

tos do trabalho de interpretação e do vídeo. A cada novo experimento/nova apresentação o espetáculo ganha nova revisão dessas camadas.

Conforme abordado por um dos espectadores, ao ver o ator em cena atuando com a projeção, sua presença cênica se transformava. Quando estava fora da projeção em vídeo sua presença era outra. O espectador fala de uma presença que se transforma e que pode ser vista de maneira dupla. Mostra como o elemento do vídeo é muito diferente e que é muito vivo. “Algo novo. É um teatro? É! É um teatro!” conclui ainda.

A diretora Aline abordou que o trabalho com o vídeo seria o grande desafio e como poderiam ser criadas uma interação do ator com o vídeo e a cena e como o videomaker Danilo Roxette também atuaria na criação, por sempre propor novas potencialidades narrativas para o espaço.

A conversa mostra como essa possibilidade criativa traz novas perspectivas ao espectador teatral, que vê um formato renovador do fazer artístico, que levanta questões latentes ao processo criativo.

O experimento de mediação proposto para o espetáculo “Res[sus]citações e outras formas de sangue” do grupo Mídiactors foi um caminho inicial em que, os espaços de representação e expectativa promoveram encontros para o acontecimento que Jorge Dubatti nos convoca a repensar para uma ampliação do conceito de teatro.

[...] não é necessário priorizar as distinções entre dança, teatro de animação, teatro narrativo ou outras poéticas, mas aquilo que elas têm necessariamente em comum: a formação de corpos poéticos que combinam de diversas maneiras, por meio de diversos procedimentos, trabalhos e concepções, os componentes da densidade ontológica. (DUBATTI, 2016, p. 73)

O estudo do ser e a função do teatro unificadas para se pensar um novo corpo para a expectativa, um corpo que compõe com o ambiente da cena, transitando entre os espaços do convívio e do tecnovívio, dando potências à tecnologia que se mostra latente em nossas vidas e posamos assim produzir mais do que arte, mas novos sujeitos, citando o brasileiro Augusto Boal, espect-atores, passando a ser protagonistas da ação, protagonistas da realidade.

Referências bibliográficas

- Boal, A.(2009). *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Desgranges, F.; SIMÕES, Giuliana (org.).(2017). *O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec; Florianópolis: iNerTE.
- Dubatti, J. (2016). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo.
- Pavis, P. (2015). *A análise dos espetáculos. Tradução de Sérgio Sálvia Coelho*. São Paulo: Perspectiva.

Abstract: The practice of mediation with the public of “Res[sus]citações e outras formas de sangue” fosters a field of study that is in vogue in research in Performing Arts in Latin America. In this work we approach the concepts of expectation, conviviality and tecnovívio as stimuli of approach with spectators, in search of factors that legitimize the reverberation of the spectacular work inside and outside the space where the theatrical event takes place. We seek to observe how the visual-scenic elements reverberate with the audience in a mediation exercise.

Keywords: Expectation – mediation –conviviality – tecnovívio – dramaturgia

Resumo: A prática de mediação com o público de “Res[sus]citações e outras formas de sangue” fomenta um campo de estudo que está em voga na pesquisa em Artes Cênicas na América Latina. Neste trabalho abordamos os conceitos de expectativa,convívio e tecnovívio como estímulos de aproximação com espectadores, em busca de fatores que legitimem a reverberação da obra espetacular dentro e fora do espaço onde se dá o acontecimento teatral. Buscamos observar como os elementos cênico-visuais se reverberam com o público num exercício de mediação.

Palavras-chave: Expectação – mediação – convívio – tecnovívio – dramaturgia

(*) **Rafael Rodrigues Carvalho**. Licenciado em Artes Cênicas e Bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal de Ouro Preto. Integrou o Núcleo de Dramaturgia Sesi-SP/British Council.

Cuerpo - Máquina: vínculo en la acción

Nilda Rosemberg (*)

Resumen: *Rosemberg-Singer-Astobiza* es una pieza performática que surge desde el deseo de generar una crítica al *Método de Bordados Singery* pone en funcionamiento para ello una serie de relaciones que involucran a los cuerpos como instrumentos operativos para accionar máquinas en un tiempo-espacio definido. Mediante la utilización de la tecnología podemos generar preguntas a este sistema de control social. Los cuerpos traducen sus relaciones al espacio: con las máquinas, con los recursos digitalizados (sonidos e imágenes) y asimismo con los otros cuerpos y son los gestos estéticos a través del lenguaje tecnológico los que logran descubrir de un nuevo modo el “objeto” que expresan.

