

Abstract: The acting theory and the different ways of approaching the problem of training and methods of action will be worked on. On the other hand, we will consider how the acting theories are applied and translated into new work proposals and problem-solving schemes that the actor faces in his practice. It will also inquire about the dramaturgy - actor relationship.

Keywords: acting theory - acting methods - training - theater - dramatic techniques – dramaturgy

Resumo: Trabalhar-se-á a teoria actoral e as diferentes formas de acer-car-se à problemática dos treinamentos e métodos de

actuação. Por outro lado propor-se-á como as teorias actorales se aplicam e traduzem em novas propostas de trabalho e esquemas de resolução de problemas que enfrenta o actor em sua prática. Também se indagará sobre a relação dramaturgia – actor.

Palavras chave: teoria de atuação - métodos de atuação - treinamento - teatro - técnicas dramáticas - dramaturgia

^(*) **Cecilia Gómez García:** Bachiller especial en Discursos Visuales, orientación Códigos Experimentales (Bachillerato de Bellas Artes, UNLP, 2011) Vestuarista (Universidad de Palermo, 2014). Licenciada en Diseño de Espectáculos (Universidad de Palermo, 2016)

Arte escénico político

Rodrigo González Alvarado ^(*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: Lehmann (2013) define al arte como una práctica real socio-simbólica, siempre autoreflexiva pero vinculante con los modos de percepción y comportamientos sociales: el arte es político. El arte escénico también es político pues se encuentra delimitado por una estructura estética (y por ende ideológica), por su vínculo (restrictivo y de apertura) con lo social y por su lógica espacio-temporal.

Palabras clave: Teatro político – cuerpos – discursos - arte escénico – escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

Introducción

Sin embargo, se podría afirmar –hasta de modo exagerado- que el arte escénico es el más político ya que al carecer de soporte material tangible, al igual que lo social, lo político y lo estético, puede vincularse con esas categorías de manera más directa y homogénea. La relación del arte escénico con lo político y social resulta así innegable.

Teniendo como premisa que la práctica escénica es política, se torna complejo definir cuándo ésta es, por objetivo, política y no por simple decantación de su propia esencia. A raíz de todas las ponencias de la mesa, que tomaron hechos artísticos cuya finalidad inicial era política, se podría definir particularmente a la actividad político-artística como “aquella que desplaza un cuerpo del lugar que se le asignaba (...); ella deja ver lo que no podía ser visto, deja oír un discurso allí donde sólo había ruido, deja oír como discurso aquello que sólo era escuchado como ruido.” (Ranciére, 1995).

Los cuerpos y discursos que se dejan entrever gracias a diversas prácticas político-artísticas son los que serán a continuación reseñados, prestando especial atención a los procedimientos artísticos y estéticos que, según los autores de la mesa, permitieron renovar el contrato de la percepción para que lo excluido sea visto y legitimado en el tejido social: el exilio armenio, el sistema capitalista, las políticas del gobierno de turno, el espacio virtual vs el real, el centralismo del teatro porteño, la práctica teatral durante el peronismo, el fin de la obje-

tivación política, la homosexualidad y los modelos de producción artísticos reúnen los tópicos que –dejando de ser ruidosos- deambulan como tendencias tópicas de la práctica escénica de objetivo político.

Cuerpos

Cuerpos ultrajados, ignorados, desaparecidos. Negados. Cuerpos que ante la moral posmoderna que soporta únicamente la diferencia tolerable, resultan silenciados (Scavino, 2009). En este eje se enclavan los trabajos de Ezquiel Barrios, Herminia Jensezian y Maximiliano De la Puente, que desde dos prácticas diferenciadas sopesan la presencia del cuerpo dominante en los espacios públicos, privados y virtuales, y la batalla de los silenciados en todos los planos para volverse, por lo menos presentes. Con Barrios y Jensezian, la práctica teatral convencional (espectáculo a la distancia y espectador que se sienta y percibe) es suficiente para presentar al *cuerpo-puto* y al *cuerpo-exilio*. Con De la Puente, que analiza el trabajo de colectivos (FACC, Squatters, Fin del Mundo) que intervienen el espacio público y virtual con prácticas performáticas, se ponen en cuestión las formas oscurecidas por la ideología *cuerpo-mujer*, *cuerpo-mercancía* y *cuerpo-oprimido*.

Barrios presenta una obra de danza-teatro que, opinando desde relatos documentales, procura refundar la palabra puto para señalar cómo la homosexualidad masculina sigue siendo objetivo de discriminaciones varias alrededor del mundo. Rescatando la catarsis como un hecho

político, pretende movilizar al espectador al borrar los límites de lo meramente estético e histórico de su propio *cuerpo-puto*. Barrios como artista se pone el centro: es cuerpo discriminado y cuerpo que denuncia.

