

Congreso Tendencias Escénicas. VI Edición Congreso Tendencias Audiovisuales. I Edición

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Andrea Pontoriero (*)

Resumen: Dada la constante incorporación en el mundo de lo escénico de los lenguajes audiovisuales y de la necesidad de pensar los lenguajes escénicos y audiovisuales desde una concepción interdisciplinaria, desde la coordinación del Congreso se decidió encarar la sexta edición del Congreso Tendencias Escénicas incorporando la Primera Edición del Congreso Tendencias Audiovisuales.

El siguiente escrito aborda su diseño y desarrollo: la descripción de los objetivos, la convocatoria a profesionales, creativos y teóricos, la implementación de los formatos destinados a organizar los debates, la puesta en común de ideas, proyectos y reflexiones como así también la circulación del conocimiento a través de la política de publicación.

En esta oportunidad el encuentro se realizó en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y en la Sala Casacuberta del Complejo Teatral de Buenos Aires los días 26 y 27 de febrero de 2019 en Buenos Aires, Argentina.

Se detalla la agenda completa de los trabajos expuestos tanto en los paneles de tendencias, las comisiones de debate y reflexión, las rondas de presentación de proyectos y los foros de experiencias profesionales 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 y la presentación de la quinta publicación del Congreso. Finalmente, se incluye una selección de las comunicaciones y papers (artículos) enviados al Congreso (los mismos presentados alfabéticamente por autor).

Palabras clave: Actuación – audiovisual – caracterización – cine – circo – cuerpo – danza – dirección teatral – distribución – documental – dramaturgia – emprendedores – escena – escenografía – espectáculo – fotografía – género – gestión – humor – iluminación – maquillaje – mapping – medios – música – performance – plataformas – producción – públicos – redes – stand up – teatro – tecnologías – televisión – tendencia – vestuario – videojuegos – voz

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 55]

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. En 2019 se incluye el Congreso de Tendencias Audiovisuales que incorpora sus problemáticas en esta publicación. En cada edición del Congreso se presentan los escritos generados en la edición anterior. Se establece de este modo la continuidad de los objetivos del Congreso que son generar contenidos y reflexión sobre las artes escénicas y audiovisuales en un espacio de encuentro anual donde los realizadores, teóricos e interesados en el medio socializan sus experiencias profesionales y teóricas. De este modo, se proponen líneas de trabajo, sobre las que se vuelve a profundizar 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.

Instituciones auspiciantes

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

Organización y dinámica del Congreso

El Congreso Tendencias Escénicas y Audiovisuales se creó como un espacio para que los profesionales, creativos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas y audiovisuales puedan exponer e intercambiar experiencias e ideas, sobre el presente y el futuro del campo escénico y audiovisual.

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. Los de la cuarta edición en *Reflexión Académica XXXVI. Vol. 36*. Noviembre de 2018 y los de la quinta edición en *Reflexión Académica XXXVIII. Vol. 38*. Mayo de 2019 y *Reflexión Académica XXXIX. Vol. 39*. Agosto de 2019.

En la sexta edición de Tendencias Escénicas, primera de Tendencias Audiovisuales hubo 2302 inscriptos y 905 asistentes. La actividad del día 27 consistió en la presentación de cuatro paneles de tendencias con destacados artistas y profesionales. Las temáticas de los paneles fueron Redes, Plataformas, Festivales. Alternativas en el diseño. Los expositores fueron: en Producción escénica actual (coordinado por Gustavo Schraier) Paula Baró, Andrés Binetti, Lisandro Rodríguez, Débora Staiff y Florencia Wasser; en Cine de género ¿El terror convoca? (coordinado por Santiago Fernández Calvete) Pablo Sapere, Carina Rodríguez, Laura Casabé, Gabriel Grieco y Javier Fernández Cuarto; en Diseñar en las artes escénicas (realizado en conjunto con ADEA y coordinado por Valentina Bari) Renata Schusheim, Jorge Ferrari, Félix Changó Monti (ADF), Magalí Acha y Sandro Pujía; en Autores, conviviendo entre lenguajes (coordinado por Nicolás Sorrivias) Marta Betoldi, Javier Daulte, Cecilia Guerty, Erika Halvorsen, Pablo Iglesias y Ernesto Korovsky.

El día 26 la actividad estuvo organizada en tres formatos: 29 comisiones de debate y reflexión y 6 rondas de presentación de proyectos. También se realizaron 13 foros de experiencias. Al finalizar la jornada del 26, se realizó la presentación de la memoria de la quinta edición del Congreso 2018 que integra un volumen completo de la publicación, el XXXVIII Reflexión Académica en Diseño y Comunicación y el capítulo I de la publicación XXXIX 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: María Busker, Daiana Cacchione, Lidya Di Lello, Cecilia Gómez García y Ariel Tamburrini.

Contenidos y actividades del Congreso Tendencias Escénicas y Audiovisuales

Los contenidos de la Sexta Edición del Congreso Tendencias Escénicas y Primera Edición del Congreso Tendencias Audiovisuales se organizan en el siguiente orden:

- I. Reseña sobre los temas tratados en los Paneles de Tendencias.
- II. Foros de Experiencias Escénicas y Audiovisuales.
- III. Comisiones de Debate y Reflexión.
- IV. Rondas de Presentación de Proyectos.
- V. Equipo de Coordinación.
- VI. Escritos de los Coordinadores (presentados en orden alfabético).
- VII. Papers enviados al Congreso por los expositores (presentados en orden alfabético).

I. Paneles de Tendencia

En la Sala Casacuberta del Teatro San Martín el 27 de febrero se realizaron 4 paneles de tendencias en los que se debatió y reflexionó sobre temáticas relacionadas con las artes escénicas y audiovisuales. El objetivo fue que profesionales, artistas, críticos y teóricos de las diferentes áreas pudieran exponer e intercambiar experiencias e ideas sobre el presente y futuro de lo escénico y audiovisual.

El panel de apertura estuvo dedicado a **Redes, Plataformas, Festivales. Alternativas en el diseño en la producción escénica actual** (coordinado por Gustavo Schraier) Expositores: Paula Baró, Andrés Binetti, Lisandro Rodríguez, Débora Staiff y Florencia Wasser.

Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel (se puede acceder al streaming completo en <https://youtu.be/OEeO02YrZU8>).

Gustavo Schraier: – La producción escénica y performática de determinados artistas y productores ha incorporado una serie de variables que implican poder dialogar, programar, interactuar y coproducir con diversos actores culturales en distintos contextos y escenarios. Los productos artísticos no son concebidos solamente para estar en un determinado teatro durante una temporada, sino que conviven con plataformas, redes, festivales locales, regionales e internacionales que muchas veces determinan los formatos artísticos y de producción. Tiempos cortos, obras que se presentan en varios países al mismo tiempo, con elencos o intérpretes en paralelo, atravesados por las tecnologías y las nuevas dramaturgias. Este es el marco con el que nos vamos a desarrollar. Estos conceptos, a veces se confunden; son términos; algunos muy actuales, algunos llevan unos años. Plataformas, redes, circulación, distribución son términos que hoy en día se están usando muy habitualmente y que muchas veces no sabemos muy bien de qué se trata o entendemos por circulación determinada cosa que no es lo mismo que entiende el otro. Propongo como comienzo discutir sobre esto.

Débora Staiff: – Mi preocupación es que se entienda la diferencia entre circulación, gira e internacionalización. Son procesos diferentes. La internacionalización tiene que ver con una estrategia, no tiene que ver con una acción, sino con el pensar cómo un artista, un proyecto o una institución o una organización salen al exterior por fuera de sus propios límites. Cuando hablamos de circulación son básicamente políticas públicas que se diseñan para favorecer que los artistas puedan girar. Y las giras son lo que los distribuidores intentamos hacer en los mejores casos con políticas de circulación existentes y muchas veces debido a ese tipo de políticas uno asume estrategias de internacionalización y acompaña al artista en el pensamiento de cuál es el mejor lugar para el proyecto. Hay que bregar también porque las políticas de circulación estén adecuadas a la realidad creativa que vive cada uno de los países e incluso cada una de las ciudades, porque hay ciudades que pueden tener políticas de circulación o no tenerlas. Entonces son tres cosas diferentes que son llevadas adelante por personajes también distintos.

Paula Baró: – Podemos también pensar el concepto de plataforma que es un tipo de gestión que lo que intenta es generar condiciones materiales para que los artistas puedan hacer la parte del trabajo artístico y no todo el trabajo que se hace en el teatro, independiente, off o autogestivo (la circulación que propone llevar las indus-

trias culturales de un país a encontrarse con industrias culturales de otros países para generar negocios o intercambios, las famosas rondas de negocios que se hacen en el Mercado de Industrias Culturales de Argentina – MICA). Esta plataforma permite generar ciertas giras o posibles intercambios. Yo fui con Plataforma LODO y después de 50 reuniones pudimos concretar dos o tres proyectos, pero son dos o tres proyectos que, si no hubiese existido esa política pública, no hubiesen existido ni nacido porque a esa gente la conocimos en ese mercado. Podríamos pensar si es un mercado o no lo es, porque nosotros somos una plataforma que trabaja en el campo de las redes colaborativas, eso quiere decir que trabajamos en un campo donde en general la posibilidad de contar con recursos económicos es muy limitada, porque los fondos públicos a los que se puede acceder en nuestro país, provincia, ciudad son muy pequeños en relación a los costos reales que tienen una producción y una gira. Entonces, ¿cómo podemos hacer eso en este contexto? Por un lado, seguir reclamando y participando para que existan más políticas públicas, pero, mientras tanto, se nos pasa la vida y tenemos que poder producir y hacer nuestros proyectos. Entonces ahí existe otro campo que es el mundo de la economía colaborativa en lo formal, pero también de los lazos de amistad y de las tecnologías de lo comunitario. De esa manera, Plataforma LODO, que nace hace 4 o 5 años, nace con la idea de poder generar espacios de investigación y también de circulación para artistas de artes escénicas que estaban en una zona outsider: la producción performática en nuestro país (no sólo en nuestra ciudad, sino el artista que trabaja en performance en Santiago del Estero, en Tucumán, en Entre Ríos). En los últimos años se amplió el campo de lo que llamamos escénico, hoy estamos más cercanos a artes vivas como concepto. El rol del artista se movió mucho, antes era un director de teatro, un dramaturgo, un actor y hoy está más cercano a ser un artista multidisciplinario porque el artista de escénicas encuentra espacios no sólo en el teatro, sino también en el museo, en la galería o en el espacio público, en una convocatoria de arte contemporáneo. Nosotros, al ver esa oportunidad y esa necesidad, creamos la plataforma pensando en ser un puente entre los artistas de nuestro país y de Latinoamérica que todavía están en las artes escénicas, pero que pueden hacer ese desplazamiento a las artes contemporáneas y que permita a un artista que venía trabajando en una sala para 30 localidades trabajar en un museo o que se pueda ir a hacer una residencia a un espacio de campo donde solito se tenga que bancar, investigar un mes y de eso produzca. Eso es una plataforma: ¿cómo lo hacemos? No teníamos nada de plata cuando empezamos. Entonces hicimos acuerdos colaborativos con espacios de la ciudad, por ejemplo fuimos a La Sede, que es el espacio de Marcos Perearnau y les dijimos “¿tenés un espacio ocioso en tu sala, que no uses? ¿Nos lo das para un artista?”, “Sí, ¿cuántas horas?” “80, 60, 30, las que vos quieras”. “40”. “Listo”. Yo eso lo pongo en mi plataforma para un artista. Entonces, lo que hacíamos era conseguir cosas que no se usaban, reciclarlas y hacerlas útil para un artista. Nosotros armamos una primera plataforma de premios,

estímulos. Hay un poco de plata que tratamos de que se use para lo que se necesita (que son honorarios o cosas que hay que comprar como el catering), pero intentamos no usar plata para todo lo que se puede hacer colaborativamente (por ejemplo, las horas de ensayo porque al teatro cuando presenta su financiamiento le sirve tener espacios de investigación en su proyecto, tener artistas residentes investigando les sirve para conseguir su subsidio). De esta forma, lo que hicimos fue conseguir los primeros 4 socios, por ejemplo con la Escuela de Fotografía de Andy Goldstein que con alumnos cubrió todo el registro fotográfico de la Maratón. La plataforma, instaló que hacer una residencia era más fácil de lo que se pensaba, antes se pensaba que sólo accedían artistas que tenían premios o mucha trayectoria y lo que sucedió es que artistas noveles podían acceder a una residencia. Este es un ejemplo muy chico de cómo una política de circulación puede estimular una plataforma y cómo la plataforma, para funcionar, necesita trabajar en red colaborativa, con instituciones, espacios, artistas. Todos están poniendo algo para que eso suceda.

Gustavo Schraier: – Me gustaría preguntarles como artistas, gestores y productores si sienten que existen políticas públicas vinculadas a la circulación, si existen, ¿son fáciles de llegar a ellas?

Lisandro Rodríguez: – Quizás sea un gesto demagógico, pero tiene que ver con la circulación de la que hablabas y no puedo dejar de pensar en lo que sucede. Acá hay un problema de circulación, nosotros estamos iluminados y ustedes no, en términos de puesta en escena para mí es muy difícil generar una circulación si hay una zona que está en sombra, sería bueno prender la luz para poder vernos [se prende la luz de sala]. Yo pienso como artista, como generador de lenguaje y la circulación tiene que ver con que estén dadas las condiciones para que la cosa pueda circular. Además, hablaban de mercado: a mí se me viene, fruta, verdura, comida, es decir tiene que haber material, materia o productos para que puedan ser intercambiados. En este sentido, esto es una circulación, en el sentido que nos podamos ver, que podamos estar atentos al otro. Hay algo de lo escénico en que muchas veces, la contemporaneidad está puesta en los nombres y no en esto de poder vernos y empezar a ver qué hacemos circular. Que nuestras obras son trabajos que tenemos que compartir, no vender, sino compartir: esa es la mejor forma de producir lenguaje, que el otro pueda estar interesado en lo que yo pueda decir o producir.

Florencia Wasser: – Sobre lo que decía Gustavo, si hay políticas públicas, personalmente creo que hay más intención de lo que realmente sucede, me parece que no acompañan los tiempos que los proyectos o una producción necesitan. Un ejemplo muy chiquito: en un momento me acerqué en marzo a una institución pública para pedir una ayuda de pasajes para una gira que era en enero y me decían que la respuesta me la daban en diciembre y entonces, si yo no podía confirmar hasta esa fecha si íbamos, perdíamos la posibilidad de presentar la obra en el exterior y no hay respuesta porque tienen

otros tiempos. O, por ejemplo, cuando uno necesita conseguir dinero, el programa más sobresaliente que existe es el de mecenazgo, pero los artistas nos encontramos con qué empresa, porque te declaran de interés cultural de la ciudad, pero tenés que salir a buscar una empresa y no todo el mundo tiene la facilidad de conseguir una, con lo cual siento que son más intenciones que apoyos que hacen que uno requiera mucho más apoyo de las plataformas y de otros medios de circulación y de internacionalización.

Débora Staiff: – En general políticas públicas de circulación en todos los países hay. Hay países que tienen políticas de circulación expansivas como puede ser Francia, Méjico, Colombia o políticas volitivas, o sea que van acorde a la voluntad del momento. ¿Qué significa eso? Que uno va a los lugares y ve a muchos artistas de ese país empezando a hacer becas, laboratorios de creación, trabajos conjuntos con otros artistas, cruce de disciplinas entre un chileno y un inglés. Cuando hablaba de políticas de circulación, no hablaba de que te paguen los pasajes para irte a un lugar, sino también cuáles son las opciones para que un artista sea conocido. No es sólo ir, subirse al escenario, hacer la función, caer como ovni en un lugar y como qué lindo estar en el festival de no sé dónde, porque resulta que después eso puede no prosperar en ese lugar. Entonces cuando hay políticas poco claras sobre circulación de artistas eso empieza a ser por goteo, hoy va uno, el año que viene va otro: no son siempre los mismos. En todos los países se quejan de lo mismo. Se empieza a demandar. Ver cómo el arte visual llevó su estrategia a las artes escénicas y empiezan a ser artistas y ya no son obras, eso también repercute en las políticas públicas. Creo que hay y que resultan difíciles, que cada vez que tenemos que pensar en armar una gira la tenemos que pensar autosustentable, me ha tocado girar con elencos de 14 personas donde hemos hecho autosustentabilidad, que las primeras giras son de prestigio y no de ganar dinero; es así.

Gustavo Schraier: – Esto es estrategia, pensar que una gira se puede pensar de distintas maneras: puede ser para posicionar, para dar a conocer una compañía o un grupo, para generar un intercambio, otras veces es solo para vender un producto, meterlo en un mercado. Hay distintas formas de girar. Las políticas no cubren ese amplio espectro, son más acotadas a apoyar en pasajes. Y es más amplio el mundo de las giras y no es lo mismo un producto musical, de una banda, que de un grupo de teatro o de un espectáculo multidisciplinar. Cuando ustedes viajan, ¿cuál es el motor principal en el momento de ir a hacerlo?

Andrés Binetti: – Los viajes que he hecho han sido azarosos. Me parecía interesante esta cuestión de artistas y obras, qué es lo que circula: ¿la obra o el artista? ¿Lo que va a producir el artista como un gesto, algo más pop como Andy Warhol o esa obra como cuando decíamos sale *Postales Argentinas* al mundo? Otra paradoja que me pasa a mí, yo programo el Teatro del Pueblo, el primer teatro independiente del país fundado en 1930 por Barletta y nos cuesta mucho programar, salvo *Terrenal*

porque las obras no quieren hacer temporada, entonces se subvierte la lógica. Le decís a una compañía “hagan tres veces por semana, de jueves a domingo, no tenés que mover la escenografía” y te dicen que estás loco.

Gustavo Schraier: – A veces hay obras comisionadas que le piden a un artista que haga algo especial para un determinado lugar sobre un tema. ¿Cómo es esa experiencia?

Florencia Wasser: – Hay Instituciones extranjeras que convocan a un artista para pensar o trabajar sobre determinado tema. Generalmente lo que sucede es que hay diferentes artistas que vienen de diferentes países, continentes, y lo que les interesa es ver cómo ese artista aborda determinada situación. A veces, puede parecer que la obra por encargo o comisionada puede ser una mala palabra o que le quita expresividad al artista que no está haciendo lo que le surge de su alma o de su cabeza o de su inspiración, sino de lo que otro le está diciendo. En realidad es una invitación a pensar un proyecto inspirado en eso y por supuesto, si al artista eso no lo motiva, tiene todo el derecho a decir que no. Volviendo a lo que decía Débora respecto de si es la obra o es el artista lo que circula o lo que se presenta, a veces ni siquiera se comisiona un tema, simplemente se le ofrece al artista un espacio, un lugar para crear algo para ese festival o proyecto, sin un marco conceptual, sino porque le interesa acercar su público a un artista.

Débora Staiff: – Pensando en esto que decís Gustavo, lo que sí creo es que hay circuito para todo, hay circuito para obra y hay circuito para artistas. El tema es que la Argentina está lejos, no conceptualmente porque en esto estamos más cerca de lo que nosotros creemos con otras materialidades, estamos lejos físicamente. Cuando un europeo dice viajé 5 horas en avión y le parece una barbaridad y para nosotros 5 horas es un poquito más allá de Jujuy, habla de lo lejos que estamos de los centros a los que nosotros miramos. Hay circuitos para obras y para artistas, pero creo que son realidades diferentes, temporalidades distintas, formas de programar diferentes, son festivales o programadores que siguen a determinados artistas durante equis cantidad de años, que van viendo cómo el artista va modificando sus intereses y miradas. Las formas de programación y los intereses por los artistas están cambiando, hay un cambio generacional en la mirada de los programadores. Entender que las obras de nuestros artistas tienen una forma particular donde uno dice esto es argentino porque hay una marca, pero ya nuestro teatro compite con buen teatro de Colombia, de Chile, de Brasil, con buenos artistas de Méjico, con lo cual hace que nosotros tengamos que mirarnos y mirar quienes nos rodean y decir qué es lo que nosotros hacemos de diferente para que alguien decida que es mejor un argentino que un chileno. Y ahí vuelvo a lo que decía Lisandro, que lo importante es circular, compartir, tener algo para decir, mostrar y los que somos anexos a la actividad creativa, tratar de ver cómo eso se potencia porque el artista no necesariamente se ocupa de difundir su trabajo, se ocupa de crear.

Paula Baró: – Un poco pensando en lo que dijo Andrés, yo soy una persona que hace teatro desde los 9 años, por lo cual cuando decís El Teatro del Pueblo, a mí me pasan cosas sentimentales porque todo empezó ahí y lo sabemos. Me quedé como impactada: que no haya obras para el Teatro del Pueblo, me parece rarísimo. Me parece interesante introducir la figura del curador que es muy importante en las artes visuales y hoy los programadores de teatro estamos muy cercanos a la idea de un curador, sobre todo los que están más cercanos a las prácticas investigativas porque tenés que actualizarte, ¿Qué viene? ¿Qué están pensando? ¿Cómo entiendo este lenguaje? Hace 10 años que programo una sala y por eso me metí en el mundo de la curaduría, para entender qué era lo que estaba haciendo. Matienzo tiene una particularidad diferente al Teatro del Pueblo que es que las obras no pueden estar más que un mes y lo máximo que puede tener una obra son 12 funciones porque nosotros trabajamos con una franja etaria de jóvenes artistas, emergentes, y después hay otros artistas más consagrados, pero que vienen a Matienzo a hacer una prueba, un día, y de esas pruebas han nacido obras maravillosas.