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Palabras clave: Bordado – performance - tecnología

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 65]

“Las manos se encuentran en la superficie de los objetos, cuando los entienden, y en ellos cuando los investigan. Así pues, investigar es más profundo, aunque menos objetivo que entender. Cuando se investiga se está dentro, se está atado al objeto de la investigación.” (Flusser Vilem, *Los gestos, fenomenología y comunicación*)

“La actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo, el tiempo en el cuerpo, el cuerpo como revelador del término. La actitud del cuerpo pone al pensamiento en relación con el tiempo, que es como un afuera infinitamente más lejano que el mundo exterior.” (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo, estudios sobre cine*)

Rosemberg-Singer-Astobiza es una pieza performática creada en la ciudad de Buenos Aires a mediados de 2015, en la cual dialogan cuerpos, máquinas y tecnologías. Atravesados por el deseo de generar una crítica al *Método de Bordados Singer*, Guillermo Astobiza (músico y compositor con medios electroacústicos) y Nilda Rosemberg (artista visual, performer), pusimos en funcionamiento una serie de relaciones, involucrando nuestros cuerpos como instrumentos operativos para accionar las máquinas en un tiempo-espacio definido. A partir de la segunda función, se sumó al equipo de trabajo Fernando Gutiérrez Rincón (operador de imágenes). Nuestro interés está centrado en afectar la percepción de este sistema de bordado que da instrucciones precisas sobre el uso de los materiales y el comportamiento de los cuerpos para quienes deseen elaborar correctamente una pieza textil. En simultáneo esta *performance* es un gesto estético en memoria de Celia (madre de una de las integrantes del grupo), que era costurera y se negaba a trabajar a partir de los, así llamados, “métodos correctos” para estas ejecuciones.

¿Es posible re-contextualizar el vínculo entre la memoria afectiva, las máquinas y los programas digitales, y hacer que la experiencia generada desde el cuerpo atraviese el sentido y lo construya? Para acercarnos a esta pregunta pensamos la práctica con ayuda de la teoría y, a partir de ella, organizamos los ejes desde los cuales analizaremos esta obra: el cuerpo, el uso de tecnologías específicas del bordado, del sonido y de la imagen, la mediación digital y el modo particular en que esta acción afecta al espacio y al tiempo en el cual se desarrolla.

Cuerpos-acciones-tecnologías en un espacio-tiempo

En Antropología del Cuerpo y la Modernidad, Le Bretón propone la idea del cuerpo como una construcción simbólica más que una realidad en sí misma. Como dice este autor “El cuerpo parece evidente, pero nada es finalmente más inaprehensible que él”. (Le Bretón 2002, p.14) Pensarlo entonces desde un espacio de reciprocidad

con los dispositivos tecnológicos nos abre un amplio espectro. Lo corpóreo funciona en nosotros como un canal de vinculación; “es similar a un campo de fuerza en resonancia con lo cercano”. (Le Bretón 2002, p.85), construye una constelación de sentidos que se reconfigura constantemente en el diálogo de movimientos, gestos, engranajes y contenidos teóricos.

En uno de los capítulos del libro *Los Gestos, fenomenología y comunicación*, Flusser Vilem reconoce las manos como elemento principal en el gesto del hacer:

Las manos son algo monstruoso, pues su avidez insaciable, su curiosidad activa resultan subversivas para cualquier orden. Producir significa sacar el objeto en cuestión de su contexto para ponerlo en otro, significa cambiarlo ópticamente. (Flusser 1994, p.57).

Los diálogos entre cuerpos y máquinas comienzan en las yemas de los dedos, y desde ahí todo nuestro cuerpo avanza.

Proponemos el bordado, el sonido y la imagen como traducciones y transformaciones que se manifiestan en la acción. Cada una de ellas se compone de caracteres específicos que más adelante iremos desarrollando, pero la obra toda es un gesto complejo que se expande más allá de la materialidad, un territorio para percibir y vivir, “...son encuentros que remueven de modo mucho más amplio y profundo nuestra noción de ser, procesos que involucran prácticamente todos nuestros deseos e imaginaciones”. (Don Ihde, 2004, p.14).