El *cuerpo-exilio* surge de la ponencia de Jensezian que, en relación al genocidio armenio, toma cabida y voz en el marco de un festival llamado Festival x la justicia. Con el fin no sólo de perpetuar en la memoria un hecho que plausiblemente pueda borronearse, sino con la intención de clamar por justicia, varios cuerpos armenios mediatizan con el teatro (de expectación convencional) la marca histórica que los atraviesa: la diáspora y el exilio que los lleva a construir sobre un territorio una patria póstuma. Con todos los avatares de un festival que exhibe y premia obras atravesadas por la temática, el cuerpo se hace visible de maneras tan diversas como las obras mismas.

De la Puente, trabajando sobre colectivos que usan prácticas muy diferenciadoras a las anteriores, pone en relevancia a la actividad político-artística como hecho vinculante que fusiona las dimensiones artísticas y sociales del hecho. Los ya nombrados cuerpo-mujer, *cuerpo-mercancía* y *cuerpo-oprimido* se injertan en el espacio público y virtual con mecanismos performativos y transdisciplinarios para señalar no el cuerpo a ser visto, sino la correspondencia entre ese cuerpo *outsider* del *performer* y el propio del espectador. Así, anulando la distancia, la acción artística performa sobre lo sensible de lo cotidiano, haciendo de los objetos cuerpos discursos demagógicos sobre la actualidad política.

Discursos

Las ponencias restantes trabajaron no sobre la particularidad de los nombrados cuerpos, sino sobre las posibles prácticas que los convierten en cuerpos a ver. Para que deambulen como discursos y no como ruidos, son y han sido los procesos de producción los responsables. Se reseñan a continuación diferentes modelos de producción que dialogando con la opacidad de los cuerpos bien les han servido para señalar su utilidad social o para seguir ensombreciéndolos.

Santangelo y Fukelman, de manera separada, analizan tanto los vínculos de las producciones artísticas con las posiciones (y no con prácticas) políticas, como la crisis de la producción político-artística. Fukelman se sitúa específicamente en la escena teatral independiente porteña durante los años del primer peronismo, concluyendo que la relación de necesidad y desprecio entre la escena teatral y política con pocos matices de censura, se debe primero a un herencia del régimen político anterior y, segundo, a un combate mediocre que se mantiene en las esferas estéticas. Esta crisis de la actividad político-artística se ve también durante los años noventa, como afirma Santangelo, cuando el cuerpo-censurado por la dictadura deja de serlo, y siendo ya centro y discurso hegemónico, debe construir otras prácticas para vincularse con el nuevo tejido social en el que se injertó como tal. Lo político del teatro, entonces, está durante esos períodos rezagado a su propia organización estética y su relación de expectación: interesante es, que aunque durante los años setenta la creación haya sido

prolífica en contra del régimen dictatorial, las décadas trabajadas por Santangelo y Fukelman, épocas de crisis del dispositivo político-escénico, hayan dado a luz una escena teatral artísticamente más vanguardista.

Las ponencias de Asprea, Galvalicio y Palasi; y Navarro, Figueras y Escápula relevan diferentes modos de producción en la actualidad en tres territorios diversos: el partido de Quilmes, la provincia de San Luis y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Asprea, trabajando sobre un modelo de gestión cultural que desde las instituciones políticas busca la creación de nuevos públicos, realiza una crítica sobre las políticas culturales del gobierno del partido de Quilmes que limitaron el modelo: abrir las voces cuesta dinero por lo que se prefiere que el ruido siga reinando. Navarro, Figueras y Escápula por su parte, capitalizan un cuerpo no problemático y lo utilizan para crear una experiencia de consumo que incluye pequeñas piezas teatrales en su franquicia Microteatro: aquí se da luz sobre lo que ya tenía, y se le tergiversa para que se oculte todo el proceso político por el que ese cuerpo comenzó a tener voz. La experiencia, aparentemente apolítica, se condice perfectamente con las nuevas tendencias de consumo cultural: ejercicio plenamente político, que pone en tensión la práctica artística. Galvalicio y Palasi, por su parte, hacen un esfuerzo por recapitular las tendencias escénicas de un territorio del país eclipsado: el cuerpo, que en el afuera es sombra, es para sí luminoso. Gracias a las instituciones del estado que fomentan la creación, como gesto político inverso al visto en el apartado anterior, se manifiestan, en territorios ensombrecidos, creaciones de alta calidad.