El segundo panel estuvo dedicado a **Cine de Género. ¿El terror convoca?**, coordinado por Santiago Fernández Calvete. Los panelistas fueron Pablo Sapere, Carina Rodríguez, Laura Casabé, Gabriel Grieco y Javier Fernández Cuarto.

Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel (se puede acceder al streaming completo en <https://youtu.be/OEeO02YrZU8>).

Santiago Fernández Calvete: – Cuando me convocaron a armar esta mesa para saber si el terror convoca, reuní a este *dream team* para abordar este tema desde varios aspectos desde donde uno puede pensar esa pregunta: por un lado la historia del festival Rojo Sangre porque tiene su público cautivo que se ha mantenido por 20 años, Carina Rodríguez que es especialista en análisis de taquilla, nos puede hablar de los rendimientos en cantidad de espectadores de las películas de terror nacionales e internacionales; Javi Fernández Cuarto, que es el director de Blood Window, nos puede hablar de los rendimientos de películas en cuanto a ventas y sus desempeños en mercados, teniendo en cuenta que si existen mercados para el cine de género es porque evidentemente hay un interés; y después tres realizadores para hablar de cómo encaramos los proyectos, las expectativas que tenemos y si los pensamos en función de lo que tiene que suceder después, tanto en espectadores como en ventas. Primero quiero hablar con Pablo Sapere de Rojo Sangre para ver lo que fue la historia del cine de género para después hablar de la actualidad y lo que está pasando ahora.

Pablo Sapere: - El Festival Buenos Aires Rojo Sangre, ahora en noviembre vamos a hacer la edición N° 20, surgió a fines de los 90 por una necesidad que era la siguiente: había una incipiente cantidad de personas que se dedicaban a hacer cine de género, ya sea cortometrajes, algunos en video que era una tecnología recién-

te, VHS, super VHS o en un formato fílmico de 16 mm. Había muchas películas que se estaban haciendo, como realizadores podemos nombrar a Daniel de la Vega, Gonzalo Calzada, estaban los chicos de Farsa Producciones, Ernesto Aguilar, Alexis Puig y otros, que ya venían con alguna buena producción en sus espaldas, pero que no tenían un lugar donde mostrar esas películas. En esa época había dos grandes festivales: el de Mar del Plata y el BAFICI, pero no tenían en su menú la idea de poner cine de género, recién mucho más adelante lo comenzarían a hacer, primero Mar del Plata, y el BAFICI a veces sí, a veces no, hasta ahora. La idea fue hacer un espacio donde mostrar este tipo de películas, potenciarlas unas con otras, que un público de una película se entrecruce con el de otra y finalmente empezar a, lo que creo que es su principal objetivo de un festival de cine, crear público, es decir que haya un público que espere cierto tipo de producción y de películas y que haya un encuentro anual donde esas producciones encuentren su espacio. A lo largo del tiempo este grupo inicial de realizadores fue creciendo en cantidad de películas y su experiencia y se fue dando una movida cinematográfica muy cohesionada, todos se había criado con Sábados de Super Acción que se veía en la tarde de los canales abiertos y que era una escuela de cine de género. Eso le arruinó la cabeza a mucha gente, incluido a quien les habla, y produjo un montón de gente que quería filmar ese tipo de películas. Apareció la tecnología para hacer eso relativamente más económico, 16 mm o Super8 eran formatos muy caros porque implicaban fílmico, revelarlo, el montaje era un desafío. La aparición del video permitió nuevas herramientas, algunas profesionales y otras muy caseras. Una de las primeras películas fue *Plaga Zombie* que fue filmada en forma secuencial y el último montaje se hizo con dos videocaseteras. Ese fenómeno fue generando una producción ultraindependiente totalmente marginal y autogestionada de cineastas que empezaron a hacer fuerza para introducirse ellos y sus películas en el mercado cinematográfico tradicional, que es el mercado de películas producidas con el apoyo del Instituto de Cine y estrenadas en los cines comerciales de los shoppings, de los barrios, etc. Todo ese proceso llevó más de una década. La primera película de estas que se estrenó en una sala fue *Visitante de Invierno*. Toda esta movida fue creando público, creando técnicos con experiencia en filmar cine de género. La idea fue hacer un panorama general histórico de cómo llegamos desde esta gente que empezó a producir películas muy artesanalmente, que fueron golpeando distintas puertas, fueron insistiendo con sus proyectos hasta que finalmente el Instituto de Cine empezó a abrir la puerta. Me contaron muchos realizadores que había dificultades absurdas para filmar películas de género. Por ejemplo, Daniel de la Vega me contó que él estudiaba en la ENERC y que, cuando decía que quería hacer un corto de terror, se le morían de risa. Hay anécdotas de gente que presentaba un guion para una tesis y después filmaba una película de terror. Donde se decidía qué se filmaba en el Instituto de Cine, que es un sistema muy complejo con comités, eran de una generación que venían con poco interés en que se haga cine de género y eso se fue rompiendo por el cambio generacional, por los cineastas que insistieron con sus proyectos y por un

cambio de políticas que permitió que se filmaran más películas argentinas, permitiendo que géneros que eran más marginales pudieran hacerse al incrementar la cantidad de películas producidas por año.

Santiago Fernández Calvete: – Con todo el sistema de distribución copado por el cine norteamericano, la creación de audiencia es importantísima para un género y para el cine nacional, ¿cuántos espectadores tiene el BARS?

Pablo Sapere: – Es un número relativamente variable. De ventas de entradas reales fueron entre 6.000 y 8.000. El año pasado fue menos porque nos pasaron cosas horribles (por ejemplo nos clausuraron una sala por el G20). Más allá de la venta de entradas, hay otras actividades en donde se cuentan los acreditados, los invitados, que es un número muy variable. Estimamos que el festival mueve cada año entre 10.000 y 12.000 personas.

Santiago Fernández Calvete: – El tema de crear la audiencia y darles a los realizadores, productores, actores, la posibilidad de mostrarse, de que vean su trabajo, también es un incentivo para los nuevos. Y los estrenos argentinos de terror que en el 2008 había sido 1, *Visitante de Invierno*, ahora ¿cuántos estrenos hay?

Carina Rodríguez: – Desde el 2008 que fue el primero hasta la actualidad, ya pasan los 25 estrenos comerciales. Me gusta hacer este experimento y preguntar ¿cuántos de ustedes vieron una película de terror argentina? Últimamente los promedios van subiendo porque cuando hacía esa pregunta capaz que uno levantaba la mano y hoy hay como 10. Cuando comencé a investigar esto mucha gente me preguntaba “¿se hace cine de terror en la Argentina?”. Fue lo mismo que me pasó a mí cuando encontré este tema para investigar en mi tesis de maestría y ahí conocí a esta gente hermosa. Mi período de análisis fue del año 2000 al 2010. En 70 años de historia se han hecho 30 películas y en esa década se hicieron entre 100 y 150 películas, entonces quise saber por qué mucha gente a partir del nuevo siglo comienza a hacer cine de terror en la Argentina. Respecto de los estrenos comerciales, en esa década había habido uno solo que es *Visitante de Invierno*. Esa película tuvo una taquilla de 10.000 espectadores, lo cual en ese momento me parecía un número bastante miserable, pero los promedios están en 15.000 espectadores. La película argentina más taquillera, en realidad es una coproducción argentino uruguayo española, *No dormirás*, dirigida por Gustavo Hernández, tiene 100.000 espectadores, pero si vamos a películas puramente argentinas, pican en punta *Sudor Frío* (2010) y *Resurrección*, con 80.000 y 63.000. *Sudor Frío* fue la película más vista, producida por Pampa Films, hecha por Adrián García Bogliano. *Resurrección*, dirigida por Gonzalo Calzada, es una película de terror de época y más chica, lo cual hace que su número de espectadores sea más valorable porque *Sudor Frío* se estrenó con difusión de Telefé. En el transcurso de estos años se han estrenado películas de manera comercial, pero es un número ínfimo respecto a lo que se ha producido de manera independiente. El Festival Rojo

Sangre le ha dado pantalla a cientos de producciones que no tenían dónde estrenarse. Ustedes piensen que cuando empezó esta movida no estaba Netflix, algunas se hacían en DVD y se vendían en Parque Rivadavia, había pequeñas productoras de DVD, se hacía todo de manera muy artesanal y muchos directores empezaban a filmar para poder llegar a tener un estreno en una sala de cine, lo cual era algo increíble, por eso el valor del Buenos Aires Rojo Sangre ha sido enorme para poder darle cohesión a este movimiento de cine de terror, de ciencia ficción.

Santiago Fernández Calvete: – Teniendo en cuenta la pregunta de si el Cine de Terror convoca, las cinco más taquilleras incluyen *Aterrados*, *Hipersomnia*, de esas 5, cuatro están hechas en los últimos 5 años, lo cual habla de un progreso en la cantidad de espectadores respecto de hace una década.

Carina Rodríguez: – Creo que el INCAA ha tenido un papel clave en la producción comercial y en la proyección internacional. El libro *Cine de terror en Argentina* es mi tesis de maestría. En este momento estoy terminando mi tesis de doctorado que lo que hace es mostrar todo lo que pasó en la década siguiente en donde el Instituto de Cine ha tenido un papel activo para incentivar las películas de terror: se financian, se estrenan en el exterior. El cine de terror ha crecido en producción, en números y en calidad.

Santiago Fernández Calvete: – El policial también está incluido en el cine de género y hay unas diferencias abismales en cuanto a rendimiento en taquilla, si la película de terror más taquillera convocó 100.000 espectadores, los 5 policiales más vistos superan ampliamente el millón, ahí hay una explicación en cuanto a cuál es el espectador de cine, en general, en la Argentina, en cuanto a edad.

Carina Rodríguez: – Los espectadores de cine promedio son mujeres de más de 35 años, contrariamente a lo que se pensaría, que las franjas etarias son las menores, lo cual habla de que el terror tiene que encontrar otras ventanas de exhibición. Todos los directores buscan tener un estreno en salas, pero hoy en día el terror a nivel mundial es uno de los géneros que tiene más demanda aunque en ventanas alternativas.

Santiago Fernández Calvete: – El cine de terror a nivel internacional entró hace pocos años en el top 10 de las películas más vistas que en general están las de animación para niños, superhéroes, entró *El conjuro*, es decir que no es un género que se vea masivamente. Teniendo en cuenta que el público de terror es más bien juvenil adolescente, entonces es muy difícil que sea un suceso de taquilla.

Carina Rodríguez: – En la Argentina, las únicas películas de terror que pudieron superar el millón de espectadores son *El Conjuro*, *Annabelle* y la más taquillera es *It*, también porque se daba la característica de que el director es argentino: Andy Muschietti y porque también

apela a un público mayor, hay elementos en la película que hace que extienda el público

Santiago Fernández Calvete: – Y es una remake de una película que veíamos cuando éramos chicos por lo tanto ahora que somos grandes la vamos a ver devuelta. Habíamos hablado del rol activo del INCAA y ahora vamos a hablar de *Blood Window* como mercado de cine de género latinoamericano.

Javier Fernández Cuarto: – La generación de audiencias siempre fue una preocupación en el Instituto, un desafío con respecto al género fantástico, no existía ninguna acción que se pudiera sumar a la financiación y a la subvención de este tipo de cine, siempre fue discriminado y visto como nicho. Había mucha preocupación por la generación de audiencias y se estaba perdiendo la capacitación y la generación de talento. Empezó a surgir talento a fines de los 90 con la aparición de las universidades, de las escuelas de cine, las cámaras digitales. Faltaba algo que posicione ese talento de manera internacional: a partir del 2013 y con el surgimiento de Ventana Sur, un mercado de cine latinoamericano que se hace acá en Buenos Aires con el *Marchée du Film de Cannes* (que es el mercado más grande del mundo, donde confluyen toda la industria, la parte de atrás, no tanto el talento sino los trabajadores de la venta de películas, la distribución, la exhibición, hasta los agentes de venta), empieza a surgir el traer agentes de venta a la Argentina para mostrar el cine argentino, pero, si íbamos sólo con el argentino parecía que era poco, entonces decidimos traer cine latinoamericano para que los agentes encuentren un punto en toda la lógica de su agenda anual donde venir a concentrarse sólo a ver cine latinoamericano. Empezamos a trabajar en este proceso y todos los años tenemos de 300 a 400 películas latinoamericanas en un solo lugar durante 4 días para que los agentes de ventas de todo el mundo vengan y se encuentren con nuestro cine. Es una estrategia de ir con todo un bloque a tratar de llegar a la industria. En el 2013 dentro de todo ese paraguas de cine latinoamericano vimos que había material que se acercaba al cine fantástico y se nos ocurrió la idea de juntar estos contenidos y de generar un sello, una marca dentro de Ventana Sur, que pudiera promocionar, darle un espacio ya no para la generación de audiencias, sino para el mercado para que estas películas comiencen a venderse. Competir con otros mercados es muy difícil, competir con películas de USA, de China, de India, de Europa es muy complicado, pero siendo en bloque lo hace más atractivo. Entonces *Blood Window* aparece así, fue un encuentro de productores, realizadores y aficionados interesados en el cine fantástico y esta es una ventana armada para mostrarle a la industria dura que se hace cine de género fantástico en Latinoamérica y sobretodo en Argentina, que es pionera junto con Méjico, son los dos países que más producen género y que más escuela tienen de realizadores de género (y cuando hablo de escuela, hablo de talento de género fantástico a diferencia de otro tipo de géneros como el cine de autor). El circuito de *Blood Window* se fue acercando con el tiempo a puntualizar en el talento, en proyectarlo hacia los mercados. Notamos que el

acercamiento venía por el lado de los Festivales y que el cine de festivales es muy hermanado, es una gran familia y no son tan competitivos entre ellos, están ahí para hablar de género, porque son apasionados y quieren destacar dentro del género, los diferentes estilos, el modo de hacer que tiene que ver con el talento. Vimos que esta era una forma de proyectar nuestro cine rápidamente, que sea reconocido dentro del paraguas del fantástico y creo que con eso tuvimos éxito, la federación de festivales se acercó y entendió rápidamente lo que queríamos hacer y ven *Blood Window* como una agenda en el año para venir, mirar nuestro cine y llevarse nuestras películas para sus festivales. De a poco fuimos trabajando con vínculos directos y a hacer foco en diferentes festivales: esa es una primera puerta para mostrar el cine en el exterior. Los agentes de venta van por el mundo buscando películas, talento, buscan a alguien que tenga un estilo que se acerque a otro estilo y pueda categorizarlo, entonces esta búsqueda se hace en los festivales de cine. Empezamos a hacer algunas acciones en Cannes: hacemos *Blood Window showcase* donde mostramos avances de 5 películas que se están filmando para la industria.

Santiago Fernández Calvete: – Me gustaría hablar de otros convenios que pueden lograr hacer co-producciones

Javier Fernández Cuarto: – Hoy es muy difícil el estreno en sala en todo el mundo. No hay espacio para el cine independiente, entonces es muy reducido y muy competitivo. El cine está sumando cosas, el 4D, el 3D, la industria está abocada a generar experiencias y en esto el cine de género que se acerca al cine de autor pierde terreno. El lugar que está quedando son segundas y terceras ventanas que son las plataformas, las ott, Netflix y las *paid tv* que es el cable, es bastante reducido el mercado. Entonces nuestro cine está funcionando en plataformas, sobre todo las especializadas.

Santiago Fernández Calvete: – Con Laura y con Gabriel quería que nos cuenten la experiencia de filmar sus últimas películas que están en posproducción y, retomando lo que hablamos en la mesa, cómo influyeron estas cosas positivamente (o no) a la hora de decidir qué proyecto hacer y cómo.

Laura Casabé: – Participé del Rojo Sangre, mis inicios estuvieron ahí, estaba en el grupo de cineastas que hacíamos películas del género fantástico en los márgenes del financiamiento del INCAA, el Rojo Sangre generó cohesión porque ahí nos conocimos todos y fuimos a tocar la puerta del INCAA hasta que decidieron financiarnos. También fui parte de la experiencia *Blood Window*. Con mi película anterior en salas resistió más de lo que hubiésemos esperado, pero estaban Norma Aleandro y Marralle y entonces el público fue de 35 en adelante. No creo que vaya a suceder con la que estoy haciendo ahora, pero no pienso películas en función de dónde se van a ver, escribo películas que tengo ganas de hacer y pienso en cómo hacerlas. Es verdad que el género de terror tiene más lugar en estas ventanas alternativas que en el cine de taquilla, pero siempre queremos estar en el

cine de taquilla y ahí tenemos que ver en cómo hacemos para que la gente se acerque a ver la película en pantalla grande que es lo que uno quisiera.

Santiago Fernández Calvete: – Esto está muy relacionado a lo que hablaba Javier de la búsqueda internacional de talentos, querer replicar desde la Argentina cómo se hacen películas en otros países no tiene ningún sentido, entonces ser genuino con los proyectos que uno elige y hacerlos de una manera personal puede llegar a hacer la diferencia.

Gabriel Grieco: – Creo, desde mi experiencia que el cine de terror convoca que hay un mercado y que nosotros estamos en un segundo grado de la escuela y estamos aprendiendo y nos queda mucho por recorrer porque la cinematografía de género argentina, respecto de *Nosferatu*, es una cinematografía muy joven. Hay un mercado a nivel mundial y muchas miradas hacia Argentina. Hacer una película es muy difícil, tiene un montón de recursos que se complican, entonces cuando uno como director quiere hacer un proyecto, contar una historia, tiene que hacerlo por algo que lo mueva, que lo fascine. Vengo de otras ramas de lo audiovisual y empecé a hacer cine cuando había algo que me interesaba y no me considero del palo del terror, me considero más del cine fantástico. Pero cuando empecé e hice la primera película un productor me dijo que yo tenía algo de siniestro en mis cortometrajes y en mi estética y me dice “¿por qué no lo haces de terror?”. Incluso mi segunda película no era de terror y la vendieron como si fuera totalmente de terror, esto es porque saben que el terror tiene un concepto muy fuerte de marketing y vende y tiene su nicho que funciona muy bien afuera y se está apuntando a que funcione también acá. En mis tres experiencias, yo tuve una película autofinanciada, una con aportes privados y una con aportes estatales o financiación de INCAA, es decir pasé por las tres experiencias y los problemas al final del recorrido siempre fueron los mismos. Quizás por intentar contar las historias despertó cierto interés en los festivales y permitió poder llevar las películas afuera porque allí están acostumbrados a la industria en el terror y entonces me veían como algo distinto, tiene una voz propia. Sin embargo, a medida de empezar a ver el mercado me empezaban a hacer propuestas como: la próxima película la tenés que hacer con Peter Lanzani, la China Suárez, en una casa encerrados donde hay fantasmas que sea como el *Conjuro* en Argentina y eso va a traer tantos espectadores, si está bien hecho obviamente, tienes que tener un buen guion, busquemos un buen guionista, y hay como fórmulas que los productores empiezan a pensar, evidentemente porque el terror convoca, hay un mercado que se está tratando de implementar también acá porque afuera está funcionando. Entonces tal vez uno puede pensar también en un futuro en hacer una película así. ¿Por qué ganan más plata con una película de terror? Porque son películas chicas que tienen un presupuesto muy pequeño y apuntan a ganar más que lo que gastaron. Lo que pasa es que en USA, ese presu-

puesto pequeño es muy grande comparado con nosotros y lo hacen con una escuela y una factoría que están muy alejadas de los recursos que tenemos acá.

El tercer Panel de Tendencias trató sobre *Diseñar en las artes escénicas*. Fue armado junto con ADEA y coordinado por Valentina Bari. Los profesionales que participaron de esta mesa fueron Renata Schussheim, Jorge Ferrari, Félix Chango Monti (ADF), Magalí Acha y Sandro Pujia.

Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel (se puede acceder al streaming completo en https://youtu.be/t6NLS_Y877I).

Valentina Bari: – Antes de comenzar con el tema del diseño queríamos hacer una pequeña introducción de qué es ADEA. Es una Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina, de reciente personería jurídica, un proyecto y un anhelo de los diseñadores desde los años 50 o 60 que finalmente se concreta en esta gestión que venimos llevando a cabo desde 2015. Hicimos una agenda de trabajo conjunto con la UP comenzando con actividades en este Congreso y con vistas de continuar en el futuro. La idea de la Asociación es poder visibilizar y trabajar sobre la profesionalización del diseño escénico en todo el país, estamos trabajando para que sea una institución federal, va a depender de los que trabajamos acá y de los que trabajan en el resto del país y quieran sumarse. En el marco del Congreso la idea fue reunirnos y desarrollar qué es el diseño escénico como actividad y como práctica y, a partir de eso, poder lograr líneas de reflexión teóricas. Les propongo una pregunta general: ¿Cómo empiezan un diseño?, ¿cómo abordan?, ¿qué es lo que aparece primero?, ¿qué toman desde el punto de partida para poder empezar a traducirlo a nuestro lenguaje?