La materialidad del bordado

Manipular el *Manual de Bordados Singer* (un ejemplar original que data de 1929), desprender sus hojas y usarlas como soporte para bordar es la primera tarea de esta *performance* y consiste en un procedimiento de reescritura. El uso de un recurso tecnológico sirve como dispositivo para generar un comentario acerca de lo que, en palabras de Michel Foucault, llamamos *tecnología política del cuerpo* que

...prolonga la metáfora mecánica en los primeros movimientos del cuerpo y racionaliza la fuerza del trabajo que el sujeto debe proporcionar, coordina en las instituciones (fábricas, escuelas, cuarteles, hospitales, prisiones, etc.) la yuxtaposición de los cuerpos según un cálculo que debe lograr la docilidad de los sujetos y la eficacia esperada por la acción emprendida. Objetos entre otros objetos caracterizados sólo, quizá por una relatividad mayor, por el hecho de que es el cuerpo humano y, por lo tanto, es tributario de una inalienable subjetividad. El cuerpo está sometido al principio de un ordenamiento analítico que se esfuerza por no omitir ningún detalle. (Le Bretón 2002, p79-80).

De acuerdo con las instrucciones que aparecen en el citado manual las bordadoras debían hacer un uso correcto de su cuerpo, expresado por el Manual Singer de la siguiente manera:

La ejecutante debe guardar una postura correcta y natural; el cuerpo debe mantenerse vertical sobre el asiento y la cabeza ligeramente inclinada sobre el trabajo. Los brazos deben estar bien abiertos, con los antebrazos descansando en todo su largo sobre la mesa de la máquina. (*Singer Swing Machine Company*, 1929, p. 5).

Según este texto las bordadoras debían poner su atención también en seguir los detalles, pues la realización de sus tareas no debía apartarse del modelo diseñado. “Por regla general, para obtener igualdad y perfección, es menester calcar los dibujos o trazarlos directamente sobre la tela, con mucha prolijidad...” (*Singer Swing Machine Company*, 1929, p.7). La preparación y realización de estas labores implicaba una disciplina que proponía, tal como el “método Ford”, pensar el cuerpo como una máquina alineada a un sistema de producción. La apropiación del Manual de Bordados que proponemos está cargada de un fuerte contenido político: es, sin más, una declaración de libertad frente a un instructivo que intenta modelar el cuerpo de quien lo realiza.

La presencia expansiva del sonido

En esta performance suceden al mismo tiempo el bordado, el sonido y la imagen. La máquina de coser propuesta por nosotros tiene adheridos tres micrófonos: un micrófono piezo eléctrico de una pulgada de diámetro ubicado en la zona del motor para los sonidos graves. Otro micrófono, también piezo eléctrico aunque de menor superficie de contacto en el sector donde percute la puntada, destinado al registro de los sonidos medios, y un tercer micrófono electret montado sobre el pie de la aguja para captar los sonidos agudos.

Se ponen así en juego tres procesos: captar, procesar y amplificar los sonidos digitalmente componiendo en simultáneo. Para ello se utiliza una placa de sonido (que convierte la señal analógica de los micrófonos a digital), una pc portátil y software *DAW (Digital Audio Workstation)*.

La forma pre-acordada se basa en una estructura principalmente evolutiva, que se articula en tres momentos. En el primero de ellos (A), los movimientos de la bordadora involucran sólo las manos, son más sutiles y responden a una mimesis formal en relación con el diseño impreso en la página del *Manual* que se está utilizando en ese momento; a su vez los sonidos tienen variaciones tímbricas en base a líneas de retardos (filtros digitales). En un segundo momento (B), los brazos de la bordadora comienzan a sumarse en la generación de su tarea; el tiempo de bordado en cada página es más prolongado y aparecen movimientos circulares de las hojas, que ofician como base a las puntadas. Estos gestos tienen el carácter de comentarios de la información que aparece impresa en las páginas del *Manual*. En esta instancia, las líneas de retardo son perceptibles, es decir que escuchamos el original y sus repeticiones. En un tercer momento (C) se llega al clímax: la acción involucra todo el cuerpo

de la bordadora; ella genera los movimientos desde su torso, su cabeza, sus caderas, y estos repercuten simultáneamente en los gestos de las manos. El bordado ya no es una mimesis ni un comentario: expresa ahora un nuevo criterio, da cuenta de un método que ese cuerpo particular genera entorno a las materialidades con las que cuenta. Los sonidos provenientes de los micrófonos modulan grabaciones preexistentes.

“Este criterio de organización consiste en articular factores de separación-enlace entre dos sonidos o estructuras que son lo que permitirá dar fluidez, unidad de sentido, organicidad al discursos sonoro. (Saitta 2002, p.36).

