las artes performativas: el suceso es único, inaprensible más allá del instante, depende de factores azarosos. En ese intersticio del azar es dónde resulta posible devenir otra cosa cada vez, dónde el teatro vive y los cuerpos respiran. Paula se pregunta cómo funciona el azar en una obra de texto, cómo abordar el imprevisto, cómo el "aquí y ahora" contempla la complicidad con el público, cómo el presente con su particularidad y sus accidentes convierte al hecho teatral en un hecho social. El espacio lúdico teatral pensado desde un imprevisto, de una co-creación con el espectador, de cuerpos - espíritus presentes habitando el Espacio-Tiempo teatral.

Antonella Sturla relata su proceso de creación y ensayos de una obra de Patricio Abadi pensando ese trabajo como un experimento. Recupera la noción de conectar con el "aquí y ahora", del presente continuo. Advierte la potencia de la palabra para construir y destruir mundos evidenciando cómo las fronteras se tornan porosas, cómo la ficción amenaza la realidad y la realidad la ficción. Identifica distintos tipos de conflictos y señala que la obra que dirige es una mixtura de géneros. 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.

Toda la tarde hemos sido testigos de los procedimientos de cada uno de los directores, hemos tenido el placer de escuchar su plan de trabajo, qué eligen, qué descartan, qué negocian, en el momento de abordar la dirección de un espectáculo. A lo largo de la jornada se han escuchado los conceptos de vacío, azar, decisiones, "no saber", cuerpo y palabra, "aquí y ahora", presente, hecho teatral, acontecimiento, actor - espectador, vínculo entre teatro alternativo y la comunidad, teatro transtextual, espectador pasivo / activo, los clásicos, el realismo, el no realismo, el Tiempo - Espacio, el teatro como un hecho político, la deconstrucción, el ensayo como lugar de juego, la exploración para probar y equivocarse, la

creación colectiva, el imprevisto, los accidentes, la configuración de mundos propios, etc.

Sin embargo, hubo un momento, a mi entender casi necesario por todos los que formábamos parte de la comisión, de describir el estado de la cuestión del teatro alternativo. Casi de manera unánime coincidimos en que hoy, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, conviven junto con los teatros del circuito teatral comercial y oficial, más de doscientos espacios que conforman lo que se denomina el circuito de teatro independiente. El teatro comercial y el teatro oficial ofrecen funciones de miércoles a domingo, es probable que en algunas salas el sábado exista una doble función. No obstante, el teatro independiente se aleja, ostentosamente, de esa propuesta ya que una pieza teatral tiene, casi como excepción, no más de dos funciones por semana. En el circuito independiente, en un día, en una sala, conviven por lo menos dos obras de teatro diferentes, dos elencos distintos. Esto señala la enorme producción teatral. Esta es nuestra realidad.

Se intentó ahondar un poco más lejos enumerando las características más fundantes del teatro alternativo: algunos de sus realizadores generan procesos creativos simultáneos; lo recurrente de algunas estéticas, a mi entender sobrevaloradas, en la actualidad; la tendencia a que los dramaturgos sean directores de sus materiales; la falta de vínculo directo entre los espectáculos alternativos y el espectador de teatro en general; cierta temática recurrente, por ejemplo: la familia disfuncional, casi colapsada en la actualidad; la falta de atención de las necesidades y deseos del espectador de teatro, la conmovedora cooperación entre los colegas /compañeros de asistir a los espectáculos y transformarnos en público incondicional para hacernos el aguante, el teatro para intelectuales, el teatro aburrido, el teatro extremadamente abstracto que deja afuera al espectador, el teatro que no tiene como objetivo primero y último entretener, etc. Aquellos conferencistas que hablaron sobre el teatro como hecho político levantaron la voz para advertir el descontento por un tipo de teatro que se olvida de tomar posturas y decisiones ideológicas.