Renata Schussheim: – Creo que no se puede decir que siempre se comienza de una manera porque las disciplinas son muy distintas y uno aborda de acuerdo a la disciplina: no es lo mismo hacer un diseño para un recital de rock, para un ballet, para danza o para un teatro de prosa y supongo que no será lo mismo para cine, en lo cual carezco de experiencia. Creo que no hay un método por el cual se dice “empiezo por esto”. Creo que el disparador puede ser muy variado y por ende también la manera de encarar un trabajo es distinta de acuerdo con la disciplina e inclusive también a quien la dispara, al director del proyecto.

Valentina Bari: – ¿Cuándo decís distinto te referís a que lo distinto es la materialidad?, ¿pensás de una manera diferente cuando haces una ópera a cuando haces ballet por el resultado material del tipo de vestuario o por el uso de las herramientas?, ¿el uso del color realmente es diferente en una que en otra?

Renata Schussheim: – No, no creo. Lo primero que aparece en mí es un color. Los materiales son distintos,

sobre todo en danza. A lo que me refería era a los disparadores, los estímulos que a uno lo provocan para armar un diseño. Los materiales creo que son distintos porque las miradas son distintas, no es lo mismo trabajar para cine que para teatro, donde hay un ojo que mide otra distancia, o para un recital de rock, son disciplinas distintas. Yo creo que los estímulos son distintos, pero la manera de encararlo depende de cada uno.

Sandro Pujía: – Yo adhiero. Los disparadores pueden ser muchos. Un disparador es algo que comienza, lo que da inicio, lo que gatilla algo, lo que estimula a empezar a trabajar, pueden ser montones de cosas diferentes: charlas, puede ser el director o no. Yo hago muchos recitales de rock, hay veces que no dirige nadie o dirigen un cúmulo de personas que tienen ideas muy diferentes, entonces me quedo con lo que llevo pensado previamente, ideas más que tengo encarpadas en el cerebro y que siempre estoy buscando alguien que las financie. Vivo pensando cosas que se me ocurren, los estímulos pueden ser muchos, pueden ser sonidos, una luz a la noche, un cuadro, una película. Y cambian los tratamientos según el tipo de espectáculo al que te enfrentes y yo le agregaría a la producción ¿Vas a trabajar para un teatrito o para River? Eso te modifica un montón lo que vas a poder hacer, por la cantidad de dinero para financiar el proyecto o por el tamaño. Puedo hacer algo con una pelota de fútbol en un contexto como este, en un estadio una pelota no tiene tamaño para ser percibida por alguien que está a 50 o 60 metros de distancia. Los procesos de diseño son muy diversos todos porque cada producción tiene su propia personalidad.

Jorge Ferrari: – En tanto diseñadores, respondemos a estímulos que es lo que necesitamos para que se dispare nuestra creatividad. Esos estímulos muchas veces son un guion, la palabra de un director, la música de una ópera. Varían, pero son lo necesario para disparar nuestra imaginación porque nuestro trabajo siempre tiene un objetivo, no es absolutamente libre, no es como un artista plástico o un escritor o un poeta. Nuestro trabajo tiene el objetivo de la representación o de la performance, o sea que nosotros trabajamos para un espectáculo, por más que muchas veces nuestras obras parezcan instalaciones plásticas o puedan casi ser autónomas, tienen un objetivo, están pensadas para formar parte de un espectáculo.

“Chango” Monti: – En realidad, estamos hablando todos el mismo idioma. Por ahí, tenemos una aproximación diferente a aquello que necesitamos expresar, que en mi caso es el terror. Nunca he dejado de tener miedo frente a un proyecto, hasta que él se me acerca, me hace alguna caricia, algo que me lleve a acercarme y a comprenderlo. En principio es algo que se metió dentro de mi vida sin que yo lo pidiera y que tengo que explicar a los demás algo que yo no sé cómo explicar. Pero bueno, trato de encontrar un camino, siempre lo veo a través del texto y del actor. Tengo un conflicto, desarrollo una idea, desarrollo un proyecto, tanto sea en cine como en teatro y la concreción de lo que busco o de lo que quisiera encontrar, lo

veo recién a través de las palabras de los actores. Es un momento en el que ya hice el diseño, ya está todo ligado y entonces siento: tengo que cambiar el color porque esta voz de Fanego en este momento, me está pidiendo algo diferente y tengo que sutilmente ir buscando el derrotero para volver a encontrarnos en la necesidad del texto que yo quiero expresar y que creo que es lo fundamental. En ese sentido, yo creo que mi preocupación está en comprender y respaldar, como una mano izquierda en el piano, al actor y poder, a través de la palabra que el actor transmite, transmitir la obra.

Magali Acha: – Yo soy muy caprichosa. Y creo que el proceso de diseño tiene que ver con el capricho y con el pánico. Siempre mi sensación es “no voy a poder con este proyecto, no me va a salir, no tengo ninguna idea, nada, nada, nada”, hasta que de repente sale algo. El disparador puede ser un libro, una imagen, tengo memoria visual, entonces mi cabeza está llena de laberintos que de repente, algo las saca y ahí es donde me aparece el capricho y digo “es esto” y no hay quién me lo saque de la cabeza, lo modifico un poco para un lado o para el otro. Mi proceso de diseño va un poco por ese lado, por tomar todo lo que tengo en la cabeza de imágenes, de palabras, de experiencias y llevarlo para el lugar donde ese proyecto me convoca.

Valentina Bari: – Tomando la idea del arte colectivo, un poco lo que hacemos son como artes aplicadas que condicionan el formato de acción del diseño. Aparte son todas disciplinas que ocurren en el tiempo. Esta situación de lo colectivo implica un tipo de representación que sucede en el tiempo, en un lugar y en un espacio determinado, a diferencia de la pintura, la escultura y la fotografía que tienen otra impronta fundamentalmente porque no implican un desarrollo en el tiempo y tampoco están condicionados por una espacialidad necesaria. En relación a las herramientas, yo creo que hay un sector de cómo uno aborda un proyecto que es del orden de lo intuitivo, pero a eso se suma una sistematización que no es igual, lineal aunque tenemos herramientas concretas con las que trabajar (por ejemplo, en el lenguaje visual la variable básica es color, forma y textura). Creo que, a pesar de que los lenguajes de las disciplinas son distintas, hay un núcleo central en la creación y la génesis de un proyecto de diseño escénico que es casi igual en todas las disciplinas, me parece que aunque no sea linealmente y secuencialmente de la misma forma se repiten una serie de variables: color, forma, textura, valor, composición y el territorio que compartimos como creadores dentro de ese colectivo, se hace, se construye desde una mirada particular.

Magali Acha: – Yo creo que hay que sumar a esto el espacio, no puedo pensar una escenografía si no sé en qué teatro, qué espacio la va a contener.

Valentina Bari: – Justamente eso es lo que digo que sí se puede hacer. Yo diseño vestuario, no escenografía. Desde el vestuario, yo creo que hay una conceptualización que es anterior al cuerpo y al espacio.

Jorge Ferrari: – No, de ninguna manera. Yo creo que el espacio es determinante, no solamente por una cuestión de dimensión, sino por una cuestión ideológica, para mí es diferente Martín Coronado que un teatro off y eso no quiere decir ni menor ni mayor, son distintas problemáticas que plantean los espacios grandes y los pequeños más allá de lo limitante de las producciones. También está el desafiar eso, no es que uno se acopla, a mí me gusta estar en un teatro para 30 localidades y hacer una escenografía carísima porque ahí también hay algo ideológico, no es que pienso, en el off pongo tres sillitas y cumplimos. Y ahora se suma otro desafío y es que todo lo que hacemos se tiene que desarmar en 15 minutos para que venga otra obra con lo cual hay mucha energía puesta en esa circunstancia actual que condiciona tremendamente lo que se hace.

Magali Acha: – A ustedes en el vestuario no les sucede eso, porque el desarmado en 15 minutos, se va a camarineros. Yo no puedo pensar sin saber dónde voy a implantar, no puedo pensar una escenografía alta en un teatro de 3 metros de altura.

Valentina Bari: – La idea que yo estaba tratando de proponer es anterior a eso. Estoy de acuerdo, sería necio de mi parte pensar que el espacio no condiciona. Si yo recibo un texto y hago una lectura y mi interpretación por los métodos que sea, hay un momento en que llego a un concepto determinado. Leo algo y digo esta obra está hablando del miedo, esa conceptualización es anterior al cuerpo en vestuario y anterior al espacio y a la luz y después se la lleva al espacio.

Jorge Ferrari: – No, no estoy de acuerdo. Creo que la forma es lo principal. Creo que nuestro trabajo tiene que ver mucho con la forma y nuestras formas se hacen contenido, no son vacías las formas. Yo hice Muerte de un viajante que habitualmente tiene el cuarto de los chicos arriba, en un teatro donde no podía porque no entraba y eso me llevó a despojar. Esa cosa formal me hizo dar cuenta de que la obra es como un racconto desde la muerte y termina en el cementerio, pero en realidad empieza ahí. La dificultad me disparó el contenido de darme cuenta hacia dónde tenía que ir y eso me pasa bastante. Por supuesto que hay un momento, un punto donde están unidos y yo no sabría decir dónde está uno y dónde está otro. Es como cuerpo y cabeza, la historia y la cultura los separó, pero están juntos. Eso también es una referencia a los directores con los cuales trabajás, hay directores que les gusta iniciar un camino sin estar seguros de cómo va a ser el espacio, sin tener demasiadas certezas, y hay otros que para empezar a trabajar necesitan saber muy concretamente cómo es el espacio y yo me siento más cómodo con estos. Creo que el espacio ordena la puesta en escena. Particularmente cuando estoy pensando una escenografía, pienso esta rampa para tal escena, este balcón para tal otra, estoy pensando en cómo va a ser habitado el espacio y para qué sirve.

Renata Schussheim: – A mí me parece que la escenografía es muy colaboradora de la puesta, trabajando con

escenógrafos te das cuenta de que están trabajando con la puesta, también pasa con el vestuario en cuanto al carácter porque uno ve a un personaje de una determinada manera, para la puesta lo más importante es la escenografía.

Jorge Ferrari: – La escenografía para la puesta; para los actores, el vestuario. Yo hoy tuve una prueba de vestuario y lo que recibí de los actores es: “¡Ay, qué inspirador!”, “¡Ay, qué bueno que pensaste que justo para esta escena me cambie esto!”. Los actores agradecen mucho cuando uno piensa en ellos dramáticamente porque les aliviana caminos.

Renata Schussheim: – Yo creo que este personaje tiene que tener anteojos y de repente te da otro carácter.

“Chango” Monti: – Yo creo que lo que sucede con las puestas o con lo que nosotros transmitimos es como la construcción de una orquestación de una sinfonía, el grupo de maderas, la percusión, son elementos diferentes, pero que unifican una sola estructura. La realidad es cómo nosotros estamos trabajando con las diferentes estructuras que forman una sinfónica completa para que la flauta no quede tapada por los timbales, ni que las cuerdas estén tan presentes ni tan adelante que no nos dejen escuchar el oboe, es decir son los equilibrios que estamos buscando. Yo me reía un poco con lo que decía Renata porque el peor problema para un fotógrafo en cine son los anteojos. ¿Cómo ponemos la luz para que no entre en la mirada?

Magali Acha: – Decían que la escenografía organiza la puesta y el vestuario a los actores, ¿qué pasa desde la luz?

Renata Schussheim: – Si la luz no es buena, nuestro trabajo no se ve.

“Chango” Monti: – Para mí la luz es música muda. Trabaja con la emoción, con el sentimiento y en la modulación, los fuertes, lo fortísimo, los adagios. La luz trabaja como una orquestación

Sandro Pugía: – La luz comparte muchas características de la música. Transcurre en el tiempo, solamente en el tiempo, no tiene volumen, ni se puede agarrar, ni guardar, ni nada, es en el momento que está siendo y se termina en el momento que se está haciendo. Y las frecuencias. Las notas están asociadas a frecuencias de vibraciones de onda, igual que los colores en la luz. Muy de acuerdo con esa analogía.

Jorge Ferrari: – A mí particularmente me producen mucha envidia los iluminadores porque trabajan con algo tan liviano y tan inmaterial y tan maleable. Y los escenógrafos trabajamos con cosas pesadas, que ocupan volumen, que tenemos que calcular con mucha anticipación. Si vos tenés miedo, imaginate cuando te mandás a hacer una escenografía de Aída y tenés que decir que la piedra mide 4 x 4 m y todos te miran, afortunadamente

se ha inventado el 3D, lo cual agradezco, antes cuando dibujabas a mano, la perspectiva, por más aceitada que la tuvieras te generaba margen de duda, el 3D es una herramienta que nos ha calmado mucho los nervios.

Valentina Bari: – Profundizando un poco más, ¿cómo construye puesta desde lo visual, la luz, más allá de generar ritmos?

“Chango” Monti: – En realidad mi problema fundamental con el diseño es que precisamente, por una necesidad de construcción, tenés que presentar una planta antes de terminar los ensayos, antes de que el director termine la puesta, los movimientos de escena, que por supuesto está hecha en un estudio, entonces tenés que estar suponiendo que esa planta puede ser modificada. En general yo creo que hacemos mal en trabajar desunidos. Lo mejor que he hecho es trabajar desde el principio. Inclusive en cine, hay un punto en donde necesito trabajar con el escenógrafo, con el realizador, porque en el teatro tenemos el punto de vista del príncipe, en cine, ese punto cambia porque la cámara se mueve entonces la cuarta pared se transforma en una pared real y tenemos que hacer que el fondo que nos proponía la primera escena como si fuera en teatro se ha ido transformando en distintos puntos de vista dentro de una escenografía que tiene cada vez más caminos y búsquedas. Es decir que yo a veces tengo que tener una escena donde viene una luz de derecha de una ventana que no existe, pero que va a existir en el próximo cuadro.

Sandro Pugía: – Yo creo que en los espectáculos todas las áreas se modifican unas a otras en el mejor de los casos y, si no, son un grupo de gente que trabaja lo más profesionalmente posible y después se ensambla de la manera que pueden. En teatro muchas veces llegamos como al final del proceso, en otro tipo de espectáculos no es así, estamos al comienzo de todo, por ejemplo en los recitales o en las giras. En una gira a veces no hay otro ingrediente visual, ahora está muy hegemónico el tema de las pantallas de video, pero los contenidos son muy compartidos con la iluminación e inclusive el formato de esas pantallas también son muy consensuadas con el iluminador. Entonces creo que cada uno modifica al trabajo del otro, hablo desde la obviedad, tenés un decorado rojo, lo iluminás de azul y dejó de ser rojo. De la misma forma, los que hacen escenografía también modifican las posibilidades de los que hacen luces, ocupan lugar en las varas de la parrilla donde las luces no pueden ser colgadas. Hay un ingrediente del cual todavía no hablamos que es la negociación, es uno de los modificadores más profundos de nuestros trabajos, porque nosotros venimos con la idea que desarrollamos leyendo el texto, nosotros solos leyendo en nuestras casas. Y de repente, nosotros solos no existe más y hay una multitud con la cual acordar la idea que tenemos y a veces escuchar ideas que no tienen nada que ver con la nuestra y lo que a nosotros nos parece lo más genial, a los otros no les mueve un pelo y quieren ir por completo para otro lugar, ¿qué hacemos con eso? Esa es una parte muy importante y muy modificadora que se da en el inicio de nuestros trabajos. Y esta

negociación no es sólo con los compañeros de las áreas creativas, también es con el productor, con el espacio, con el que compró la gira.

Valentina Bari: – A eso que vos estás llamando negociación lo pienso como adaptabilidad y me parece que se junta con esa línea delgada entre mi interpretación de un texto o de cualquier punto de partida con los condicionamientos reales como la forma del espacio y cuál de esas dos variables gana a la hora de poder llevar a cabo un diseño. Creo que se atan en el mismo núcleo porque de esas disputas, de esas negociaciones aparece un refuerzo simbólico para el diseño.

El último panel **Autores, conviviendo entre lenguajes** estuvo coordinado por Nicolás Sorrivas y los panelistas fueron: Marta Betoldi, Javier Daulte, Cecilia Guerty, Erika Halvorsen, Pablo Iglesias y Ernesto Korovsky. Se transcribe a continuación un extracto de lo trabajado en el panel (se puede acceder al streaming completo en https://youtu.be/4F_asRpJPY4).

Nicolás Sorrivas: – Vamos a empezar con esta mesa de autores y autoras. La idea tiene que ver con esta nueva edición del Congreso que ahora es Tendencias Escénicas y Audiovisuales, donde se empieza un poco a fundir esta idea de lo teatral y lo audiovisual. Estos autores van a hablar de esta convergencia, de si es posible que convivan en un mismo autor estos dos mundos que aparentemente son diferentes. ¿Cómo nace una idea que luego se va a transformar en un guion o en un libro tanto en cine, como en televisión o en teatro?

Javier Daulte: – En realidad la pregunta sería cómo nació, más que cómo nace, puedo dar cuenta de cómo nacieron los proyectos, tal obra de teatro, tal programa de televisión, pero hay muchísimos puntos de partida. En mi caso particular el punto de partida en lo audiovisual, en televisión, tiene que ver con una convocatoria y ahí hay una idea base que tiene el productor, en la cual uno tiene a veces más y a veces menos posibilidades de aportar a esa idea central o germinal. En el caso del teatro, en mi caso particular, en general parte de una iniciativa mía, yo me convierto en mi propio productor que me hago mi propio encargo. Creo que cuando hay un encargo hay que tratar de convertirlo en algo propio, como si uno hubiera tenido la idea. Y cuando uno tiene la iniciativa de hacer algo propio sin que nadie lo convoque hay que tratar de convertirlo como en un encargo porque creo que la combinación de ambas cosas es lo correcto. Cuando uno trabaja con la presión de un productor a veces se sufre mucho, pero en realidad, bien llevado y bien administrado, es un gran estímulo. Cuando uno hace un proyecto propio y no está esa presión, no siempre es algo bueno y uno se la genera. Entonces yo rápidamente convoque un elenco que me empieza a presionar: me preguntan “¿cuándo empezamos a ensayar?” Y les digo: “Esperá que no escribí nada”. Pero eso me genera un estímulo muy grande. Es difícil ese estímulo. Nadie espera de nosotros una ficción, nadie

necesita más ficciones, ya hay tantas en el mundo y en la historia, ¿quién necesita otra ficción? ¿Por qué yo voy a escribir otra ficción si ya parecieran estar todas inventadas? Entonces hay que crear una especie de estímulo artificial para que creamos locamente que esa ficción que vamos a encarar es necesaria.

Ernesto Korovsky: – A mí me va muy bien cuando trabajo por encargo. Cuando alguien me dice: “vamos a las 9 de la noche, tengo estos 3 actores, esta pareja, quiero una comedia” y eso a mí me ubica y me planifica y me va mejor que con mis ideas propias con las que me ha ido bastante mal. Están los actores, está el decorado, el horario, el momento en que tenés que escribir. Yo hice un programa que se llamaba *Son amores* que se estrenó en febrero de 2002, pocos días después de diciembre de 2001 y estábamos grabando en un momento en que se caía todo a pedazos y esa ecuación con la realidad nos servía muchísimo, teníamos una conciencia de que el programa tenía que ser una comedia liviana, determinó el estilo del programa: vamos a hacer una comedia familiar para las 9 de la noche porque venimos después del noticiero y la gente va a sentar a sus niños frente al televisor. Entonces todo esto te va configurando una idea y unos límites que te van ayudando muchísimo. Yo ahora estoy escribiendo otra cosa por encargo que no tiene hora ni país de emisión ni actores ni nada y es un lío. Es un barco que no se sabe para dónde va. Trabajé en el teatro de chico como asistente de dirección y me puse a escribir teatro y me ponía muy ansioso tener las obras de teatro en el cajón y no verlas representadas. Cuando empecé a trabajar en televisión fue maravilloso porque escribía y a la semana lo veía al aire, entonces mi oficio me lo hice viendo lo que escribía en el aire, es muy estimulante la materialidad del trabajo del guionista. ¿Para qué se necesita una ficción? Yo la veo como una misión para que la gente piense, se vea de otra manera, es como un credo que tengo. Me pasa en estas épocas duras, me imagino la gente llegando a la casa a las nueve y media de la noche, de trabajar, de viajar en colectivo, sacarse los zapatos, prender la tele y ver ficción. Y entonces digo: “¡ah! No estoy haciendo cualquier cosa”.