En diálogo con esta propuesta de Saitta, las ideas A, B y C, que guardan distintos grados de cercanía con el registro original, se intercalan unas a otras y generan, a su vez, una trama compleja que varía dependiendo de las intensidades y de la energía que circule en el momento de la acción entre los *performers*. Estos movimientos físicos, provenientes de los cuerpos, que activan mecanismos mecánicos y digitales, se refuerzan y expanden a través del audio: “El sonido supone de entrada movimiento (...)implica forzosamente por su naturaleza un desplazamiento, siquiera mínimo, una agitación.”(Chion, 1993, p.16).El sonido propone al os espectadores un modo ampliado de vivenciar la performance, pero también un “percibir haciendo” para quienes la ejecutamos.

A lo largo de la acción, los *performers* logramos paulatinamente modificaciones en el timbre, oscilaciones en la densidad cronométrica (orden sucesivo) y en la orquestación que se genera a partir de la simultaneidad. Proponemos mezclas y variaciones a partir de la sincronía, por un lado, de los movimientos de los dedos de la bordadora sobre la máquina de coser y, por otro, de los dedos del operador de sonido sobre el teclado de la PC.

Las imágenes. Multiplicación y recorte de la acción

Las imágenes que vemos proyectadas durante la performance provienen de cámaras CCTV (*Closed Circuit Television*). Estas cámaras, creadas para los circuitos de vigilancia y conectadas a monitores, son incorporadas a la acción para amplificar un gesto de desobediencia a lo indicado por el *Método Singer* y generar un espacio de luz que enmarca la acción *performática*. Una de las cámaras se ubica apuntando al pie derecho de la bordadora (que pone en funcionamiento la máquina por medio del pedal),y la otra, sobre la carcasa de la máquina de coser (focalizando en las puntadas que se van generando al andar). Ambas localizan y recortan los espacios de mayor contacto entre el cuerpo y la máquina.

Las dos cámaras están conectadas a una computadora portátil y por medio de la utilización de un *software* específico (GIMP) son manipuladas en su aspecto formal y simultáneamente proyectadas desde un cañón.

Continuando con la lógica del sonido, las imágenes también sufren diferentes tratamientos desde el más simple, que las transfiere tal cual son tomadas por las cámaras, hasta el uso de filtros de color y edición que permiten su montaje, duplicación, alteración de la proporción de una o de ambas imágenes, etc. El operador de las proyecciones se suma a las partituras sonoras y juega sobre ellas, a veces amplificando el efecto y otras oponiendo situaciones para crear tensión durante la performance.

El espacio tecnológico como gesto de vinculación

Al llevar a cabo esta performance, el espacio se convierte en signo y es parte de la trama semántica. Los cuerpos que accionan las máquinas, sumados a las imágenes y a los sonidos que amplifican y distorsionan las acciones, lo modifican.

Los tres *performers* accionamos en tiempo real, y, si bien contamos con un guión previo, la duración y la cadencia de cada uno de los movimientos se va definiendo en el instante mismo de la obra. La idea que Carmelo Saitta plantea en el último capítulo de su libro *El diseño de la banda sonora* nos interpela. Este autor propone la concepción estética como "... la posibilidad de provocar un desplazamiento de lo denotativo para adquirir una nueva significación, más próxima a la connotación metafórica; la posibilidad de plantar una nueva idea de lo verosímil..." (Saitta 2002, p 61).

Esta pieza se construye desde una tecnología mecánica (máquina de coser) pasa por una digitalizada (procesadores de sonido e imagen) para expandirse finalmente desde la corporalidad utilizando como medios los amplificadores y el proyector.

Otro aspecto importante para pensar en el proyecto es la ubicación del público, del mobiliario y de los elementos necesarios para la escena (máquinas, amplificadores, cámaras, luces, e instalación de los bordados realizados anteriormente).

Cada una de las presentaciones de *Rosemberg-Singer-As-tobiza* (realizadas entre septiembre de 2015 y diciembre de 2016) tuvo variantes en la distribución espacial. En la primera presentación no hubo proyecciones: todo lo que se veía era lo que sucedía en ese momento y a escala real. A partir de la segunda *performance* y en las cuatro siguientes, agregamos a la escena varios elementos: generamos una instalación formada por los ejercicios de prácticas anteriores, las hojas intervenidas del Manual de Bordados Singer, un tapado azul, algunos esquemas visuales y un audio grabado que contiene fragmentos de instrucciones acuñadas en el *Manual*. Además de todo esto, se sumó nuestro operador visual.