Conclusión

Aunque la conclusión obvia radicaría en confirmar que la relación entre los medios políticos y artísticos es una importante tendencia del paisaje teatral argentino. Sin embargo, tal conclusión no exime la mayor problemática del enunciado en sí: que el gesto político sea tendencia, lo convierte ya en una herramienta inútil. Los cuerpos que el artista, los medios y –en resumen– la ideología quieren hacer ver, no son más que los que son posibles de ser vistos. La tendencia, entonces, sigue dejando ruidos que no capitaliza como material artístico: por el contrario, los excluye de toda discusión estética. Maravillosamente, los ruidos también se resisten y parece que son ellos los que ganan una batalla que se libra fuera de su territorio.

Referencias bibliográficas

- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Lehmann, H. (2013). *Teatro postdramático*. México: Paso de Gato.
- Rancière, Jacques. (1995). *La méfente. Politique et philosophie*. París: Galilée.
- Scavino, D. (1999). *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires, Paidós.

Expositores

- Asprea, Gastón. *El desafío de la gestión escénica pública y descentralizada en el conurbano bonaerense*.
- Galvalicio, Sandra y Palasi, Alberto. *El teatro en San Luis: su poética en el contexto del Teatro Nacional*.
- Barrios, Ezequiel. *Arte escénico político*.
- De la Puente, Maximiliano. *Performance, comunicación y activismo: las producciones de intervención artístico/políticas de los colectivos contemporáneos*.
- Fukelman, María. *Teatro independiente y peronismo*.
- Jensezian, María. *Del teatro de exilio al teatro x la justicia*.
- Santangelo, Florencia. *Relaciones entre teatro y política: desde los 90 a esta parte*.
- Novarro, Julieta; Figueras, María y Scapola, Mercedes. *Microteatro Buenos Aires. Una nueva plataforma*.

Abstract: Lehmann (2013) defines art as a real socio-symbolic practice, always self-reflective but binding with modes of perception and social behavior: art is political. Stage art is also political because it is delimited by an aesthetic (and therefore

ideological) structure, by its link (restrictive and open) with the social and its space-time logic.

Keywords: Political theater - bodies - speeches - scenic art – scene

Resumo: Lehmann (2013) define à arte como uma prática real sócio-simbólica, sempre auto-reflexivo mas vinculante com os modos de percepção e comportamentos sociais: a arte é política. A arte cênica também é político pois encontra-se delimitado por uma estrutura estética (e portanto ideológica), por seu vínculo (restritivo e de abertura) com o social e por seu lógica espaço-temporário.

Palabras clave: Teatro político - corpos - discursos - arte cênica - cena

^(*) **Rodrigo González Alvarado:** Licenciado en Dirección Teatral (Summa Cum Laude) de la Universidad de Palermo. Trabaja regularmente como director, asistente de dirección, *stage manager* y diseñador de iluminación.

Música y Creación Sonora

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Rony Keselman ^(*)

Resumen: El sonido en general y la música en particular ocupan un lugar destacado en la puesta en escena. Músicos, directores y actores trabajan mancomunadamente sobre los aspectos sonoros para que los mismos se inserten orgánicamente en el espectáculo convocante.

Palabras clave: Música – sonido – diseño – creación sonora

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 69]

El entramado sonoro se convierte así en una expresión que invita a la reflexión analítica y abre múltiples zonas de debate.

Los aspectos emocionales, técnicos, la subjetividad y objetividad de los creadores se convierten en valores esenciales, en herramientas fundamentales que permiten un abordaje eficaz y una confluencia precisa dentro del texto espectacular.

Qué suena, cómo suena y por qué suena, son algunas de las preguntas básicas que nos hacemos a la hora de diseñar las sonoridades poéticas que sobrevolarán – a veces en primer plano y otras veces de manera imperceptible- la obra teatral.

En líneas generales, la mayoría de los participantes se focalizaron en la problemática de la creación sonora específica del área artística que nos compete.

Fueron expuestos y analizados aspectos formales y estructurales del sonido y la música. Recorridos históri-

cos de nuestro quehacer artístico, nuevas tendencias, vanguardias, ruptura y continuidad de la tradición musical en la puesta en escena.

La actividad se desplegó naturalmente en un clima ameno, cálido y distendido y la buena predisposición de los expositores contagió al público participante.

Luis Arguello, inspirado por la lectura de *La última cinta de Krapp* de Samuel Beckett, se pregunta: “¿Y si pienso dónde no quiero que haya música?” Esta pregunta disparó en el compositor una búsqueda analítica que abarca los espacios convencionales y no convenciones de producción escénica, la música como sistema signifi-

cante y el periplo sonoro de Mozart a Schoenberg. A partir de dichas premisas analizó y revalorizó la banda sonora del film *Medea* dirigido por Lars von Trier focalizándose en la moderna resolución musical de la tragedia. Y concluyó su ponencia poniendo énfasis en el animarse a probar subrayando la búsqueda de la experimentación como motor creativo.