Marta Betoldi: – Para mí fue distinto porque yo soy actriz originalmente e hice la carrera de Licenciatura en Letras, que en realidad la hice porque en el gobierno militar el Conservatorio de Teatro estaba intervenido entonces era la carrera más afín que podía completar mi estudio con la Boero y con Alezzo. Y yo caí en la dramaturgia como actriz, estando en un ciclo que era *Teatro por la Identidad* donde estábamos trabajando con las Abuelas en la búsqueda de la recuperación de los nietos, entonces yo había ingresado de la mano de Dani Fanego como actriz y se veía material y uno de los materiales que vi me disparó la primera obra de teatro que escribí profesionalmente que fue *Contracciones* y que me marcó un cambio muy importante por muchos motivos, primero porque la actuaba también, la dirigió Leonor Manso, hicimos muchas giras y porque teníamos una función muy concreta que era la búsqueda de los nietos, entonces yo tenía como una bandera de que las obras conmueven, movilizan, se provoca

una catarsis, los nietos se presentan a Abuelas y se suman a hacerse ADN y todo ese movimiento teatral fue un traspaso a la escritura, que no solté nunca más. Y muy rápidamente caí en la televisión con mucho miedo porque yo la padecía como actriz y entendía que la televisión tenía un ritmo de exigencia que el teatro no tenía, pero también comparto que es verdad que da un marco de la entrega de un material muy concreto que a veces el teatro, o el cine, o los proyectos personales no lo tienen. Tienen marcos de qué productora se está trabajando, con una salida al aire determinada. Yo siempre me lo tomé con la misma seriedad con la que hacía *Contracciones*, aún la comedia más superficial que haya hecho sin otra función que divertir, yo la tomé como un compromiso de sentir que la gente se sentaba y tenía un remanso para reírse y aflojar lo que le estaba pasando y que la función del arte en el entretenimiento, es decir la distracción, era muy positiva también. Esto desde el marco más comprometido, social. Pero más allá de esto, uno no parte de una idea para escribir. Yo he hecho ideas por encargo. Mi primer proyecto en televisión fue *Socias*, lo armamos y lo llevamos a una productora y tuvimos la suerte de que lo comprenden que no es lo más común que pase. Y pudimos darnos el gusto de hacer un formato femenino, con la sororidad femenina, hablando del aborto en ese momento, una cantidad de cosas que 10 años después nos sorprendemos que estén muy en tema. Uno como artista tiene la capacidad de entender que hay algo que se viene. En ese momento los protagonistas femeninos eran las cenicientas que se casaban con príncipes en televisión. Era la primera vez que nosotras poníamos mujeres empoderadas y nos permitía construir otro tipo de mundo femenino. Yo me puedo catalogar como una autora de género femenino. Tengo encargos y en los tiempos libres, armo mis propios formatos que trato de vender cuando no estoy trabajando para una productora. A veces los puedo vender afuera, a veces no. Pero nunca parto de decir quiero hablar de una historia sobre mujeres independientes, siempre parto de personajes y eso creo que tiene que ver con que soy actriz, entonces escribo como si estuviera actuando. Algunos que han trabajado conmigo, que han estado en writing rooms, saben que yo interpreto las escenas, que el personaje me arrastra en la construcción de una trama y no parto de una idea, parto de historias de personajes. Escribir teatro o escribir televisión es encajarlo en otro tipo de comunicación y lenguaje, pero la manera en que uno aborda el material para mí es igual a como voy a contar una historia de una hora y cuarto en el teatro o en lo audiovisual que me permite sacarlo de espacios más cerrados pero el motor que me mueve para escribir es el mismo.

Pablo Iglesias: – ¿Desde dónde partir? Yo, por lo general parto de universos personales ficcionables, no es más que una cópula gozosa entre cosas que uno sabe que vivió, que conoce, imágenes personales juntándolas con ideas, o con interrogantes, o temas que interpielen. Esto es más fluido en el teatro, sobretodo en el independiente que es el lugar que uno tiene para probar cosas, tiene otros tiempos. Y en televisión, en mi caso siempre trabajé como colaborador de las cabezas de equipo,

ese encargo que va del productor a los autores y baja en forma de escaleta a nosotros los colaboradores, en mi caso trato de tomar algo propio y ver en qué puedo empatizar. En televisión tenés mucho menos tiempo para desarrollar y tenés que ser mucho más eficaz. Esto es bueno porque después de dialogar 120 capítulos de una tira te deja un muy buen entrenamiento en escritura, como una especie de músculo.

Cecilia Guerty: – En la tira diaria donde todos los días te sentás a hacer una escaleta nueva con una historia que sigue, pero que al mismo tiempo hay que contar algo distinto, la pregunta que más me ha hecho la gente que no escribe es “¿cómo hacen para sentarse todos los días y que se les ocurra algo?” Y se te tiene que ocurrir algo, entonces buscás el universo personal ficcionable tuyo, de otras personas, lo que ya hemos hecho sobre los mismos personajes, pero con una vuelta distinta que de algún modo es lo que se busca, porque ese personaje durante los 120 capítulos, crece y cambia y tiene que enfrentar conflictos parecidos, pero ya no es la misma persona, no debería serlo. Entonces el músculo te habitúa a sacar el trabajo en el tiempo en el que lo tenés que hacer porque no hacerlo es un boomerang que se te viene encima, te atrasás un día y mañana tenés un doble problema. Entonces ejercitar el músculo está bueno, pero no perder nunca el registro de cuando estás cayendo en la huella de lo que ya hiciste vos u otros, mil veces. En cuanto a otros lenguajes, como el teatro, lo que encuentro es algo fundamental que en lo audiovisual no está, que es la intimidad. En la que uno escribe la obra, en la que se construye el espacio creativo, el director con los actores, los actores con el público. Eso en el audiovisual no está. Las cosas se te van de las manos, pasan a otras, son 50 personas en una tira donde el autor ya no participa entonces es una construcción más promiscua.

Erika Halvorsen: – Yo vengo del teatro, estudié Dirección. Lo primero que escribí fue en *Teatro x la Identidad*, tuve la necesidad de hablar de eso, me había conmovido mucho la primera obra *La duda*, por Dany Fanego, entonces presenté mi primera obra a un concurso y comencé a estudiar dramaturgia con Ricardo Monti. Respecto a la pregunta de dónde nace, Monti hace mucho hincapié en esa primera imagen y, siento que, si bien no lo tengo consciente, él me sembró ahí algo y siempre vuelvo a eso aunque sea a pedido con las diferencias que hay porque a veces es: pedido con un disparador, pedido con los actores, con decorados. Siempre busco con esas imágenes que son como señales para mí. Es una imagen que me conmueve, a la que vuelvo todo el tiempo, que condensa información y sentimientos. Eso también se vuelve un músculo, entrenar el pensamiento para que sea imagen y cómo acoplarlo al cuento, a la historia que queremos contar. La historia que estoy trabajando ahora para televisión con Daniel Burman surgió de un encargo, pero este fue: tráeme una historia tuya. Bueno, pero ¿para qué, qué público, qué target? No. Libertad total. Y volví a mi casa y dije: “yo me la paso diciendo quiero libertad”, entonces termino un programa de tele y me voy a hacer mi obra independiente porque acá soy libre y no tengo que pensar

en el productor, en Telefé, sacarte toda esa gente de la cabeza que es un ejercicio también, porque uno empieza a escuchar voces de otro y se empieza a autocensurar. La censura de la imaginación es lo peor que nos puede pasar a todos. Cuando Burman me dijo “libertad total”, me dije “y ahora te quiero ver, ¿qué haces con esta libertad?”. Bueno, me lo tomo como ejercicio de qué quiero hablar. Entonces busqué una imagen y después se va transformando en otra cosa, aparecen capas.

Nicolás Sorrivas: – En la charla anterior aparecía la idea de que el texto tiene que convivir con el espacio, con la idea de puesta del director, con los actores, todo se va hermanando en el proceso creativo. Y pensando en esto del músculo, del entrenamiento, ¿cómo se entrena un autor o una autora?

Cecilia Guerty: – En primer lugar te entrenás escribiendo y escribiendo y escribiendo, te toque por encargo, te toque ser colaborador. Arranqué como colaboradora, aprendí de ese trabajo y de las devoluciones que me hacían con mayor o menor crudeza. Todo lo que es formativo en esta área aporta información y el ejercicio de la mirada propia. Pero no te entrena, te da herramientas. Vos escribís una escaleta, escribís un diálogo y a las dos semanas lo ves funcionando, ese es el mayor entrenamiento. En teatro entiendo que es lo mismo, que vos puedas ver la obra en movimiento, la puesta en escena, eso es lo que te da el alimento para lo próximo que escribas. Podés comprarte todos los libros de guion que se publicaron, podés hacer todos los cursos, ahora, si no te sentás a escribir y a poner eso en juego y que crezca y que pase a la etapa de realización, eso es lo que los va a formar.

Marta Betoldi: – Todo ayuda. Yo trabajé mucho para afuera, porque un formato mío se vendió mucho, entonces tuve que viajar a países muy locos como China y trabajar con autores de otros países, alemanes, españoles, americanos. Ellos tienen un sistema de trabajo bastante diferente al nuestro. Tienen un *writing room* en donde los autores trabajan durante dos años en grupo de autores, lo que acá se llama autores cabeza y tienen mucho proceso de trabajo en los guiones. Los argentinos tenemos un proceso de trabajo que significa: tenés 30 días para entregarme 10 capítulos, una biblia, salir y entregarme un capítulo de 60 páginas en *final draft* de lunes a viernes. Este entrenamiento es bueno y también deforma una capacidad creativa que hay que regenerar. Cuando uno termina una tira, generalmente los autores cabeza terminamos en un estado extenuado donde parece que ninguna idea nueva va a venir y a veces sí sirve, salir de viaje, salir a caminar, mirar series, mirar películas, ver obras de teatro. Cuando tengo un bloqueo creativo empiezo a evocar imágenes para que me vuelvan a traer lo creativo. En general el trabajo de televisión argentino dista mucho de ser un trabajo creativo con tiempo y con pausas. Y hay que entrenarse para que un autor no quede seco después de escribir 5 ó 6 tiras y no pueda escribir más. Una cosa es escribir un unitario y otra es escribir 280 capítulos, tomarse dos meses de descanso y empezar 250 capítulos más. Hay que entrenarse para no convertirse en un autor que escribe a la manera

de tal productora que le encarga. A veces el guion llega al piso y queda en manos de los directores y los actores que muchas veces improvisan el texto, entonces se empieza como a lavar, empieza a haber un tono en donde el autor pierde la voz. Más allá de esto, yo creo que sí hay que entrenarse, que sí es bueno estudiar. No está mal formarse y no está mal viajar en colectivo, meterse en los barrios, ir a los barrios carenciados, yo no puedo escribir de una villa si nunca pisé una villa. Tengo que empapar me de la realidad que voy a construir, esto los actores lo tenemos muy entrenado, pero yo conozco autores que se ponen a trabajar en series de villas y nunca pisaron una, entonces es muy difícil porque uno lo construye como lo ve en las películas.

Pablo Iglesias: – Me parece que está bueno saber cuál es el músculo más desarrollado en cada uno. En mi caso es el oído. Creo que hay que entrenarlo, tengo que saber escuchar qué es lo que quiere el autor, pero hay un momento en el que tengo que ver el programa al aire y ahí escucho, poner el oído en lo que sale, no sólo la cabeza. Y en el teatro es el procesamiento poético del habla coloquial. El teatro me gusta pensarlo como los sueños.

Ernesto Korovsky: – Pensando en la idea original, en como empecé, yo era asistente de teatro y era apuntador, entonces acá hice *Hamlet* con Alfredo Alcón y tener el libreto en la mano, tener la dramaturgia universal en la cabeza, uno no leyó todo, no vio todas las obras. Yo todo lo que escribo, pienso en *Madame Bovary*. El otro día lo escuché a Cuarón en el Oscar que dijo una frase de Billi Wilder que cada vez que agarraba una escena para dirigir decía “¿cómo la haría Lubisch?”. Yo también: “¿cómo lo haría Flaubert?”. Pensando en los libros y los manuales, uno va generándose un manual propio. Yo tengo como un aserto que es que el equilibrio que tengo que encontrar entre el acto de fe de que lo que estoy escribiendo es bueno y “esto es una mierda, lo voy a tachar entero”, como el diablo y el ángel que uno tiene adentro, saber que existen y que tienen que discutir. Creo que esta es mi frase: escribir es lo mismo que tachar, sacar y poner un texto es la misma acción.

II. Foros de Experiencias

En esta edición del Congreso se presentaron 13 foros. Este es un formato en donde se explora un tema o una problemática junto con profesionales que se dedican a ella, moderados por un coordinador. Se presenta el índice de los Foros, los coordinadores y expositores y la cantidad de asistentes.

- 1) *Distribución de las artes escénicas. Experiencias de gestión.* Coordinado por Eleonora Pereyra. Expositores: Leila Barenboim, Cacilia Kuksa, Marina Pampin, Paz Begue y Gabriel Baigorria ó Martin Lavini. Asistentes: 12
- 2) *La Técnica Meisner: perspectivas en la escena contemporánea.* Coordinado por Yoska Lázaro. Expositores: Daniel More, Laura Biondi, Mariana Santellán, Nahuel Vazquéz, Mariana Medina y Noelia Vera. Asistentes: 14

- 3) *Imán escénico: Qué (no) hacemos para atraer al público.* Coordinado por Ana Florencia Lindenboim. Expositores: Juan Francisco Dasso, Micaela Sleigh, Kitty Sangiovanni, Javier Acuña, Sebastián Kirschner y Leo Bosio. Asistentes: 10
- 4) *Acción mujeres del cine. Colectiva feminista argentina.* Coordinado por Marina Zeising. Expositores: Marina Zeising; Noemi Fuhrer; Alejandra Marino; Marcela Marcolini. Asistentes: 5
- 5) *Las artes escénicas en las redes sociales; un nuevo escenario.* Coordinado por Pamela Dávalos. Expositores: Matías Puricelli, Pato Revora, Nicolás Pérez Costa, Luciano Cejas, Juan Ignacio Penlowsky, Gustavo Moscona. Asistentes: 12
- 6) *El nuevo teatro musical.* Coordinado por Luis Mihovilcevic. Expositores: Marcelo Delgado, Pablo Zuckerfeld, Alejandra Aristegui, Natalia Iñon. Asistentes: 16
- 7) *Ecosistema Creativo Observatorio Audiovisual.* Coordinado por María Andrea Puebla. Expositores: Marcelo Ortega, Daniel González, Aldo Marquesini. Asistentes: 13
- 8) *Teatro y Tecnología.* Coordinado por Ezequiel Hara Duck. Expositores: Javier Acuña (Alternativa Teatral); Marina Sarmiento (Nomofobia); Dólores Perez Demaría (Di-Vagando entre adoquines); Martiniano Caballieri (Immersive Films); Mónica Berman (Investigadora teatral). Asistentes: 10
- 9) *Hacia nuevas narrativas feministas.* Coordinado por Julieta Arévalo. Expositoras: Melisa Aller; Maitena Minella; Julieta Graña. Asistentes: 8
- 10) *Teatro por mujeres: Visibilidad de las mujeres productoras en Argentina.* Coordinado por Sol Caballero. Expositoras: Stella Maris Blanco, Carla Carrieri, Ximena Biosca, Carolina Sánchez, Mariela Verónica Asensio. Asistentes: 12
- 11) *El teatro en épocas de crisis* coordinado por Claudio Bregliano. Expositores: Claudio Bregliano, Yanina Manfredi, Luciano Chimento, Pablo Cerrutti, May Alexander. Asistentes: 7
- 12) *En búsqueda de nuevas estrategias y metodologías en la enseñanza artística.* Coordinado por Mariana Sáez. Expositores: Mariana del Mármol, Sabrina Álvarez, Federico Braude, Macarena Casabona, David Esquivel, Antonella González, Marcos Scuri, Gabriela Witencamps. Asistentes: 10
- 13) *Humor y educación: ¿comedia vs. academia?* Coordinado por Fanny Vega. Expositores: Belén Caccia, Diego Wainstein, Alejandro Angelini, Claudia Panno, Víctor Wolf, Nancy Gay. Asistentes: 16

III. Comisiones

En esta Sexta Edición del Congreso se presentaron 29 comisiones el martes 26 de febrero que sesionaron de 11 a 14 y de 15 a 18 en la sede Jean Jaurès 932 de la Universidad de Palermo. En cada comisión se realiza un promedio de 8 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 de Debate y Reflexión

1. *Actuación y Creatividad*. Coordina: Eugenia Mosteiro. Expositores: 7. Asistentes: 34
2. *Cuerpo y Performance*. Coordina: Marina Mendoza. Expositores: 12. Asistentes: 23
3. *Dramaturgia, Cruces y Transgresiones*. Coordina: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 8. Asistentes: 15
4. *Festivales, Públicos y Crítica*. Coordina: Aimé Panzera. Expositores: 7. Asistentes: 24
5. *Humor, Circo y Teatro*. Coordina: Andrés Binetti. Expositores: 9. Asistentes: 15
6. *Teatro, Pedagogía y Sociedad*. Coordina: Carlos Caram. Expositores: 12. Asistentes: 12
7. *Teatro, Poesía y Estética*. Coordina: Andrea Mardikian. Expositores: 9. Asistentes: 16
8. *Teatro, Sociedad y Política*. Coordina: Ariel Barón. Expositores: 7. Asistentes: 14
9. *Actuación, Voz, Narración y Cuerpo*. Coordina: Daniela Di Bella. Expositores: 9. Asistentes: 38
10. *Comunicación, Producción y Redes*. Coordina: Nicolás Sorrivias. Expositores: 13. Asistentes: 12
11. *Danza y Expresión Corporal*. Coordina: Andrea Mardikian. Expositores: 6. Asistentes: 24
12. *Dramaturgia, Géneros y Puesta en Escena*. Coordina: Michelle Wejcman. Expositores: 12. Asistentes: 15
13. *Escenotecnia y Diseño*. Coordina: Christian Dubai. Expositores: 8. Asistentes: 29
14. *Música y Sonido*. Coordina: Rony Keselman. Expositores: 10. Asistentes: 19
15. *Redes, Performance, Tecnología y Escena*. Coordina: Ayelén Rubio. Expositores: 7. Asistentes: 21
16. *Teatro Musical, Tragedia y Ópera*. Coordina: Marcelo Rosa. Expositores: 7. Asistentes: 15
17. *Under, Teatro Independiente y Popular*. Coordina: Andrea Marrazzi. Expositores: 10. Asistentes: 18
18. *Vestuario y Caracterización*. Coordina: Eugenia Mosteiro. Expositores: 8. Asistentes: 29
19. *Cine documental y Nuevas Narrativas*. Coordina: Alejo de la Cárcova. Expositores: 6. Asistentes: 9
20. *Construcción de Personajes*. Coordina: Emiliano Basile. Expositores: 6. Asistentes: 18
21. *Consumo, Televisión y Plataformas*. Coordina: Nicolás Sorrivias. Expositores: 7. Asistentes: 9
22. *Creatividad y Capacitación*. Coordina: Roxana Troisi. Expositores: 8. Asistentes: 8
23. *Fotografía e Imagen*. Coordina: Alejandra Niedermaier. Expositores: 8. Asistentes: 18
24. *Medios y Redes Sociales*. Coordina: Daniela Di Bella. Expositores: 7. Asistentes: 11
25. *Sonido y Musicalización*. Coordina: Rony Keselman. Expositores: 7. Asistentes: 13
26. *Formato, Videojuegos y Realidad Virtual*. Coordina: Andrea Marrazzi. Expositores: 8. Asistentes: 18
27. *Producción, Distribución y Consumo*. Coordina: Santiago Podestá. Expositores: 10. Asistentes: 28
28. *Universo cinematográfico*. Coordina: Sara Müller. Expositores: 8. Asistentes: 23
29. *Documental y Ficción*. Coordina: Gabriel Los Santos. Expositores: 13. Asistentes: 27

1. Actuación y Creatividad

Esta comisión fue coordinada por Eugenia Mosteiro y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- Empodera al artista que sos. Eugenia Mosteiro

El artista, en su inquietud por alcanzar la excelencia en su desempeño como ser humano y en su profesión y ante los desafíos de un entorno cada vez más competitivo y demandante, indudablemente precisa de herramientas que colaboren para que pueda desarrollar y expandir todo su potencial. Desde la mirada y la práctica transformadora del coaching, acompañamos al ser en la co-creación de su mundo, despertándolo a su verdadero potencial a través de conversaciones que lo llevarán a diseñar acciones apropiadas para la concreción de sus objetivos.

- Restauración del cerebro creativo. Leticia Fried

¿Qué hay dentro de mi cabeza que no me deja crear? ¿Cómo hago la catarsis para poder extraerlo y transmutarlo en un hecho creativo? ¿Confrontar el miedo y arriesgarse? En ocasiones “la inspiración” no está de nuestro lado, e incluso “brilla por su ausencia”; en otras, existen las ganas de crear, pero no se sabe por dónde empezar... ¿Cómo doy el paso que me libera de esa impotencia? Un cerebro que no puede crear es un ser humano que no puede potenciar sus fortalezas, necesita liberarse de tales ataduras para vehicular sus destrezas en un hecho creativo. Imaginemos la cabeza de Geniol, ¿cómo puede sentirse ese cerebro? ¿Esos alfileres están fuera o en realidad están dentro?

- El teatro como camino hacia una vida mejor. Belén Caccia

Todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Esto sucede desde mucho antes de que se desarrollen metodologías formales o teorías sobre cómo hacer teatro. Las técnicas de actuación modernas surgen de las prácticas de directores de teatro como Stanislavski o Grotowski, entre otros; a partir de la búsqueda de nuevas formas de representación actoral. Sus técnicas encuentran puntos de coincidencia con las teorías psicoanalíticas y resultaría realmente difícil tratar de separar unas de otras, ya que están hondamente relacionadas, porque la herramienta principal del actor es el actor mismo. Cuerpo y mente.

- La expresividad del actor y la influencia de la tecnología. Eliana Migliarin

La expresividad del actor, como la del ser humano en general, se ve afectada por el lugar que comenzó a ocupar la tecnología en la actualidad. Hoy la manera de expresarnos se extiende en redes, a través de celulares, computadoras, mensajes de texto o notas de voz. El hablar frente a frente, el contacto con el otro cara a cara, se ve modificado por la distancia que establece la tecnología y disminuye así la expresividad y el estar en el “aquí y ahora, momento a momento” del acto.