De manera, casi mágica, nace la pregunta: ¿Para quién hacemos teatro? ¿Respetamos al espectador? ¿Tenemos para con él una actitud de compromiso, de respeto y de agradecimiento? Un espectador hace un montón de cosas para asistir al teatro: reserva o compra su entrada unos días antes, el mismo día de la función se baña, se viste, se toma el colectivo, llega ante que empiece la función, paga su entrada, espera hasta que den sala, está una hora y media ahí, en la platea, sentado, a oscuras, acompañando el viaje que inicia la obra con los actores y luego de la función aplaude, le haya o no le haya gustado, aplaude el espectáculo. Nosotros los realizadores, ¿tenemos ese respeto y compromiso con el espectador? En la comisión la respuesta dejó entrever cierta tendencia a no contemplar la complicidad con el espectador como un asunto de extrema importancia para que suceda el hecho teatral.

El teatro es un hecho político que excede ampliamente lo partidario. La actualidad de los hechos políticos, sociales, económicos, culturales, ideológicos se resignifican desde la lógica del espectro de Derrida (1995)

que señala un área de indecibilidad “entre dos” extremos. En este caso, Teatro - Espectador, dos extremos fundantes del hecho teatral que inauguran un área de indecibilidad. El papel de la deconstrucción es ampliar el área de indecibilidad para ampliar el área de responsabilidad. En el “entre dos” se reactiva el momento de decisión que subyace a todo conjunto de relaciones sociales. El teatro es un hecho político porque propicia un área de indecibilidad y de responsabilidad capaz de reactivar una toma de decisión.

El debate tuvo que terminar, casi forzosamente, porque nos habíamos extendido del horario de cierre de la comisión. Solo quiero dejar, como reflexión final, un concepto de Derrida (2010) de su libro Seminario La Bestia y el Soberano en donde explica que hay política porque hay una multipli-ci(u)dad, una ciudad como multipli-ci (u) dad de instancias o una pluralidad de mundos y de yoes, de sujetos que, aunque recuerdan a ciudadanos enumerables, comparten y se disputan la verdad, discuten con respecto a una verdad, pero a una verdad recibida, una verdad siempre recibida.

Comisión N° B. 10. Dirección Teatral y Puesta en Escena. Conferencistas

- Caramelo, Pablo. “¿El texto como excusa o la literatura como resistencia?”
- Ballestrero, Lorena. “La dirección teatral como acto político”
- Urruty, Martín. “Ataque y profanación. Una reflexión sobre la apropiación contemporánea de los clásicos”
- Ruiz, Pilar. “Del texto a la escena”
- Santos Lucio, Claudia. “El teatro y la Danza Expresiva, la integración de ambos lenguajes”
- Malfettani, Paula. “El Teatro y la Danza Expresiva, la integración de ambos lenguajes”
- Vargas, Claudia. “Una apuesta infantil”
- Banfi, Paula. “Travesuras del presente, o ¿dónde es posible la “libertad escénica”?”
- Sturla, Antonella. “Algunas hipótesis, desafíos y dificultades de la puesta en escena de Prófugas de amor, de Patricio Sturla”

Referencias bibliográficas

- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano*. Volumen I. Buenos Aires: Manantial.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta.
- Pavis, P. (1987). *Del texto a la escena: un parto difícil*. En: Teatro contemporáneo: imágenes y voces. Chile: Universidadarcis.

Abstract: In this commission each of the participants has indicated the strategies used to direct a show. As the text by Patrice Pavis (1987) says: “From the text to the scene: a difficult birth”, a staging is not the meeting between two referents, that is, the textual and scenic. There is an obvious relationship between text and scene but it does not appear in the form of translation or repetition of the first in the stage space, but as the translation and exhibition of a fictional universe produced by the scene.

Keywords: Staging - dramatic text - spectator - deconstructivism

Resumo: Nesta comissão a cada um dos participantes tem assinalado as estratégias utilizadas para dirigir um espetáculo. Como diz o texto de Patrice Pavis (1987) “Do texto à cena: um nascimento difícil”, uma posta em cena não é o encontro entre dois referentes, isto é, o textual e cénico. Existe uma relação evidente entre texto e cena mas não aparece baixo a forma de tradução ou repetição do primeiro no espaço cénico, sina como a tradução e exibição de um universo ficcional produzido pela cena.