A lo largo de las presentaciones de la performance, las imágenes proyectadas también tuvieron modificaciones en su ubicación y tamaño. En la primera oportunidad, la imagen fue proyectada a espaldas de la bordadora, sobre el lateral derecho; en la segunda instancia, instalamos la máquina de coser y a la bordadora dentro de la proyección. En la tercera, los tres *performers* nos ubicamos en una misma mesa, en la cual apoyamos las máquinas, y quedó así la escena entera dentro del rectángulo de luz que definía el proyector. Las sombras también eran gestos que se superponían a estas imágenes, ampliando de esta manera las capas de sentido, lo que nos llevó a descubrir en ese momento nuevos horizontes de montaje para seguir explorando.

Aparecieron aquí dos conceptos para interrogar nuestra acción: por un lado, la performatividad expandida de Zuzulich y, casi en simultáneo, la mirada del gesto como acordamiento de Flusser. Ambos interrogan en la acción a los cuerpos y a los instrumentos; vinculan, como decíamos más arriba, lo que sucede en una realidad material y lo que ocurre en una imagen virtual.

En cierto sentido, podemos inducir que la aparición de procedimientos tecnológicos en el campo de la performance tiende a tensionar el propio concepto de lo performático, en la medida en que el aquí y ahora de la potencia de los cuerpos aparece mediatizada, reinstalada en el campo de lo representacional. (Zuzulich)

El vínculo entre las acciones reales y las mediatizadas está ubicado en la dimensión témporo-espacial. Así lo define Vilem Flusser en la introducción de su libro titulado *Los Gestos*: "...entender los gestos como movimientos del cuerpo, y, en un sentido amplio, como movimientos de los instrumentos y herramientas unidos al cuerpo". (Flusser1994, p.7). Esta no-distancia entre la ejecución de unas y otras, esta unión por simultaneidad, es el gesto que los cuerpos imprimen en cada una de las operaciones sobre las máquinas.

Conclusión

Al comienzo de este trabajo nos preguntamos si era posible que una acción estética generada por cuerpos y mediatizada por máquinas y programas digitales resignificara la memoria afectiva y construyera un nuevo sentido sobre el contenido elegido.

Esta pieza propone imágenes visuales y sonoras, texturas y materialidades dentro del montaje total de la acción. Todos estos elementos trascienden su lugar individual, se montan en constelaciones iconográficas que producen o, al menos, evidencian un discurso que debe ser de-construido.

Al comienzo de la acción, los *performers* utilizamos medios analógicos y digitales como catalizadores de las acciones individuales y de los otros integrantes del grupo, pero en el momento en que la pieza funciona en su totalidad hay una anticipación del suceso: cada uno a través de su medio generamos lo que Flusser llama *acordamiento*. Es aquí donde la *performance* verdaderamente acontece, donde, desde el cuerpo y sus mediaciones, se propone un nuevo sentido a las acciones.

Como respuesta a lo que Foucault propone en su "*tecnología política del cuerpo*" proponemos un uso del *Manual de Bordados Singer* donde nuestros cuerpos no son domesticados en busca de un resultado eficiente. Por el contrario y mediante la utilización de la tecnología, son la llave desde la cual podemos generar preguntas a este sistema de control social. Es por esto que afirmamos que los cuerpos y las máquinas, a partir de un uso no convencional y simultáneo, resultan elementos propicios para la toma de conciencia. Los cuerpos traducen sus relaciones al espacio: con las máquinas, con los recursos digitalizados (sonidos e imágenes) y asimismo con los otros cuerpos y son los gestos estéticos los que logran descubrir de un nuevo modo el "objeto" que expresan. Creemos que las acciones que realizamos son gestos políticos, opiniones que se escapan del marco diseñado para el uso convencional. Bordar sobre papel, y no sobre tela, dibujar con puntadas para señalar conceptos, y no para realizar detalles decorativos: son modos de usar las herramientas y manipular su método para generar un dispositivo discursivo, enunciando así una nueva relación, ya no de adoctrinamiento sino de expresión sobre el vínculo cuerpo-máquina.

Esta *performance* es un dispositivo crítico que nos permite llegar a la conclusión de que las reglas disciplinadoras pueden ser elementos que, al subvertirse estéticamente, redefinan los métodos como diálogos particulares entre los cuerpos y las máquinas.