- **La actuación, un arte de desaprender.** Sergio Alborno. La actuación es inherente al ser humano. El ser humano se comporta de diferentes maneras según con quién y la situación en la que esté. Pero ¿cualquiera puede ser actor/actriz? ¿Incorporar técnicas hacen que la escena, obra o película realmente suceda? La propuesta es tratar de dilucidar procedimientos que realizan los actores para poder estar presentes o no estar en la situación escénica. Para ello entenderemos que la actuación es un arte del olvido, ya que hay que desaprender (textos, marcas, etc.) para que la situación escénica devenga.

- **Seminario de Diseño Escenográfico experiencia interdisciplinar. Universidad Nacional de Córdoba.** María Cecilia Bergero y Santiago Pérez

La Universidad Nacional de Córdoba posee una variada oferta académica, cada una con su especificidad. A pesar de ello, muchas de las problemáticas pueden ser abordadas desde diferentes áreas disciplinares con el objetivo de generar un conocimiento colectivo. A partir de lo mencionado se propuso el desarrollo de una experiencia de intercambio denominada "Seminario de Diseño Escenográfico" entre la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño y la Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Córdoba, destinada a alumnos de nivel 4, 5 y 6 de la carrera Arquitectura y a alumnos de nivel 4 de la carrera Licenciatura en Teatro.

2. Cuerpo y Performance

Esta comisión fue coordinada por Marina Mendoza y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Al Ras, Grupo Fosa.** Javier Sobrino y Andrea Cárdenas. Esta ponencia es parte de la investigación "Cuerpo vivo, política y cruce de lenguajes en la Argentina desde los 80 hasta la actualidad" que dirige el Mg. Alfredo Rosenbaum. UNA, Artes Visuales. Se abordará la performance y la producción en cruce, tomando como eje el corpus de obra del Grupo Fosa, grupo interdisciplinario que surge en la década del 90 en Buenos Aires. Sus producciones se centran en performances simultáneas, duracionales, incursionando en el videoarte, videoinstalaciones y performances instaladas. En la relación con el campo cultural y el contexto social y político, caracterizado por la superficialidad y banalidad de la década menemista, el grupo se alejaba de la fiesta adentrándose en propuestas que daban cuenta de una versatilidad de conceptos, como el cuerpo atravesado por la enfermedad, el género, el deseo, lo onírico, lo metafísico, lo público y lo privado, y lo político entendido como cuerpo social.

- **Impro: Espectáculo, método de construcción y herramienta de transformación social.** Soledad Cardigni

La improvisación escénica ha experimentado un gran desarrollo artístico y creativo en los últimos años y además se presenta como una excelente herramienta de transformación social en diversos ámbitos debido a que la técnica misma se construye sobre conceptos que implican un nuevo modo de trabajar en equipo y de relacionarse con la creatividad propia y ajena desde lugares de aceptación y escucha. Se intentará recorrer algunos

de estos modos de funcionamiento de la técnica, que aún no goza dentro del campo teatral de un lugar de legitimación simbólica o Institucional.

- **Lenguaje físico: ¿Movimiento o Interacción?.** Lucía García Puente

El artista. El cuerpo sensible. El cuerpo receptor y emisor. El cuerpo transmisor de conceptos. A la hora de establecer una acción en la escena, se decide. Desde un cuerpo bailarín, ¿Cómo podemos abordar la actuación de determinada escena, la interacción, sin utilizar elementos que la sobrecarguen? ¿Cuáles son las decisiones que debemos tomar para interactuar con el público y nuestro cuerpo, sin la emisión del sonido y sin la ayuda coreográfica? ¿Cuál es, entonces, el movimiento?

- **Contacto visual. Una aproximación a la dimensión háptica de la mirada en la performance.** Daniela Camazzana

La performance ALTO BONDI se presentó en el marco de la quinta edición del Festival Danzafuera (La Plata, Argentina). La propuesta abarcó una instancia de exploración a partir de pautas de movimiento elaboradas teniendo en cuenta situaciones propias del contexto urbano para abordar: los colectivos. Luego las bailarinas llevaron adelante la acción sin anuncio previo convirtiendo a los pasajeros en espectadores. Este trabajo busca analizar las prácticas que se realizaron durante dicho proceso creativo en torno a la mirada, en diálogo con lo que sugiere Maurette (2016) sobre una dimensión háptica que pone en cuestión la idea de cercanía/distancia de la obra arte y su capacidad de provocar afecto.

- **El Cuerpo Público, El Cuerpo Privado, El Cuerpo en Arte.** Fausto Ribeiro

El objetivo de esta propuesta de investigación es el análisis de espectáculos / performances que se configuran a partir de material biográfico y / o de historias personales de los artistas, actores o realizadores de la obra, teniendo como base el concepto de teatro performativo y documental.

- **Cómo generar un transmedia monetizable de alto impacto.** Solange Rodríguez Soifer

Los nuevos medios nos posibilitan acercar nuestras producciones artísticas de diferentes maneras, donde en muchas de ellas media la tecnología. Pero cómo lograr que estos proyectos sean monetizables es lo que se plantea explorar en esta ponencia, a través de nuevas narrativas y propuestas como el transmedia.

- **No Es Amor Es Deseo. Primera experiencia Teatro en Serie.** Herminia Jensezian, María Laura Laspiur y Sandra Franzen

Una historia contada en tres episodios revela el mundo femenino. Atraviesa diferentes épocas y geografías proponiéndonos crear un nuevo formato de producción y expectación. Los tres episodios pueden verse en la cronología propuesta o por separado; con un intervalo de 10 minutos la propaladora va guiando a los espectadores. Cada episodio, 60 minutos, cierra una historia y a su vez continúa con la línea argumental. Los personajes

se entrecruzan a lo largo del tiempo generando en el espectador el deseo de seguir estando en el teatro para completar la trama.

- Desbloqueo emocional creativo. Carolina Costas y Gonzalo Acosta

Se trabajarán la creatividad, el autoconocimiento y la transformación interior. A partir de herramientas técnicas se estimulará la creatividad y los bloqueos individuales que nos impiden crear (guionar – dirigir -actuar).

3. Dramaturgia, Cruces y Transgresiones

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

- Dramaturgia del más allá. Rodrigo González Alvarado
Autores y autoras por aquí, dramaturgos y dramaturgas... también por aquí. ¿Hay acaso un allá? ¿Es imposible un más allá? Los roles canónicos de la escritura para la escena parecen rechazar cualquier posible injerencia de una escritura de la escena. ¿Puede exclusivamente la dirección “escribir” escena? (Entendiendo, claro, la escritura como una organización plurisignica). A través de la obra *Die Boderline Prozession* de Kay Voges (Berlín, 2017), se analizan las tensiones en la estructura del soporte teatral contemporáneo, que dejan entrever el renovado rol de la dramaturgia.

- Problemas y transgresiones en la dramaturgia: lo simultáneo. Gael Policano Rossi

La simultaneidad es una frontera problemática para la producción escrita de teatro. En este trabajo se analizarán los procedimientos de escritura en los trabajos escénicos *site-specific* de Stefan Kaegi (*Rimini Protokoll*), Mariano Pensotti y Luis Mario Moncada, desde la fenomenología y la estética contemporánea.

- De la hoja al escenario (el oficio de la dramaturgia). Guido Inauí Vega

En medio de la siempre realidad caótica, uno a veces sueña con personajes, imágenes e ideas. Así crea una escena, otra y otra. Conflicto, enfrentamientos, hasta que llega el final. Entre golpes y corridas, uno escribe una obra teatral. Pero ¿qué se hace después? ¿Cómo es el pasaje entre el momento que se escribe una historia hasta que llega a un escenario? Ya sea que uno le brinde su obra a un grupo o tome las riendas de la dirección, uno sigue siendo autor. ¿Cómo canalizar los miedos y dudas en aprendizaje y crecimiento?

- Animal machine. Eros y Techné en la escena criolla. Cesar Cejas

Una mirada dramaturgic y filosófica sobre la animalidad, la técnica y tecnografía en el hecho teatral. Implicancias deconstructivas acerca del cuerpo. Conflictos o tensiones elementales. Don y donación. La copia y el original. Modos de producción, fuerzas productivas y producto. Erotismo, animalidad, restos y deshechos. Correspondencia, coherencia y consistencia. Lo público y

lo privado: el otro generalizado y el otro concreto. Deseo y excedencia: las porosidades en la lengua. Horror al vacío: el mito de la memoria y el olvido. El poder, esa bestia magnífica. Quemar el tiempo.

- Composición dramaturgic en vivo: propuestas de dispositivo escénico para estructurar el azar. Constanza Blanco Jessen

La presente investigación indaga en las condiciones y posibles lógicas de construcción de un dispositivo dramaturgic y escénico que se complete en tiempo real con la participación del espectador. El foco de esta búsqueda tiene relación con los mecanismos y operaciones necesarias para la creación de un soporte, tanto dramaturgic como escénico, que contemple la participación e incidencia de la audiencia en el desarrollo de la obra, y con la noción del “juego” como estrategia clave para la integración del espectador.

- En el camino de la búsqueda eterna. Carlos Alberto Fos
Las visiones del análisis teatral se han tornado más complejas y multidisciplinares. La crítica genética permite no sólo comparar textos, sino avanzar en los contextos en que se promueven y en la generación de paratextos, metatextos que son completados por la encarnadura en la puesta en escena. En este trabajo bucaremos en las producciones de Luis Cano sobre Hamlet y en la proyección del dramaturgo inglés que posee la misma actualidad del siglo XVI en sus propuestas (si se entienden desde versiones que atraviesen imaginarios y los actualicen). El desafío es hallar metodologías de investigación que enriquezcan este camino.

- Escrituras de cruce: la importancia de la referencia. Marie Álvarez

Los límites genéricos han sido disueltos. Los textos que suben a escena devienen cada vez más de la escritura de cruce (escritura, y no dramaturgia, ya que no necesariamente todos estos textos podrán ser catalogados como “teatrales”): intertextualidades, adaptaciones, versiones, spin offs, collages, cypypastes. ¿Qué carga aporta a una obra la referencia de un texto fuente o elemento anterior? ¿Qué sucede cuando la referencia es desconocida por el lector/espectador? ¿Autor/a que aclara, oscurece?

- Repensar a Medea hoy a partir del sujeto y la cultura. Sandra Galvalicio

Este trabajo está enmarcado en el Proyecto de Investigación “Comunicación y Teatro” de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNSL, donde nos proponemos analizar la obra teatral *Medea* de Séneca, a través de la mirada filosófica de Martha Nussbaum planteado en su libro *La terapia del deseo*. Se debate sobre el amor y el odio, decidida desde un principio a la venganza, siendo el amor frustrado y la ira los que la movilizan. No deja de ser un clásico, pues plantea situaciones que muchas veces las vivimos en nuestra sociedad actual. Esto nos va a permitir comprender y repensar la condición del sujeto contemporáneo con sus múltiples implicancias: el deseo, las pasiones, el odio, el amor, la venganza, elementos que surgen en la tragedia.

4. Festivales, Públicos y Críticas

Esta comisión fue coordinada por Aimé Pansera y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- Políticas de públicos en festivales internacionales: Avignon y Transamérica 2018. Aimé Pansera

En esta ponencia se presentarán los principales ejes de desarrollo y formación de públicos de dos de los mayores festivales internacionales de teatro y danza del mundo: el Festival de Avignon y el Festival Transamérica de Montréal. En dos estadías en ambos festivales en 2018, en el marco de encuentros críticos entre jóvenes artistas y trabajadores del sector, pudimos entrevistar a las responsables de estas áreas y observar las múltiples actividades que los festivales organizan, en conjunto con organizaciones educativas, municipios y otros actores del sector público y privado. ¿Cómo conciben estos eventos de larga trayectoria los procesos de formación y fidelización de espectadores?

- Radiografía de un festival: cómo diseñar y producir un festival en tiempos de crisis. Rafael Prieto Macia y Ramón González Ramírez

El Festival Internacional de Cine de Almirante Brown (FICAB 2018) fue un proyecto presentado a la Casa de la Cultura de la Municipalidad de Almirante Brown, para dar respuesta a la necesidad del municipio de propiciar espacios de encuentro y de formación entre creadores audiovisuales de diferentes lugares. Con este escenario se abrió la posibilidad de crear este primer festival, donde se recibieron más de trecientas películas provenientes de catorce países, talleres de formación de las diferentes áreas del medio audiovisual, foros con realizadores y productores, entre otras actividades; teniendo como eje fundamental la construcción de la diversidad cultural.

- Continuidades y cambios en la crítica teatral online: algunos casos de la producción local. Marcelo Pitrola y Santiago López

La edición y publicación electrónica de los textos en Internet ha generado una gran mutación en las instancias de producción y circulación de la escritura, al plantear una potencial simultaneidad en la generación, la difusión y la lectura de un mismo texto. En este estudio se propone un abordaje analítico de las condiciones de producción de esta gran transformación y de un corpus variado de publicaciones y textos de la crítica teatral online porteña que puede permitir identificar continuidades y rupturas en las dinámicas de funcionamiento editorial para dar cuenta, a su vez, de sus efectos en la escritura.

- Producción de Eventos Culturales: Todos podemos hacerlo. Ricardo Tejerina

La producción de un evento cultural es un fenómeno cada vez más cotidiano en el tiempo contemporáneo. Los producimos casi sin darnos cuenta y sin comprender en su totalidad el nivel de impacto y transformación que producen en una comunidad. Esta exposición versa sobre la correcta praxis, forma, fondo y sentidos de los eventos culturales que nos involucran como gestores de estos.

- Relevamiento de locaciones de música en vivo de la Ciudad de Buenos Aires. Sector Privado. Leonardo Sampieri

Se realizó el relevamiento de más de 200 locaciones de música en vivo en la Ciudad de Buenos Aires, estudiando desde los grandes estadios hasta los pequeños pubs y bares, donde transcurre gran parte de la escena musical local. El proyecto se inscribe en uno mayor que involucra el estudio combinado de otros vectores como desarrollo económico, vida nocturna, urbanismo y legislación.

5. Humor, Circo y Teatro

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

- Clown y dictadura. El horror y la risa. Lydia Di Lello de Lesser

La nariz roja permite que emerja la fragilidad del individuo. Nuestro cuerpo social nos deja vulnerables; nos expone a la pérdida y a la violencia. El teatro argentino ha intentado metabolizar el trauma de la última dictadura militar a través de la escena. La risa es también un modo de la resistencia, de la memoria, vigorosamente popular. Mi propuesta pone el foco en el uso de la nariz roja y el lugar de la risa como modo de interrogarse sobre el horror a través del análisis de *Tan gris, tan primavera*, una pieza teatral que articula clown y dictadura.

- Expresión Corporal y Circo. Aproximando alianzas en el contexto posmoderno. Roberto Tamburrini

La expresión corporal y las técnicas de circo están íntimamente vinculadas en la formación dentro del campo interpretativo, en general, por elecciones particulares de los interesados y no por una sistematización que contemple esta alianza. No tenemos constancia de la articulación entre dos fenómenos nacionales de vital importancia en la escena local actual: el surgimiento de la expresión corporal como una nueva concepción del cuerpo y el movimiento y el desarrollo expansivo de técnicas de circo desde el retorno de la democracia. Proponemos contemplar los vínculos entre ambos fenómenos en nuestro país desde un abordaje contextual y metodológico - compositivo.

- El entrenamiento corpóreo-expresivo en el intérprete de Clown. Diana Cacchione

Estudiando la técnica de *Clown*, es notable la importancia del trabajo corporal expresivo-compositivo para la gestación de estados, material rico al desarrollo de un *clown*, viéndose el intérprete afectado por estos y aplicando así la vulnerabilidad, empatía, registro de la situación y requerimiento de péndulo. La corporalidad cobra sentido por sobre la forma, creándose un contenido espontáneo y simultáneo al cambio formal, ligado a zonas del cuerpo a su vez relacionadas con estados y emociones. Reconocer el vínculo acción y emoción abre la puerta principal para la composición de un *clown* permeable a sus estados al instante en que aparecen.

- Bufones: Intersecciones entre la belleza y lo grotesco. Claudia Coppetti y Analía Brun Rodríguez

La bufonería como expresión interpela y expone desde un espejo al ser individual, deformando nuestra realidad en un discurso colectivo. Poniendo en tensión las hipótesis de Byung Chul Hum: La salvación de lo bello, y de Jaques Lecoque: *El cuerpo poético* comenzaremos una revisión de la experiencia de bufones en la EMAD entre los años 2010 y 2018. Expondremos como se han constituidos los parámetros de movimiento, expresión y materialidad dentro de la teatralidad escénica. Transitaremos el camino constructivo multidisciplinario de los oficios teatrales atravesados por el vestuario y expresadas en un mundo matérico de texturas directamente vinculadas a la corporalidad. El vestuario se constituye entonces, sosteniendo y componiendo un territorio escénico y dando origen a un espacio narrativo.

- Comedia y teatro humorístico. Una lectura de Hans-Thies Lehmann. Cristian Palacios

La reciente edición en castellano de Tragedia y Teatro Dramático de Hans-Thies Lehmann representa un doble hito en los estudios teatrales dado que reactualiza el ya clásico debate respecto del llamado Teatro Posdramático; al tiempo que recupera la noción de tragedia para intentar ofrecernos una teoría teatral de la tragedia. En este trabajo nos proponemos partir de una reflexión sobre aquella práctica considerada como la antítesis de la tragedia, la comedia, con sus análogos contemporáneos, para preguntarnos, repitiendo el gesto de Lehmann, qué podría implicar la pretensión de fundar una teoría teatral del humor.

- Representación burlesca de los personajes en El pánico de Rafael Spregelburd. Mariano Zucchi

En este artículo nos proponemos analizar el funcionamiento del procedimiento de la parodia en El pánico de Rafael Spregelburd. En un trabajo previo (Zucchi, 2018), estudiamos cómo desde el discurso didascálico se construye una imagen del dramaturgo como la de alguien que se ríe de los personajes que introduce. En esta ocasión, buscaremos completar el análisis mediante el examen de la manera específica en que el texto dramático genera una representación burlesca de los protagonistas desde el texto primero. En cuanto a la perspectiva de trabajo, nos enmarcamos en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía enunciativa.

- Máscara y Retórica: las figuras retóricas en la improvisación, en la Commedia dell'Arte. Nuria Gómez Belart y Jorge N. Costa

La retórica ha sido la base de las improvisaciones actoriales desde siempre. Los personajes se componen sobre la base de unos pocos recursos que los identifican y permiten que el lector los reconozca con facilidad. El presente trabajo tiene por objetivo explorar algunas de las figuras retóricas mediante las cuales se componían algunos de los personajes más relevantes de la *Commedia dell'Arte*, como el arlequín, en función de la impronta que el actor o el director quiere asignar al perfil del personaje y el conflicto que lo mueve a la acción.

- Estética del riesgo. Artes circenses en la ciudad de La Plata. Mariana Saez

El presente trabajo se enmarca en mi investigación etnográfica sobre los procesos de formación y profesionalización en artes escénicas en la ciudad de La Plata. En esta ocasión se abordará el modo en que, desde los espacios de formación en acrobacias circenses, tiene lugar un entrenamiento corporal y afectivo en el cual se intensifican las experiencias de adrenalina y asombro, afinándose la percepción del riesgo y dando lugar a una estética constitutiva, a la que denominaremos “estética del riesgo”.

6. Teatro, Pedagogía y Sociedad

Esta comisión fue coordinada por Carlos Caram y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- Enseñar Teatro – Qué enseñar en los primeros encuentros con Iniciados. Pedro Andrés Martín Gigena

Ir a aprender teatro implica una decisión y, luego, un asentamiento de conocimientos que serán tomados por el alumno como primeras huellas del trayecto con el Arte Escénico. Como docente, desarrollar la Práctica profesional implica dar coordenadas precisas para quien en un espacio de Formación comience a Gestar otra relación con su ser, su entorno y el mundo que reflexiona.

- Entre el docente de teatro y el grupo de estudiantes. Diego Manara

La enseñanza de teatro abarca además de herramientas y procedimientos técnicos, la transmisión de valores. En esta transmisión es importante que el docente, desde su rol de enseñante, pueda generar un vínculo con el grupo, como ser único y múltiple. Por ello, pensar el rol del docente de teatro implica también reflexionar respecto a cuáles son los valores fundamentales que deben desarrollarse en pos de la construcción de ese vínculo.

- Benito vive, el arte en la escuela pública. Carla Débora Fernández, Deborah Joel Barceló, Florencia Luciana Gomel, Malena Joel García Barceló, Carlos Benedetto y Blanca Margarita Persincola

El proyecto de arte viene funcionando en nuestra escuela desde el año 2013. A través de talleres de expresión artística, niñas y niños de distintos grados se encuentran en el espacio que ellos mismos eligen. La intención está puesta en que se apropien de los contenidos áulicos fomentando sus núcleos de interés, así como la creatividad y el respeto por los demás y su entorno. Nos dimos el objetivo de revalorizar la pertenencia al Complejo Quinqueliano, dando uso al museo. Este año, nos enfocamos en el estudio del Riachuelo, como recurso natural y espacio de construcción social. Este río, que Quinquela retrató en todos los rincones de La Boca, que albergó a miles de inmigrantes y que dio trabajo a muchísimos habitantes de nuestro suelo, hoy es estudiado por la escuela que vive inmersa en su paisaje a través de la espátula del Maestro.