Palavras chave: posta em cena - texto dramático - espectador - desconstrutivismo

(*) **Andrea V. Mardikian Giase.** Licenciada en Artes Combinadas (Universidad de Buenos Aires). Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Profesora de la Universidad de Palermo. Actriz.

La era del posdrama

Marina G. Mendoza (*)

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Resumen: La reacción al teatro como industria cultural, la emergencia de nuevos modos de narrar y representar un texto dramático y la necesidad de formatos alternativos para realizaciones disidentes, constituyen algunos síntomas de un ecosistema teatral que evidencia profundas transformaciones. Las prácticas de representación teatral contemporáneas, así como las políticas que se construyen *pari passu*, revelan la urgencia de romper lazos con un modo históricamente resistido -aunque comercialmente difundido- de narrar y re-presentarnos descontextualizada y consecuente con el *estatus quo*.

Palabras clave: Industria cultural - posdrama - teatro - fiesta - humor - hibridación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 60]

De imaginarios, memorias y resistencias

La capacidad del teatro de subvertir valores y constituir otros modos, no legitimados, de aprehender el entorno circundante, es un rasgo que podríamos definir como constitutivo de las prácticas de representación propias de la región latinoamericana. Sin embargo, en la actualidad se observa una renovada preocupación por reactivar el teatro social, en un contexto de creciente mercantilización de los consumos culturales. Este fenómeno, lejos de constituir sorpresa alguna, responde a los modos de resistencia que el hecho teatral, como hecho social, construye en pos de la superación -tal vez, en un plano meramente representacional- de escenarios hostiles o períodos de crisis.

Los proyectos que se presentan aquí ofrecen propuestas de resignificación o valorización de otros modos de coexistir, otros imaginarios y otras memorias. Jorge Costa afirma, en este sentido, que las sociedades tienen el teatro que se permiten, e indaga en las potencialidades de la fiesta en el ámbito teatral. En efecto, sostiene que los pueblos que se dan esa posibilidad de vivir sus fiestas, construyen modos de coexistencia más justos. Pero el teatro es fiesta solo cuando es subversivo, cuando se burla del poder establecido y crea valores disímiles, cuando utiliza las convenciones para desnudarlas. En definitiva, este proyecto propone reivindicar las fiestas y utilizarlas como momentos de rechazo, crítica o superación de esos modos convencionales. La vivencia de la fiesta opera, así, en un doble plano: como modo de concientización de las represiones invisibles que construyen el accionar cotidiano, así como un modo de res-

ponder a tales condicionamientos desde un paradigma no convencional.

Un rol similar cumple el humor como herramienta para abordar temáticas complejas o evidenciar realidades sociales, tornándolas más accesibles al espectador. Como expuso Verónica Edye, la risa tiene un enorme poder de concientización y transformación de tales realidades, al mismo tiempo que representa una válvula de escape, una provocación a la autoridad y los poderes institucionalizados, ya sea a través del chiste, la ridiculización, el juego de palabras, la repetición, el sarcasmo o la ironía. Conocida es la tesis de Freud (1973) respecto a la capacidad del humor de liberar al individuo de las cohibiciones o coerciones de origen interno o externo. Esta capacidad se torna más evidente en contextos de crisis, donde lo cómico se convierte en un método de supervivencia frente a la ruptura del lazo social. “La risa (...) nos permite sobre todo reírnos de nosotros mismos, mirarnos como tercera persona, con los ojos de otro, a la lejanía que es la mejor de las distancias”. (Virasoro, 2005) La creación de universos fantásticos y el mundo onírico como llave para crear personajes, podría situarse en una línea similar. La investigación presentada por Roxana Berco indaga las formas de teatralidad de lo fantástico para repensar procesos ligados a la identidad argentina y latinoamericana, tomando para ello el realismo mágico. La hibridación como paradigma social en el siglo XXI, irrumpe en el ámbito de la representación teatral revitalizando las historias relegadas de los vencidos del sistema. Al mismo tiempo, propone modos de experimentación y técnicas de entrenamiento que reflejan la