Por todo lo expuesto postulamos el uso de la tecnología como un lenguaje propicio para vivenciar nuevas formas de construir estas relaciones.

Referencias bibliográficas

- Chion, Michel (1993) La Audiovisión. Barcelona. España. Ed: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1985). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona. Buenos Aires-México Ed: Paidós.
- Fischer-Lichte, Erika (2011) Estética de lo Performativo. Madrid. España. Ed: Abada Editores.
- Huberman, Didi (2010) Lo que vemos lo que nos mira. Bs.t As. Argentina. Ed: Manantial.
- Ihde, Don (2004) Los cuerpos en la tecnología. Nuevas tecnologías: nuevas ideas acerca de nuestro cuerpo. España. Ed: UOC.
- Knapp, Mark (1980) La Comunicación no verbal, el cuerpo y el entorno. Bs.As. Argentina. Ed: Paidós.
- Le Bretón, David (2002). Antropología del cuerpo y modernidad. Bs. As. Argentina. Ed: Nueva Visión.
- Saitta, Carmelo (2002). El diseño de la banda sonora en los lenguajes audiovisuales. Bs As. Argentina. Ed: Saitta publicaciones musicales.
- Singer Sewing Machine Company, Departamento de Educación (1929) Libro Argentino de Bordados Singer. U.S.A. Ed: Singer Company.
- Vilém Flusser (1994). Los Gestos. Fenomenología y comunicación. Barcelona. España. Ed: Herder.
- Zuzulich Jorge, (s.f) Una tensión productiva: performance y tecnología. Recuperado en http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/JorgeZuzulich_una_tension_productiva_performance_y_tecnologia.pdf.

edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota5/JorgeZuzulich_una_tension_productiva_performance_y_tecnologia.pdf.

Abstract: *Rosemberg-Singer-Astobiza* is a performance piece that arises from the desire to generate a criticism of the Embroidery Method. Singery puts into operation a series of relationships that involve bodies as operative instruments to operate machines in a defined time-space. Through the use of technology we can generate questions to this system of social control. The bodies translate their relations into space: with the machines, with the digitized resources (sounds and images) and also with the other bodies and it is the aesthetic gestures through the technological language that manage to discover in a new way the "object" that express

Keywords: Embroidery - performance - technology

Resumo: *Rosemberg-Singer-Astobiza* é uma peça de performance que surge do desejo de gerar uma crítica ao Método do Bordado, que coloca em operação uma série de relações que envolvem os corpos como instrumentos operativos para operar máquinas em um espaço-tempo definido. Através do uso da tecnologia, podemos gerar questionamentos para esse sistema de controle social. Os corpos traduzem suas relações para o espaço: com as máquinas, com os recursos digitalizados (sons e imagens) e também com os outros corpos e são os gestos estéticos através da linguagem tecnológica que conseguem descobrir de uma nova maneira o "objeto" que expresso.

Palavras chave: Bordado - performance - tecnologia

(*) **Nilda Rosemberg.** Profesora Superior de Artes Visuales (UNA). Maestría en Performance (UNA, tesis en curso).

El actor digital

Ayelén Rubio (*)

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Resumen: Actualmente, con la telefonía inteligente, la expansión de las redes sociales, y el auge de la mediatización, los actores se topan con la tarea de ocupar nuevos roles. Así, se encuentran actuando en series caseras vía *web*, videoclips promocionales para teatro, videos proyectados dentro de la misma obra, cortometrajes o incluso películas enteras filmadas y editadas por los mismos protagonistas, desde celulares o *tablets*. Nos interesa trabajar cómo es que esto impacta en su tarea y cómo es la preparación de los actores de hoy, multifunción al igual que sus celulares.

Palabras clave: Actuación – teatro – nuevas TIC – tecno escena - entrenamiento actoral - ficción – teatralidad – escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 67]

Construyendo al tecno-actor

Antiguamente, las técnicas actorales solían circunscribirse a la actuación teatral, o ante cámaras para cine o televisión. Pero los tiempos han cambiado y con la introducción de la tecnología en las casas y en los teatros, y las facilidades que ofrecen los distintos medios para

capacitarse y aprender a usarla, el campo de creación y de técnicas actorales se ha ido expandiendo hacia diferentes rubros, por lo cual los actores y actrices se ven impulsados a ir adaptando su trabajo bajo las exigencias de los medios de comunicación y las redes sociales. Esto implica que hayan comenzado a formarse y a investigar