- Pedagogía de la propulsión en las artes vivas. Laura Daniela Cornejo y Jesica Lourdes Orellana

El docente de artes vivas, ¿qué pedagogía requiere para que el mismo se adapte a los cambios de dinámicas de la sociedad? Necesitará crear e imaginar nuevas maneras de abordaje de contenido, posicionarse como un docente escénico, enunciar consignas que planteen desafíos y diferentes grados de complejidad desde un decir concreto y que permita la resolución abierta, posibilitando la propia poética pedagógica del/la egresado/a. Un docente escénico que sea consciente de que la pedagogía de la propulsión se genera en el convivio donde las consignas persiguen un fin rizomático, dando origen a la búsqueda de diferentes identidades estéticas.

- Pedagogía del Disfrute. Federico Martín Braude

La Educación Artística dentro de escuelas primarias y secundarias suele ser concebida como “descanso intelectual” de las materias “serias”. Esto conduce a no concebir el Arte como un lenguaje en sí mismo, con la posibilidad de incluir contenidos de las demás asignaturas. Lo lúdico queda entonces para las materias artísticas y Educación Física. Otras materias utilizan al juego, pero como estímulo “divertido” para abordar lo “aburrido” y no como método constante dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje. Este trabajo pretende dar cuenta de una “pedagogía del disfrute” que incluya todos los contenidos de primaria y secundaria.

- El teatro a partir de los niños. Daniela Ferreyra

Hace más de diez años que trabajo con niños, tanto en una escuela primaria de orientación artística como en talleres particulares. La producción de obras y espectáculos teatrales ha sido una constante a lo largo de estos años. El quehacer teatral, las propuestas escénicas, el cuestionamiento de la escena, el trabajo con clásicos y las variadas temáticas que se desarrollan en estos espacios. Me ha llevado como hacedora a la búsqueda de nuevos planteos escénicos y reflexionar sobre el hacer de los niños en el teatro y pensar en el quehacer teatral desde los niños, sus planteos, reflexiones, sus búsquedas y el placer por la escena. Las temáticas que abordan, la poética de sus escenas, la mirada de lo que les sucede a ellos y a su contexto, llevados al contexto de la escena.

7. Teatro, Poesía y Estética

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- Nietzsche y la transvaloración de todos los valores en el mundo de hoy. Andrea Mardikian

El proyecto es un homenaje a la belleza de los textos y al “espíritu libre” de Nietzsche, quien propone una transvaloración de todos los valores. El “mundo verdadero” es tan solo una idea que no sirve para nada, una idea que se ha vuelto inútil, superflua. Al eliminar el “mundo verdadero” también se elimina el “mundo aparente”, es decir, solo queda el mundo único. Su aspiración no es mejorar la humanidad; su intención, en tono de gue-

rra, es derribar los ídolos (sinónimo de ideales) porque cree que la humanidad ha sido despojada del valor, del sentido, de la veracidad de la realidad cuando se mintió un mundo ideal.

- Arquitectura reflexiva para una escena poética. Ana Laura Urso y Tatiana Sandoval

Elaboramos un texto-puente que une dos procesos: el de un trabajo de investigación teórica que ocurre de modo paralelo al suceso de la investigación práctica. Desde la reflexión nos proponemos decodificar y enunciar los procedimientos de construcción de la imagen poética en la escena: de la obra LACASA, tercer trabajo de la Compañía cuerpoequipaje. Nuestro texto es una arquitectura reflexiva alrededor de la obra, un andamiaje que permita verla en altura, en perspectiva y desde sus cimientos. ¿Cuáles son los materiales escénicos y epistemológicos de esta construcción? ¿Cuánto habrá de porosidad entre ambos procesos? ¿Qué tendrá de arquitectura la escena?

- El teatro diatópico. A partir de la obra con formato único ¿Querés ser feliz o tener poder?. Cecilia Propato

¿Querés ser feliz o tener poder? partió de una imagen que se instaló en mí de un recinto muy amplio de color verde azulado y de individuos muy pequeños que circulan en ese ámbito conformando una distopía, pero sin consciencia sobre esta.

- Prácticas significativas en paisaje urbano de Buenos Aires. Memoria, arte y ciudad. Malala González

En este trabajo nos proponemos reflexionar acerca de la articulación entre memoria, arte y ciudad a partir de prácticas artísticas efímeras acontecidas en momentos puntuales. Retomando el concepto que elabora Michel De Certeau en torno a ciertas prácticas significantes, nos interesa indagar sobre el pliegue de sentidos que el hacer extra cotidiano aporta sobre el paisaje cotidiano, reconfigurándolo de manera sensible. Montaje estético que, sin duda, logra modificar la identidad de un lugar, es decir, de la propia ciudad y sus habitantes.

- El Ocaso de la Revolución. Gabriel Castro

El proceso que llevó a la concepción de esta obra fue el observar en mi cotidianeidad laboral con comunidades carenciadas, cómo la profunda desigualdad e inequidad social perdura y se perpetúa estructuralmente, independientemente de qué sector político gobierne desde la administración del Estado. Este razonamiento me llevó a investigar en autores como Foucault y Gramsci conceptos tales como pensamiento único, hegemonía, poder, verdad, micro y biopolítica, disciplinamiento, intentando reflejarlos en esta instalación performática de tres actos: un libro de artista, un audiovisual, y una performance.

- Prometeo. Hasta el cuello. Mito, traición y parrhesía en las obras de los “hijos críticos”. Maximiliano Ignacio de la Puente

En este artículo analizo una de las obras de las nuevas generaciones de actores, dramaturgos y directores que han nacido durante o después de la dictadura en Argentina, o que han vivido su infancia o adolescencia en

esa época, y que renuevan con sus producciones el teatro argentino que aborda el terrorismo de Estado. A la luz de los conceptos de mito, traición y *parrhesía*, tomo para el análisis la obra teatral *Prometeo. Hasta el cuello* (2008), de Juan José Santillán, con dirección de Diego Starosta. Propongo repensar aquí el término griego *parrhesía* o “libertad de palabra”, que fuera retomado por Michel Foucault, para esta obra, en la medida en que la atraviesa transversalmente.

- Muñecos en el circuito oficial: el trabajo de Mane Bernardo en el Teatro Nacional de Títeres (1944-1946). Bettina Girotti

Entre 1944 y 1946 funcionó en el actual Teatro Cervantes el Teatro Nacional de Títeres (TNT), coordinado por Mane Bernardo. El valor pedagógico asignado a los títeres y la necesidad de contribuir al “perfeccionamiento cultural y sensitivo del niño”, concebido como hombre del futuro, convertía esta labor en “un deber del Estado” asumido por esta institución. Durante los años de trabajo, el TNT ofreció obras para niños y para adultos así como también talleres de formación. Nos proponemos revisar esta experiencia, clave para la historia de los títeres en Argentina, atendiendo los vínculos entre Estado y artes escénicas.

- Poesía relacional / El poema en construcción. Teresa Korondi

La poesía oral habita ciclos literarios, tertulias, festivales. Espacios que son generados por la presencia de la propia obra: el poema. Esto implica un estar-juntos de personas que dicen, otras que escuchan. Hay una elaboración conjunta del “espectáculo” y una producción de relaciones sociales alrededor de la experiencia poética. En este contexto peligra el alcance del poema, si este no sublima el vínculo entre los presentes. No es un poemario impreso y sus lectores: todo se resume a una obra en constante producción y reproducción de sí misma que necesita de la intersubjetividad para resistir y pervivir. ¿Podrá lograrlo?

8. Teatro, Sociedad y Política

Esta comisión fue coordinada por Ariel Bar On y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- Clásicos fuera de contexto. Ariel Bar On

Se propone pensar cómo desarrollar la actuación como campo expresivo con grupos sin experiencia ni interés en el teatro, por ejemplo pacientes psiquiátricos. ¿Cómo se trabaja lo teatral en un terreno ajeno? Como posible primera respuesta se plantea descartar la búsqueda de imponer formas o dinámicas de manera vertical y pensar cómo adaptarse al territorio más que pretender conquistarlo. Se ejemplificará con el trabajo sobre la adaptación de obras clásicas a contextos específicos (clínicas de pacientes con trastornos alimenticios). Se buscará reflexionar sobre qué traen los alumnos: experiencias, conocimientos, opiniones, juicios, para entender cómo se empieza a construir cada subjetividad.

- La parodia como homenaje en *En la Sombra de la Cúpula*, de A. L. Pruzzo. Marta Casale

El espectáculo, un cálido homenaje a Arlt, incluye como parte central una parodia a su obra *300 millones*. Si, como sostienen los teóricos, la característica fundamental de la parodia es su doble lectura, que implica, por un lado, la evocación del original y, por el otro, una reescritura novedosa de este, cabe preguntarse qué elementos en la obra de Pruzzo remiten a una u otra característica. Puesto que, además, la obra original posee una marcada intertextualidad con textos literarios pre-existentes, que puede ser leída a su vez como de tinte paródico, un punto para analizar con especial interés será la persistencia o renovación de dichas referencias.

- Las Encadenadas como el rescate a la memoria de un pueblo desaparecido y como la posibilidad de construir una ficción posible que a su vez sea autónoma del tema en cuestión. Juan Mako

Tomando el hecho histórico, geográfico y a su vez político y social que fue la inundación de Villa Epecuén (pueblo de la provincia de Buenos Aires que quedó sumergido bajo el agua en el año 85), producto de claras responsabilidades, avaricias y negligencias políticas y gubernamentales, Las Encadenadas se propone como una obra que, con cierto formato de teatro documental, dialoga como un acercamiento a la historia de una catástrofe predecible y evitable, como una mirada singular y totalmente ficticia sobre el universo de tres personajes (dos femeninos y uno masculino de entre 50 y 60 años de edad que habitan y sobreviven entre recuerdos y deseos en una rutina asfixiante y sórdida producto del trabajo diario en la sala de crematorio del cementerio público de un pueblo) y como una visión de mundo que atraviesa la memoria, lo político y lo estético en su carácter transformador.

- Los hombres de la guerra en el corpus de Lola Arias. Verónica Perera

Después de girar por veinticinco ciudades, en el 2018 *Campo minado* de Lola Arias se reestrenó en el Teatro San Martín de Buenos Aires. Junto a la película *Teatro de guerra* (2018) y la videoinstalación *Veteranos* (2016) forman un corpus de objetos de arte que exploran la guerra y la posguerra de Malvinas. En el escenario, seis veteranos -tres argentinos, dos ingleses y un gurkha- producen, colaborativamente, testimonios ficcionalizados sobre sus vidas antes, durante y después de la contienda. Partiendo de la noción deleuziana de acontecimiento, y basándose en entrevistas en profundidad a los veteranos *performers*, la ponencia explora algunas de sus transformaciones. ¿Qué les sucedió a estas subjetividades antes ajenas a las artes escénicas y audiovisuales? ¿Cómo devinieron estas masculinidades que pasaron del teatro de operaciones en Malvinas a teatros globales?

- Teatro x la Identidad: Un escenario para las Abuelas de Plaza de Mayo. María Luisa Diz

Teatro x la Identidad (TxI) es un movimiento conformado por colectivos de teatristas que se originó en el año

2001 en la Ciudad de Buenos Aires, con el objetivo de colaborar con la causa de Abuelas de Plaza de Mayo por la localización y la restitución, a las familias legítimas y de las identidades, de los/as hijos/as de desaparecidos/as que fueron apropiados/as durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983). La presente exposición se propone realizar un recorrido analítico en torno a algunas producciones de TxI para exhibir los cambios y las continuidades en los modos de representación de la apropiación de menores y de la restitución de la identidad en los ciclos del período 2001-2018.

- Teatro político en América Latina. Análisis de técnicas y procedimientos como instrumento de debate y formación de un teatro decolonizado. Gabriela Witencamps

Tomando como recorte histórico América Latina durante los años 60 hasta los 90, la politización del teatro se da en un contexto de convulsión social generada por la insurrección de varios movimientos de izquierda latinoamericanos y su reivindicación de liberación frente al declarado marco de opresión ejercido por las burguesías. En este sentido tres son los movimientos que nos interesan investigar por sus recorridos y trayectoria para el desarrollo de una pedagogía de lo político en el teatro Latinoamericano: la compañía Malayerba de Arístides Vargas en Ecuador, El teatro de los Andes de Cesar Brie en Bolivia y el Teatro del oprimido de Augusto Boal en Brasil. A partir del análisis de estas experiencias se buscará sistematizar técnicas y procedimientos teatrales específicos que puedan ser utilizados en contextos de educación formal y no formal, en particular para el trabajo con jóvenes en situación de vulnerabilidad social.

- Teatro como modificador de paradigmas sociales. Matías Cancemi

El teatro desde siempre ha sido una herramienta social. Hoy en día ¿es posible utilizarlo como un modificador de paradigmas? Como director y autor de El Sueño de Nahuel, me encontré luego de 3 temporadas, dándome cuenta de que puede ser enriquecedor y transformador; de la utopía de un escenario a la materialización de modificaciones concretas en las personas. El teatro como mensaje, como comunicador, como renovador de viejos paradigmas. Escribir y hacer teatro como forma de sanación.

9. Actuación, Voz, Narración y Cuerpo

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- De procedimientos y de esencias en la narración oral contemporánea. De Juan Ignacio Jafella

El término *narración oral escénica*, a más de 40 años de su implementación, sigue relegado a una “promoción” de la literatura. El presente trabajo plantea un modo dinámico de abordar la disciplina, buscando la afinidad con las búsquedas éticas y estéticas contemporáneas.

- El actor y la mente holográfica. Darío López

Se busca utilizar el concepto de mente holográfica para pensar la actividad del actor y ver en dicha propuesta una herramienta de su labor, acelerando el proceso de construcción del personaje.

- Entrenamiento vocal actoral de elencos teatrales en espacios no convencionales. Silvia Uturbey

Los problemas vocales en los profesionales de la voz es importante detectarlos a tiempo para restablecer la mejor voz posible (efecto cadena). Muchas veces la falta de conocimiento sobre las pautas de higiene vocal es un factor que facilita la aparición y persistencia de disfonías. Existen hábitos que inciden en la voz entre los que destacamos: hablar y cantar en ambientes sin condiciones acústicas adecuadas, hablar en ambientes impregnados de humo y mal ventilados y desconocer principios de la técnica vocal actoral y el entrenamiento adecuado, que faciliten la emisión vocal en espacios no convencionales.

- Cuerpo, ritmo y energías en actuación. En teatro y ante cámara. Adriana Grinberg

Los actores y actrices tenemos un registro de cómo plasmar nuestra obra desde el cuerpo, base sin la cual no habría actuación. Esta breve exposición abrirá luz sobre los índices que requieren la actuación sobre el escenario y lo que requiere la actuación en cámara. Puntuaremos algunos recursos del oficio para poder entender cómo ordenar ritmos, energías y atención en estos diversos puntos de vista, no obstante lo cual, jugaremos alguna experiencia vivencial, a modo de ejemplo.

- La polirritmia como creadora performática. Viviana Vásquez y Leticia Miramontes

Tomando como punto de partida el concepto musical de polirritmia y haciendo su transposición a la danza, este trabajo busca reflexionar acerca de la polirritmia del bailarín, utilizándola como disparador compositivo. Adhiriendo a la definición del musicólogo de jazz Alfons M Dauer, pensamos al hombre como sujeto naturalmente polirrítmico. Por esto, reflexionamos entonces sobre un bailarín polirrítmico que, en las distintas instancias creativas, pone en juego polirritmias personales, su individuación, las relacionadas con los grupos y con la obra en sí misma. Analizaremos y tomaremos dichas polirritmias como disparador creativo, llevando esta reflexión teórica a la práctica para producir una muestra performática.

- Proyección de la Voz sin esfuerzo. Diego Maximiliano Moldavsky

Sonido expandido de la voz. Mente, cuerpo y energía. La proyección en el espacio circundante a través de la armonía e integridad.

- Biomecánica de la escena teatral. Julieta Castro

¿En qué me apoyo al momento de llevar adelante una coreografía?, ¿en qué pienso cuando me muevo?, ¿cómo abordo una pauta?, ¿cuál es el punto de intersección entre mi aporte y lo que me pide un director?, ¿cómo construyo un cuerpo para la obra aunque lo sienta lejano a mi forma de moverme?, ¿cómo hago para decodificar y reconstruir el material de movimiento del coreógrafo?, ¿qué miro cuando veo a otro moverse?, ¿cómo me sostengo con el otro en el trabajo?, ¿qué es ser fiel a la pauta?

- La Técnica Meisner: pieza clave de la actuación honesta. Yoska Lázaro

La Técnica Meisner de actuación es uno de los procesos más efectivos para el trabajo de los actores ya que les

proporciona singularidad, precisión, potencia, amplitud de la imaginación y la honestidad escénica. Desde hace 8 años trabajo en esta técnica para desarrollar el escaso legado teórico al que se puede acceder de mano del propio Meisner y así creamos un sistema que brinda herramientas concretas para el trabajo del actor tanto en cine, teatro como tv.

10. Comunicación, Producción y Redes

Esta comisión fue coordinada por Nicolás Sorrivás y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- Tendencias teatrales en Buenos Aires. Carlos Distéfano

Abordar el teatro comercial. En qué consiste. El teatro under. Los títulos estrenados y las formas de producción.

- Producción teatral cooperativa: hacia un modelo híbrido. Análisis de casos. Paula Taratuto y Valentina Marzili

Nos interesa reflexionar sobre la función y desarrollo de la cooperativa teatral como forma de trabajo. Queremos aportar, a través del análisis de experiencias consolidadas, una nueva mirada acerca de modelos de producción híbridos en funcionamiento, donde la necesidad del colectivo teatral requiere la participación de gestores externos. Estos son los que llevan adelante el pedido de fondos y subsidios de producción y giras, así como el soporte artístico técnico para generar la conceptualización del proyecto y lograr visibilizarlo antes del estreno y después de este.

- Liderazgo y producción operística frente a la economía americana. Victoria Roldán

Nos encontramos en un momento de la economía americana muy particular, que nos lleva a nuevos desafíos en materia de producción y a mantenernos como líderes en productividad. ¿Cómo enfrentar estas tendencias económicas? ¿Cómo enfrentar el desafío de producir con poco dinero y mantener la calidad de nuestros productos? Nos introducimos en un camino que nos permitirá salir adelante: el networking y el trabajo en red.

- Manejo de las redes sociales para promocionar, vender un espectáculo. Victoria Soriano

Hoy en día las redes sociales son un eje central para promocionar y vender un espectáculo. Tanto para un espectáculo de *Instagramers*, *Youtubers*, como de una figura importante del espectáculo. En mi caso soy parte de una productora que se llama La gira producciones que trabaja con *instagramers* y *youtubers* y la base de la difusión son las redes, horarios en lo que conviene subir para promocionar, cómo y qué decir. Lo importante para esto es la cantidad de seguidores, pero sobre todo sus fans que son los que van a verlos. También colaboro con el espectáculo de Pepe Soriano, su unipersonal "El loro Sigue contando", y hoy en día se vende el espectáculo al interior mediante las redes. Cómo pasaron a un segundo plano los diarios para promocionar.

- Identidad visual en proyecciones para espectáculos musicales. Alberto Cortés, Hernán Bermúdez y Daniel Cardell

La ponencia gira en torno al diseño de animaciones para bandas de rock, con la finalidad de ser proyectadas en vivo. En algunos casos son producciones filmadas; en otros, animaciones stop motion; en otros, dibujos 2D y en otros, animaciones en After Effects. Reflexionaremos sobre la identidad de la banda y la construcción de estos relatos visuales.

11. Danza y Expresión Corporal

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

- Reescrituras de Lorca: la danza libérrima de Iris Scaccheri. Victoria Alcalá

A partir de las creaciones de la bailarina argentina Iris Scaccheri (1939-2014) destacamos su innovación escénica y estética, debido al diálogo que establece entre la literatura y la danza. Su estudio permitirá observar las nociones de dramaturgia y poeticidad en danza, para identificar qué reescritura/s propone Scaccheri, especialmente de García Lorca. El sueño, el misterio y la búsqueda de libertad, confluyen en sus producciones, donde también el color, la imagen y la palabra, se encuentran presentes. Su danza libérrima se configura como una tendencia peculiar para su época y que necesita hoy ser revisitada.

- La disciplina de la danza como camino hacia el éxito. Florencia Cella

La disciplina resulta un elemento fundamental en la danza. Esta puede ser aplicada de manera estricta y rigurosa, sin perder por ello la pasión y la frescura. Por el contrario, la disciplina nos otorga la capacidad de actuar ordenada y perseverantemente para conseguir calidad y excelencia y, de esa manera, un mayor disfrute y cantidad de logros. Exige un orden y unos lineamientos para poder lograr más rápidamente los objetivos deseados, soportando las molestias y sorteando los obstáculos que se puedan suscitar. Es posible aplicar esta disciplina en todas las áreas y circunstancias de la vida.

- Mujeres en escena. Marcela Masetti

La danza es una práctica generizada, tanto por la presencia mayoritaria de mujeres que la realizan, como por las representaciones y valores sobre el cuerpo, lo femenino, el ideal de belleza fuertemente marcado por el núcleo duro de significaciones de hegemonía femeninas. Se presentan algunas reflexiones sobre la danza, las corporalidades, las subjetividades y el género.

- Ser B-girl en un contexto break. Cuando la danza construye identidad. Lucía Belén Merlos

El *breakdance* como estilo urbano, individual y parte de la cultura *Hip-Hop* promueve diferentes tipos de intercambios que guardan en su interior códigos y reglas establecidas que dan cuenta de su singularidad. En este

contexto, bailar *break* es poner en juego una impronta individual, desde pasos y movimientos, donde ser *B-girl* o *B-boy* es presentarse, decir de sí, “ser libre con lo que vos sentís adentro”. Buscando reflexionar sobre las jóvenes, tomaremos relatos grupales e individuales de *B-girls* y estableceremos relaciones posibles de una construcción identitaria desde la danza.

- Afro teatro. Alejandra Egido

Afroteatro nuevas memorias, subjetividades y subversión al sistema racial establecido.

- El cuerpo, la voz y la palabra: origen y estímulo en el actor. Gustavo Volpin

En el cuerpo está casi todo lo que necesitan actrices y actores para crear. La interacción de cuerpos y voces, más las elaboraciones de las mentes que participan de la obra y el mismo texto, completan la propuesta que cerrará el círculo al momento de ser presentada ante el público. La preparación del actor en el proceso creador.

12. Dramaturgia, Géneros y Puesta en Escena

Esta comisión fue coordinada por Michelle Wejcman y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- Teatro I: Impacto, Interacción, Improvisación. Adaptación de una propuesta mexicana a la cultura argentina.

Natalia Slovediansky, Michelle Wejcman, Federico Gelber La compañía argentina de teatro de impacto social La Caja Negra estrenó en 2018 una propuesta de teatro en empresas e instituciones que utiliza la estructura de Teatro I creada por la directora y psicodramatista mexicana Helen Marcos. A través de técnicas provenientes del Teatro *Play Back* e improvisación se ofrecen funciones únicas que sirven como disparadores de diversas temáticas sociales. Los directores argentinos de la compañía realizan constantemente adaptaciones para acercar la propuesta a la cultura argentina y lograr identificación en la audiencia.

- Un teatro que emerge desde las fronteras en búsqueda de la fiesta perdida. Carlos Fos

En los últimos años, explicados por la necesidad imperiosa de interrogarnos como colectivo social, los estudios históricos que bucean en la vida de la Argentina han crecido con inusitada velocidad. Buena parte de estos trabajos intentaron responder a cuestiones esenciales, abordadas con diferentes herramientas e ideologías a lo largo de los procesos que fueron definiendo al país, que debían ser revisadas por la multiplicidad de respuestas generadas, muchas de las cuales no contaban con sólidos argumentos teóricos. En este ensayo desarrollo las producciones de los espacios de periferia durante los inicios de posdictadura, cuando se revisaban estéticas desde diversas posiciones.

- El director escénico como autor. Puesta en escena objeto de derecho. Mónica Driollet

Se propone reflexionar sobre el derecho de autor del director teatral y, en consecuencia, reconocer la puesta en escena como objeto de derecho autónomo y grorable.

“La protección del derecho de autor abarcará la expresión de ideas, procedimientos, métodos de operación y conceptos matemáticos pero no esas ideas, procedimientos, métodos y conceptos en sí”. “Un teatro que se subordina al texto, la puesta teatral y la realización, es decir todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos tenderos, gramáticos y anti-poetas” Antonin Artaud.

- Géneros propios. Gladys Pilla

Las representaciones teatrales se identificaron a lo largo de la historia con diversos géneros y estilos. En la actualidad, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se pueden ver más de mil funciones por semana y, más allá del tipo de producción (ya sea comercial, estatal o autogestionada como es el teatro independiente), coexisten las obras que se identifican claramente con un género y estilo determinado con otras en las que se encuentran combinados ¿Será este un momento que anticipe una nueva etapa donde la combinación de varios géneros y estilos genere uno nuevo o es un momento que a modo de intervalo anticipa el regreso a una producción identificada con los géneros y estilos más tradicionales?

- Teatro: ¿espejo o hendija?. Verónica Walfisch y Nora Goldberg

Consideramos que en la producción teatral/escénica coexisten distintos lenguajes, capas superpuestas que otorgan o quitan sentido, poéticas escénicas que oscilan entre crear un espejo o hundir un tejido poroso que permita dar cuenta de algo de lo indecible. ¿Sobre cuál territorio enraizar nuestra tarea en el escenario?, ¿somos actores/directores de lo visible o de lo invisible?, ¿somos espectadores conmovidos o entretenidos?, ¿cómo coexisten esas capas, esas poéticas, aparentemente tan lejanas unas de otras?

- Las representaciones de los personajes históricos en el teatro porteño. Jimena Trombetta

La escena teatral y cinematográfica ha tenido la tendencia de abordar algunos personajes históricos, desde los más contemporáneos, como Juan Domingo Perón, Eva Perón, Victoria Ocampo, hasta los próceres, caudillos y heroínas, como Facundo Quiroga, San Martín, Belgrano, Juana Azurduy, entre otros. El presente trabajo intenta abrir preguntas sobre si es posible representarlos, si en las construcciones teatrales y cinematográficas sobre estos personajes se busca una lectura desde el presente o si existe una referencia directa al pasado histórico. Para tal fin precisaremos acercarnos a los conceptos de representación, historia, memoria, mito e imaginario.

- Decisiones para la puesta en escena de Toque de queda, de Carlos Gorostiza, en Andamio 90: diseño de luces en una puesta circular. Héctor Calmet y Natacha Delgado

La lectura de la obra *Toque de queda*, de Carlos Gorostiza, nos lleva a tomar decisiones para su puesta en escena, “más allá del realismo”, como el autor mismo indica en las didascálicas, y evidencia la propuesta en ciertos diálogos de algunos personajes. El diseño circular del espacio escénico y otros procedimientos para lograr un efecto de extrañamiento incluye un particular uso de la luz: dirección, intensidad, color, tiempo.

- Maneras de girar alrededor de un cuerpo sin aura.

Pablo Caramelo

El trabajo pone a consideración una serie de enfoques y tácticas desarrollados en nuestra tarea de dramaturgia y puesta en escena de los espectáculos *La vida compartida* y *La vida probable*, que nos han permitido desplegar una praxis emancipada de cierto exhausto rencor en la escena porteña, entre literatura y poética autónoma actoral. En su desarrollo, probaremos respondernos, entre otras cuestiones, cuánto dura el incierto peso de la ilusión en un cuerpo escénico contemporáneo.

13. Escenotecnia y Diseño

Esta comisión fue coordinada por Christian Dubay y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- Los sistemas productivos y el proceso creativo de la escenografía en el teatro musical. Miguel Ángel Nigro

La producción de teatro musical posee una gran presencia en la cartelera porteña, abarcando ópera, comedia musical, conciertos, recitales, ballet y revista; estos conformarán nuestro objeto de estudio. El género musical posee un público numeroso que posibilita programar temporadas estables y giras. En el lenguaje musical, los signos teatrales se subordinan al eje central: la música. El interés en el género radica en la presencia de todos los elementos espectaculares del teatro: la música con orquesta y canto, actuación, ballet, escenografía, vestuario, caracterización, maquinaria, tecnología, con sus respectivos directores, diseñadores y operadores. La producción del musical considera tres etapas: preproducción, producción y representación, que afectan al desarrollo de un proyecto escenográfico. El proyecto propone enmarcar y clasificar los sistemas de producción en el género musical, su magnitud y la incidencia en el proceso creativo del diseño escenográfico.

- La escenografía como generadora de dramaturgia. Pía Drugueri

Pensar, diseñar y realizar una escenografía no es ponerle objetos a un espacio ni darle el marco espacio-temporal a una obra, sino dar una mirada que se tiene sobre el mundo y sobre la obra. Pensar la escenografía como un elemento de lo particular, el *objeto-escenografía* como parte exclusiva, que existe sólo en ese instante que es el teatro. La escenografía es, en tanto y en cuanto, los actores la habitan, la transitan y la experimentan. Pero además, es para el público, al igual que toda la experiencia teatral. Desde ahí, podemos hablar de la escenografía como generadora de dramaturgia.

- La dinámica escenográfica y la tendencia a una escenografía muerta. Mariano Salvador Castillo

La presente ponencia propone analizar la tendencia escenográfica a la pérdida de espectacularidad, contraria a la incorporación de nuevas tecnologías; el vaciamiento estético que contradice una marcada apuesta al desarrollo escenoplástico en los diversos circuitos teatrales porteños. Se pretende, desde una revisión histórica del lenguaje escenográfico, rescatar experiencias previas de las vanguardias y el teatro posdramático para reformu-

lar dos categorías de abordaje: el dispositivo escenográfico y la dramaturgia del espacio, como alternativa al estancamiento poético contemporáneo.

- Ser stage manager en Argentina. Maruja Ceccotti
Cómo nos beneficia, a la hora de trabajar con compañías de otros países, el hecho de haber desarrollado nuestra profesión en nuestro país, con la variedad de circuitos teatrales, salas, recursos ¿Es el rol del stage manager meramente técnico? ¿Cómo llega un stage manager a ser parte de una producción escénica?

- Estrategias de guionado para obras transmediales en Argentina. María Celeste Marrocco

Esta propuesta de trabajo apunta a revisar las particularidades que adquiere el desarrollo de guiones dentro del marco de una narrativa transmedial. Parte de analizar el contexto sociocultural que rodea estos universos y las propias características del desarrollo conceptual y de sus participantes, viendo cómo han sido afectados el polo creador y receptor de las obras, tomando como casos de análisis producciones nacionales desarrolladas desde su concepción como propuestas transmediales. La presente ponencia procura compartir el estado de avance de la investigación realizada para el Doctorado en Artes de la UNC, la cual se encuentra en pleno proceso de desarrollo.

- Viaje al centro del sentido. Lucas Macchione

Es una obra en completa oscuridad multisensorial. Una película sonora con sonido 5.1 y música en vivo. Se compone de escenas que se lanzan a través de un teclado ligado a una computadora y su musicalización en vivo con 6 orquestaciones distintas que incluyen violín, melódica, cello, cuatro venezolano, voces, guitarra, Orquesta sinfónica VST y flautas. Las escenas también son acompañadas por efectos táctiles como agua y viento y aromas.

- La escenografía multimedia como recurso para el teatro de bajo presupuesto. Laura Degui

La multimedia no sólo permite al escenógrafo actual abordar el conflicto económico al que frecuentemente se enfrenta, sino también ampliar y expandir los recursos propios, así como ofrecer soluciones estéticas a las necesidades generadas por la dramaturgia contemporánea y por las de un espectador cuya percepción visual de la realidad se ha visto ampliada gracias a las nuevas tecnologías. De modo que la multimedia resulta un mecanismo que proporciona relevancia y posibilidades a la escenografía en un ambiente que suele limitarse a un simple decorado. A la vez brinda herramientas visuales que colaboran con la realización de un espectáculo mientras que evita con mayores recursos un posible déficit de atracción y atención por parte del público.

- ¿Qué esperamos oír cuando oímos música en vivo?. Natacha Muñiz

Con la invención del fonógrafo en el siglo XX, el concepto de música en vivo comienza a transformarse y esa transformación se profundiza durante el transcurso del siglo, especialmente de la mano de las nuevas músicas populares, como el rock, en las que la amplificación es

la norma. En nuestros días, la mediación de la tecnología en la música ha arrojado como resultado varias cuestiones que se analizan en la presente ponencia: la distancia entre público y artista, los volúmenes manejados, las expectativas y fantasías de lo que significa el sonido “en vivo” (especialmente aplicado a la voz humana), la idea de que un disco es igual a un concierto, la disposición de la atención auditiva, la agudeza y sutileza de la escucha, entre otras. Desandar los últimos cien años para analizar la escena actual de la música en vivo y las modificaciones en el orden social que este devenir conlleva.

14. Música y Sonido

Esta comisión fue coordinada por Rony Keselman y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- La Tempestad. El sonido de la isla. Rony Keselman
En 2018 en el marco de la temporada internacional Reino Unido/Argentina, fui elegido por la prestigiosa directora británica Penny Cherns para componer la música original y crear el diseño sonoro de *La Tempestad*, de William Shakespeare. Dicho espectáculo se presentó con gran éxito en la Sala Casacuberta del Teatro General San Martín. La pregunta clave que disparó mi investigación sonora fue cómo suena la isla de Próspero. Compartiré con ustedes el proceso de composición y diseño sonoro.

- Inmersión multiplataforma del parlante a la mente. Juan Manuel Fernández Torres

El presente trabajo parte de pensar el sonido desde el diseño, como una preconcepción de materia y forma para crear estrategias de narración, como niveles de información predispuestos a ser decodificados por el espectador. La propuesta pretende trascender la visión de la relación arte-tecnología como una simple transferencia de herramientas, pensar desde el diseño como estructura de trabajo reflexiva entre arte y tecnología, a fin de poder crear y potenciar cadenas de significaciones. Reflexionar sobre el sonido como un generador de sentido que se instaura como lenguaje y entender la propuesta tecnológica como un punto de partida político democrático que involucra nuevos modos de consumir/ producir arte y tecnología.

- Universo sonoro de lo originario en uno mismo. Articulaciones e improvisación. Marisa Busker

Somos originarios de nuestro propio núcleo generador. Y a partir de este enunciado, ardua se presenta la búsqueda de articulaciones sonoras propias, una forma de conjugarlas y de hacerlas funcionar, hasta elaborar un lenguaje que haga a nuestras vivencias. Se suma toda una trayectoria de trabajo físico y deconstrucción de un sistema vocal, que contiene a este propio universo creador. Se expondrá el acontecer de estas articulaciones así como una improvisación a partir de estas. Este material es parte de las investigaciones de la próxima obra por estrenar *Originaria*.

- Sonido Escénico. Malena Graciosi

Este trabajo analiza las características y funciones del sonido cuando participa de un hecho teatral o perfor-

mático. Para comenzar se enumeran los diferentes elementos que componen conjunto sonido escénico ya partir de allí se propone una división en tres aspectos o áreas dentro de ese conjunto que son: el universo sonoro ficcional, el espacio sonoro de la representación y el sonido espectacular.

Este material propone abordar el sonido escénico de manera integral: tanto como elemento dramático y estético constructor de sentido, que participa activamente del relato y el universo ficcional de la trama. Pero también como evento dinámico que se manifiesta física y acústicamente en el espacio edilicio de la representación. Por último, abordar también la cualidad de artefacto espectacular del sonido escénico que crea sentido colectivo, identitario y cultural en tanto promueve la experiencia colectiva.

- Factores Condicionantes en la producción de música en vivo. Valeria Lagna Fietta y Leonardo Sampieri

El presente proyecto se propuso evidenciar problemas que actualmente manifiestan como propios los productores y promotores de shows musicales de la Argentina; y sobre esta línea, proponer soluciones al respecto. En una primera etapa, y a través de encuestas y entrevistas a managers, promotores y productores de la industria musical local, se detectaron, analizaron y contrastaron los factores condicionantes con los que se encuentran para el desarrollo de su actividad. En una segunda etapa se reflexionaron los hallazgos y se desplegaron soluciones posibles para los problemas identificados.

- El Teatro como medio sonoro: el caso de Mauricio Kagel. Walter Frank

La presente propuesta tiene como finalidad acercar a los inscriptos y expositores del Congreso a la problemática del llamado teatro instrumental, disciplina y/o género asociado a Mauricio Kagel como principal exponente. A través de la visualización de un video del movimiento de una de sus obras (duración 2:45 minutos) se ilustrará esta problemática y se expondrá en el tiempo restante la conclusión final teórica de la investigación sobre Kagel, llevada a cabo en el curso del año 2018 en la facultad, a fines de generar una exposición y debate sobre las obras de teatro instrumental de Kagel.

- Un lenguaje escénico para 50 años de folklore (refutación de la peña). Marcelo Fernández y Ernesto Bechara

El desafío de incorporar el concepto de *puesta en escena* en un ámbito musical donde aún prevalecen posturas conservadoras y con baja producción. La concepción de una puesta a partir de lenguajes visuales contemporáneos sin apelar al *cliché*. La adaptación de ese lenguaje creativo a festivales, teatros y espacios no convencionales. La dinámica de montajes en gira sin posibilidad de ensayos previos y con dispares recursos técnicos. La danza integrada desde un concepto escenográfico.

- La sonomusicalización y su rol actual dentro de la producción audiovisual. Alan Fabricio Ortiz

La sonomusicalización como tal, hasta el día de hoy, más allá de que siempre ha mantenido un lazo estrecho con la imagen en la comunión audiovisual, sigue siendo

subestimada y relatada a un plano no merecido ya que, desde el punto de vista de proceso cognitivo, el oído es más veloz que la visión y, desde un punto de vista estético, es responsable y se encarga de la ambientación tangible, ya que las visuales quedan acotadas por más que su lectura sea más familiar. ¿Por qué sucede esto?, ¿cuáles fueron los precursores de que la “banda sonora” suba de pedestal hacia la sonomusicalización? ¿Qué papel juega el arte sonoro y sus conceptos?

15. Dirección y Puesta en Escena

Esta comisión fue coordinada por Ayelén Rubio y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- TECNOTEATRO. La escena y las TICs creando nuevas pedagogías. Ayelén Rubio

En la actualización de las prácticas escénicas, los recursos tecnológicos se incorporan como herramientas, tanto de producción de espectáculos como pedagógicas. Así, la práctica teatral y la tecnología digital se conjugan, expandiendo el campo de la experimentación y dando paso a nuevas experiencias artísticas, sin desatender la importancia del aquí y ahora corpóreo y el convivio, propios de la escena teatral.

- Fake News, la información en tiempos de redes sociales. Mariana Minsky

Se instala un rumor, como quien siembra una semilla y la noticia comienza a expandirse como un bosque frondoso en donde se hace difícil discernir lo verdadero de lo apócrifo. Las fake news deciden elecciones, socavan la imagen de una figura pública y hasta pueden generar una corrida cambiaria. ¿Por qué la gente suele creerles? ¿El periodismo chequea rigurosamente la información que recibe? ¿Las redes sociales son culpables de este fenómeno global o sólo funcionan como un vehículo que facilita lo que siempre ha ocurrido? ¿Existen antidotos que nos defiendan de esta problemática? Fake news, la información bajo la lupa.

- El tráiler en las artes escénicas, un arte por sí sola. Pamela Dávalos

Hoy en día el tráiler comienza a tener un papel fundamental en las artes escénicas a la hora de hacer difusión (cosa impensable hace 5 años atrás). Todo esto debido al surgimiento de las redes sociales y las nuevas plataformas multimediales que avanzan vertiginosamente. Es en este nuevo escenario que el rol del audiovisual se enfrenta a un usuario (público) gran consumidor de imágenes que va teniendo la necesidad de ver cada vez algo distinto. Bajo este panorama, mi reflexión y búsqueda por llegar a un usuario y cautivar su interés a través de una creación audiovisual que lo lleve a convertirse en un futuro espectador.

- La palabra en la era de la imagen y el Whatsapp. Valeria Medina

A partir del concepto de *espaciamento* de Derrida, de los textos teatrales de autores como Bernard Marie Koltès, que tanto espacio le han dado a la palabra, nos interrogaremos por su función en la dramaturgia actual.

Mauricio Kartun nos habla de la “palabra-acción”, trabajando a partir de una imagen. Roland Barthes nos habla de las “Partículas discontinuas”. A partir de todos estos conceptos, aislaremos la *palabra* en sí misma para interrogarnos sobre el rol de la palabra. En esta ya muy conocida era de la imagen, el aporte de lo visual en las puestas teatrales (Spiegelburg) y el Whatsapp, como un nuevo mecanismo que irrumpe en la vida cotidiana y cómo se relaciona con la experiencia cotidiana y la creativa.

- La condición Cyborg en la construcción de realidad. Débora Velasco

Si extendemos el concepto de *cyborg* más allá de la tradicional idea del reemplazo por elementos cibernéticos de partes de nuestro cuerpo biológico y hacemos hincapié en una idea ampliada de la utilización de tecnología para mejorar nuestro rendimiento orgánico, podemos entender el teléfono móvil como la extensión *cyborg* que impera en la actualidad. Nuestro teléfono se propone como el elemento cibernético que, sin estar incorporado físicamente a nuestro organismo, es parte casi vital de nosotros, no sólo por su capacidad de conexión a las redes, sino por ser la interface necesaria para llevar adelante muchas de nuestras actividades cotidianas.

- Desmontaje de ¿Querés ser feliz o tener poder?, de Cecilia Propato, desde todos los signos escénicos. Cecilia Propato y Emma Yorio

El concepto de *puesta* en escena tiene como referente la idea del panóptico de Bentham (idea de prisión ideal creada por Jeremy Bentham en 1791), concepto abordado por el escritor George Orwell en su novela 1984 y por el filósofo Michel Foucault en su libro *Vigilar y Castigar*, en donde el sujeto es vigilado, pero al ser vigilado desde un lugar espacial más elevado y circular, el sujeto mismo pierde la noción de esa vigilancia al mismo tiempo que nunca puede escapar de ese ojo que mira constantemente hasta que se pierde el sentido de dominación. En *¿Querés ser feliz o tener poder?* hay un quiebre y transformación de ese espacio en altura desde donde un ojo observa y toda la puesta transcurre en un nivel medio en donde surge la idea de realidades diversas a través de los personajes que están en las cabinas, que bien podrían ser celdas en donde son visitados por diferentes seres que miran y escuchan.

16. Teatro Musical, Tragedia y Ópera

Esta comisión fue coordinada por Marcelo Rosa y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- El Teatro Musical: una mirada stanislavskiana y aristotélica. Marcelo Rosa

El teatro musical es, ante todo, estructura y tradición. Conocer al género nos hace poder analizarlo desde una lectura que permita un avance hacia un mejor desarrollo y ejecución. ¿De qué hablábamos cuando hablamos de teatro musical? ¿Cómo se construye una dramaturgia efectiva? ¿Cómo se compone un personaje verosímil? Un trayecto hacia la mirada más elemental y primigenia que nos permita entender cómo hacemos lo que hacemos y por qué lo hacemos.

- La potencia femenina en el circo. Jesica Orellana
El Festival de Circo en Escena (Córdoba), que lleva una tradición de doce años, siempre fue protagonizado por hombres, hasta este año que las mujeres ocuparon ese rol de conducción y comicidad. ¿Por qué tradicionalmente en el circo estos espacios fueron dominados por significaciones masculinas? ¿Qué potencia aporta la artista mujer? Pollock (1991) afirma que este es el escenario “mundo hecho por varones”, en el que se inscribe el género y en el cual se constituye como territorio político e ideológico. Por lo tanto, indagar esta realidad nos permite ver cómo en el campo artístico circense emergen exposiciones que promueven nuevas perspectivas de análisis.

- Pedagogía del Teatro Musical (Enseñar la interdisciplinar). Federico Nicolás Giménez

Buenos Aires es el polo más importante de producciones de Teatro Musical de la Argentina con alcance y renombre latinoamericano. Larga es la lista que se esmera por transmitir estos conocimientos que, aun así, no logran consolidarse en una espalda pedagógica como lo ha logrado el teatro de manera aislada o bien la música y la danza. ¿Cómo desarrollar herramientas y aspectos que posicionen esta actividad interdisciplinaria como algo más profundo que la mera capa de la mega producción y el brillo y como reflejo identitario argentino sin caer en la vaga copia norteamericana, de modo que confluya el circuito pedagógico de este arte?

- Propuestas para el abordaje actoral de personajes históricos. Marie Álvarez

La intención de esta propuesta es compartir y comentar procedimientos de dirección concretos para el abordaje actoral de personajes y figuras históricas, hoy por hoy tan recurrentes en los espectáculos de corte documental, que cuentan la vida y/u obra de artistas y personas relevantes de la historia. Estos ejercicios e ideas tienen sustento en la experiencia propia del proceso de creación de *Palabras que se rompen con ellas* (drama documental, Córdoba, 2017).

- Tragedia y teatro posdramático, hacia una revalorización de la palabra. Luis Arguello

Contrariamente a lo que se cree, el teatro posdramático coloca al texto en una nueva posición escénica. Abre las posibilidades de actuación, generando nuevos espacios creativos.

- ¿Qué historia quiero contar? El valor de elegir un proyecto. Natacha Cefali

Como intérpretes muchas veces nos planteamos qué hacer al momento de audicionar, qué hacer cuando no quedamos, qué ocurre al quedar seleccionados. ¿Hacer por hacer, por no desperdiciar la oportunidad? ¿Valorar el nivel del texto? ¿Poner en la balanza cuestiones ideológicas? Prestigio, riqueza espiritual y beneficio económico son los tres puntos para tener en cuenta para decidir. Todo esto nos lleva a pensar como intérprete: “¿Qué historia quiero contar?”.

- La ópera en espacios no convencionales. María Inés Grimoldi

La ópera off se establece en nuestro medio atento a las demandas, los códigos y los públicos renovados. Los grupos estudiados son: Lírica Lado B, Ópera Periférica, Festival Ópera Tigre, Nanópera, Ópera Queer, Centro Experimental del Teatro Colón. Se estudiarán de acuerdo a las teorías de la Geopolítica de las Artes y mediación cultural. Estamos en presencia de relaciones de conflicto y fuerza social de cambio. La hibridación socio-territorial como principio de centralización-descentralización. La hibridación implica la superación de concepciones dualistas que han perfilado las interpretaciones sobre la modernidad latinoamericana.

17. Under, Teatro Independiente y Popular

Esta comisión fue coordinada por Andrea Marrazzi y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- La dramaturgia de Leónidas Barletta. Andrea Marrazzi
Extenso es el reconocimiento a Leónidas Barletta por su trayectoria como periodista, a través de sus obras literarias y por su inmenso aporte para la renovación de la escena nacional. Atravesado siempre por una marcada ideología y militancia socio-política, se consagró como ícono del teatro independiente, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo y por múltiples puestas en escena de textos invaluable como, por ejemplo, los de Roberto Arlt. Esta ponencia propone el análisis de Barletta no sólo como promotor activo de la escena de la época, sino como dramaturgo por medio de sus piezas.

- La política de fomento y difusión de la actividad teatral alternativa: análisis del caso Proteatro (2007 - 2016). Evidencias y desafíos. Valentina Marzili

Proponemos un análisis cuantitativo de los subsidios otorgados del 2007 al 2016 (último año de datos disponibles) para reflexionar sobre el cumplimiento de los objetivos que se propone el organismo de fomento a la actividad teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Evidenciamos, a través de la reflexión sobre la transformación en el mix de entidades financiadas (salas y compañías) en los últimos 10 años, el perfil de la intervención pública y su contribución al fortalecimiento del sector. Finalmente, proponemos unas líneas de acción para que la intervención pública siga permitiendo al teatro independiente acumular conocimiento y obtener mayor estabilidad.

- Políticas culturales en los 80: entre la oficialidad y el underground. Ramiro Manduca y Marina Suárez

En Buenos Aires de los 80 actores y *performers*, junto con jóvenes de otras disciplinas, llevaron adelante acciones artísticas que con nuevas estéticas ocuparon salas de diversos circuitos. Sótanos, calles, el circuito oficial, ámbitos de la alta cultura e incluso discotecas fueron parte de estos itinerarios. En todos los casos estuvo presente la oscilación entre la oposición y la integración a las políticas culturales del momento. En este trabajo proponemos pensar las políticas culturales durante los primeros años

de democracia, sus fracturas y desbordamientos durante el período y las continuidades y rupturas con los años previos.

- Estudios de casos de teatros independientes: *Teatro Libre* (1944). María Fukelman

El teatro independiente es un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; (y) careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —oponiéndose al statu quo del teatro de aquellos años e impulsando una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un entramado complejo y rico en su diversidad. De acuerdo con esto, abordaremos el estudio de un caso particular: el Teatro Libre, creado en 1944 por Roberto Pérez Castro.

- El *under del under*. Gustavo Moscona

Me voy a centrar en la idea del *under del under* como una construcción teórica, como un tipo ideal para delimitar mi objeto de estudio. Es importante señalar que este surge de lo empírico como espectador, director y dramaturgo en el circuito de la CABA. Los directores, los actores, los talleres, las salas, el público, la convocatoria serán dimensiones que abordaré para deconstruir las características de este tipo ideal y problematizar sobre ciertas lógicas y prácticas que se encuentran en el campo teatral y que nos permiten entender cómo se producen y reproducen en su seno las distinciones, los prestigios, las solidaridades y las discriminaciones.

- Profesionalizar el teatro independiente, ¿es posible?. Mariela Muerza

La ponencia buscará responder la eterna pregunta de si es posible profesionalizar el teatro independiente para así vivir solo de este. En caso de que sea posible, los invito a descubrir juntos cómo hacerlo.

- Dramaturgia para un teatro popular. Gabriel Cataño Nieva

Hay dos formas de producir teatro, una desde el texto escrito, un género literario (poética del texto), y otro desde las acciones físicas (poética del espacio). El asunto es poder ordenar un acontecimiento cualquiera basado en las anécdotas de nuestra aldea, casa, familia, barrio, comuna o ciudad, para contar de nosotros, de nuestra cultura latinoamericana. Para ello hemos empleado las Formas Espectaculares Organizadas que cuentan la historia desde la comunidad y su participación en el convivio del lugar para observar; con base en modelos y estructuras narrativas le damos orden y con la aplicación de principios de composición escénica podemos divertir, comunicar y producir sentido.

- Autogestión teatral en tiempo de crisis. Daniel Piedrabuena y Nora Pavón

El objetivo de nuestra exposición es brindar al participante información completa de cómo desarrollar un

proyecto teatral de autogestión, incentivándolo desde nuestra experiencia luego de más de 18 años en el teatro independiente en diferentes roles. Herramientas técnicas, gestiones administrativas, selección de espacios teatrales, difusión, selección o creación de guion, etc. serán los temas para desarrollar.

18. Vestuario y Caracterización

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

- El proceso de diseño y creación protésica en personajes de ficción. Eugenia Mosteiro

Para diseñar un personaje de ficción, primeramente tenemos que conocer su historia y visualizar la época y su personalidad. Entonces, crearemos una semejanza entre los rasgos del actor y el personaje a ser caracterizado. Para esto es fundamental requerir de cierto tipo de materiales y maquillaje, no sólo para posibilitar el aspecto adecuado ante las cámaras, o a los efectos de un espectáculo teatral, sino para otorgar credibilidad a las interpretaciones de los personajes. Cuando un personaje demanda la transformación parcialmente o radicalmente de los rasgos físicos del actor, el maquillaje no es suficiente, y es necesario recurrir a las confecciones de piezas protésicas.

- Desafíos conceptuales en la recuperación de prendas de la colección de vestuario de Ballet español de Ángel Pericet. Cecilia Gómez García

Los criterios de trabajo seleccionados para la recuperación de una colección textil son el resultado del análisis de variables que están relacionadas con el valor de la colección, el estado de las prendas, el uso de las prendas, su destino a futuro, entre otras. El desafío conceptual radica en elegir el correcto tratamiento de la colección teniendo en cuenta todos los factores mencionados. La presente exposición hará una reseña sobre la labor de recuperación realizada en la colección que a su vez ha sido plasmada en un trabajo de investigación dentro de la universidad.

- El vestuario como objeto de apropiación y postproducción del actor. Ana María Cubeiro Rodríguez

Desarrollamos nuestra reflexión acerca del vestuario teatral desde el interés de abordarlo en relación con el trabajo de creación actoral. Ya sea en el proceso de construcción de un personaje o de la conformación de la presencia en espectáculos de carácter performático, el vestuario se convierte en un elemento fundamental para el actor. Más allá de la construcción de una determinada apariencia, la apropiación y postproducción creativa del vestuario, en el sentido que otorga a este concepto Nicolas Bourriaud, ofrece al actor la posibilidad de explorar y generar nuevos usos, acciones y significaciones.

- Disney ¿Cómo lo hacen? Una experiencia en desarrollo de vestuario. Andrea Suárez

¿Cómo se desarrolla un vestuario en producciones nacionales para Disney? Etapas productivas para conver-

tir en un producto tangible los proyectos creativos del departamento de vestuario. El equipo, los procesos, las técnicas para el desarrollo de personajes en el género infantil para público latinoamericano. ¿Cómo es el gerenciamiento del equipo de realización para lograr en tiempo y forma una serie de 27 capítulos en 5 meses y simultáneamente su adaptación al teatro? En esta ponencia Andrea Suárez nos relata la experiencia del estudio Cabuli-Suárez, realizadores de los vestuarios del infantil Junior Express protagonizado por Diego Topa para Disney Junior y otras producciones.

- Vistiendo bailes. Concepción Cuervo Pericet

La exposición de las piezas de vestuario más representativas del ballet Español de Ángel Pericet nos conduce, a una de las tradiciones dancísticas más ricas del mundo. Tomando los vestuarios como hilo conductor, la charla se centrará en las distintas raíces y tradiciones y la experiencia de una función de Baile inserta en una muestra de vestuario. Importancia de conservación de antiguas coreografías, historia de la Colección, figurinistas, artesanos. Durante 50 años, de trayectoria la cantidad y calidad de esta colección es sorprendente por su valor indiscutido como arte textil, histórico.

- La construcción visual del personaje en la puesta en escena. Alejandra Espector

Exposición del proceso y la metodología de diseño para la construcción visual del personaje. Se desarrollará el uso significativo de los recursos visuales y estéticos como herramientas de diseño y un proceso de construcción visual a partir del análisis del personaje y su evolución dramática.

- Máscaras teatrales en “El ballet de Goyescas”. Marina Müller

Restauración y puesta en valor de las máscaras del Ballet Goyescas, del Coreógrafo y bailarín Angel Pericet. Una tarea dentro del proceso de recuperación del vestuario de la Colección Pericet. Un camino de aprendizaje en el ámbito de la conservación de piezas de museo. En este cambio de siglo presenciamos una especial dedicación a este campo, dado que van quedando inscriptos en la Historia del Traje patrimonios valiosísimos que nutrirán nuestra cultura.

- Tendencias de la moda (indumentaria) en espectáculos. Luciana Franco

La moda abarca varios rubros y últimamente el vestuario escenográfico no se limita sólo a la obra sino que es elegido por muchos usuarios para su Street Style haciendo referencia a los personajes con los que más se identifican o épocas.

19. Cine Documental y Nuevas Narrativas

Esta comisión fue coordinada por Alejo de la Cárcova y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- El nuevo cine documental: un lenguaje en constante transformación. Camila Sabeckis

El cine documental nació con el cine. “La salida de los obreros de la fábrica”, la primera película proyectada en 1895 fue un documental. Se presentará una reflexión sobre el cine documental contemporáneo. Desde 1980 hasta la actualidad, se analizarán casos de films que llevan al formato a sus propios límites. Autores como Nicolás Philibert, Abbas Kiarostami, Ari Folman, György Palfi y Néstor Frenkel, serán trabajados en el presente ensayo como referentes del cine documental contemporáneo que desde la animación, la experimentación con archivos y el seguimiento de personajes cotidianos han logrado transformar el formato documental convencional.

- El escorzo en el lenguaje audiovisual sobre el colectivo trans en el documental “Con nombre de flor”. Carina Sama

Durante un año y medio entrevisté a Malva, una travesti de 95 años. Ella se posicionaba de maneras complejas, se acostaba o acercaba su mano a mi cámara lateralizándose. Me era muy complejo encuadrarla. Como era solo material de investigación no le daba importancia pero antes de comenzar el rodaje Malva murió, dejando solo ese material. Marlene Wayar, lúcida activista trans, me dio la clave. Malva se ponía en escorzo. Quienes salen de la norma aprenden a preservarse y conservar esa mirada que sabe tensionar una perspectiva domesticada. ¿Cómo filmar de manera normativa cuerpos abyectos, disidentes y desobedientes?

- Wormwood (2017), de E. Morris: un documental en formato de serie. Mónica Gruber

Luego del éxito cosechado con *The Blue Thin Line* (1988) y, habiendo obtenido un oscar con *The Fog of War* (2003), la incansable tarea del director Errol Morris lo ha convertido en uno de los documentalistas estadounidenses más interesantes de los últimos tiempos. Nuestra tarea se centrará en reflexionar acerca *Wormwood* (2017), miniserie de seis capítulos emitida por Netflix. En ella, recrea mediante el documental y la actuación las oscuras circunstancias que rodearon la muerte de Frank Olson, bioquímico y agente de la CIA, en 1953. Nos proponemos analizar las técnicas narrativas y el estilo visual que caracteriza este particular documental.

- Si los perros volaran. Memoria audiovisual, política y dictadura a través del análisis de un documental. Maximiliano de la Puente

En este trabajo analizaremos las implicancias del film documental: *Si los perros volaran. La historia de Rafael Perrotta*, que aborda la vida del ex director de *El Cronista comercial*, desaparecido en 1977. Esta película, estrenada en 2017, nos permitirá reflexionar sobre los complejos e inestables vínculos que se establecen entre los medios masivos de comunicación, la política y la memoria audiovisual sobre el pasado reciente de Argentina.

- DemoSampler. El muestreo aplicado a la construcción de nuevas significaciones. Mariela Smith

DemoSampler es un sistema coherente de creencias y prácticas audiovisuales que tratan de organizar y explicar el desarrollo de un estilo propio a partir del *sampling* o muestreo de documentos audiovisuales. Esta colección como muestra híbrida de videoarte interactiva y pieza de experimentación es afín a los videos generados en la demoscene. Como artefacto digital se apoya en el *cyberpunk* para desarrollar un contexto de experimentación que, en pos de un acto creativo auténtico, consiste en tratar de reconstruir la cosmovisión de su autora.

- Transmedialidad en “tecnonarrativas” hispánicas del siglo XXI. Andrés Olaizola

La ponencia se enfoca en un corpus de producciones o proyectos artísticos que denominamos “tecnonarrativas” o narrativas tecnológicas, las cuales conciben a la transmedialidad como una de sus variables creativas centrales. El trabajo analizará y complejizará, en primer lugar, el concepto de transmedialidad. Después, avanzaremos en la elaboración del concepto de “tecnonarrativas”. Luego, se aplicará el anterior concepto para analizar producciones de dos escritores: el español Agustín Fernández Mallo y la mexicana Cristina Rivera Garza. A su vez, también se extenderá el análisis a la obra de teatro *El hipervínculo (prueba 7)*, del argentino Matías Feldman.

20. Construcción de Personajes

Esta comisión fue coordinada por Emiliano Basile y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- Tensiones y límites al definir lo humano en ciencia ficción. Camila Aguirre Vallés

La pregunta por la condición humana ha dado lugar a numerosos debates. Diferentes disciplinas han abordado este tema en la búsqueda de rasgos representativos de nuestra especie, sin dar como resultado una única respuesta. Las innovaciones tecnológicas de las últimas décadas abren el panorama de cuestionamientos, y los desarrollos en Inteligencia Artificial los complejizan. El cine y la televisión se revelan entonces como laboratorios de exploración de lo posible, donde los guiones se tiñen de reflexiones filosóficas. El presente trabajo busca rastrear cómo la ciencia ficción halla, en la construcción de otredades, el camino hacia la (auto) definición de lo humano.

- Villanos protagonistas en el cine argentino. Emiliano Basile

En los últimos éxitos de taquilla del cine argentino podemos observar personajes de una moral dudosa, villanos en varios aspectos pero que justifican su accionar como parte de un sistema que no funciona (Animal), una viveza criolla (Mi obra maestra), una catarsis emocional (Relatos salvajes) o, simplemente, una maldad implícita (Rojo) que forma parte de un extraño sentido común: la violencia naturalizada.

- Las mujeres en Hollywood: ¿superheroínas o damiselas en peligro?. Juliana Muñoz Tavella

Con el objeto de comprender la cada vez mayor presencia de mujeres en diferentes roles dentro de la industria del cine, particularmente como protagonistas de películas basadas en personajes de revistas de cómics, se propone analizar y debatir los distintos elementos histórico-sociales que generan el fenómeno. Desde la función de la mujer en la sociedad estadounidense hasta los arquetipos de los personajes femeninos de los filmes, el papel de la mujer dentro de la comunidad ha sufrido enormes modificaciones.

- Análisis y reflexiones acerca de los modelos que componen los elementos estructurales del discurso audiovisual mass-media. Diego Martín Díaz

Los modelos se incorporan en el desarrollo del sujeto social por medio de su percepción. Los modelos modifican el recorte contextual del sujeto que suele emitirse previamente a la identificación de un “objeto”. Analizar estas cuestiones llevan al realizador audiovisual a una búsqueda consiente en sus actos proyectuales. Conocer los modelos adoptados por su estructura llevan al diseñador a tomar un acto consiente del mundo proyectual. Todos en cierto punto somos una caja de resonancia, lo importante es destacar que elementos queremos resonar mejor.

- Personajes tridimensionales en la era audiovisual. Emilson Soyeb Díaz Escoto

Exposición analítica sobre el valor narrativo y audiovisual, con los que actualmente vemos en el cine y en la televisión, personajes cada vez más parecidos a verdaderas estrellas de rock, y como han prolongado, por ejemplo, las temporadas de las series, y hecho posible en el cine, tanto secuelas como películas spin off. Para finalizar abordaremos el valor audiovisual en su presentación y desarrollo en sus respectivos campos audiovisuales.

- Visualización de la Acción; de Otelo de Shakespeare a House of Cards. Marcelo Vernengo Lezica

Se inicia con las acciones puras de los personajes para ver cómo se construye una trama visualizando el primer acto de Otelo de Shakespeare y comparando ese acto con el primer capítulo de la serie House of Cards para ver sus coincidencias en el diseño y la construcción de la trama.

21. Consumo, Televisión y Plataformas

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

- Corto. Libre. Global: el auge de los formatos cortos y las plataformas OTT. Juan Pablo Redondo

El auge de las plataformas OTT posibilitó una creciente demanda de series cortas, agitando una tormenta perfecta de creatividad, formatos y coproducciones para todos los géneros. Esta peculiar forma de distribución a través de internet, de fácil acceso para las audiencias (y el diseño de las mismas) permite el desarrollo de pro-

puestas artísticas originales y disruptivas, siendo uno de los espacios de creación más libres en el mercado de nuevas plataformas y televisivo. El ejemplo de series argentinas como Soy ander, End Unsung (Finlandia) y This is Desmondo Ray (Australia). Distribución: YouTube vs Plataformas por suscripción.

- Tengo internet, luego existo. Fabián Podrabinek

En algunas personas, aún queda un residuo de la frase Pienso, luego existo. Frase que por diversos motivos ha quedado fuera de época. Las tecnologías y los nativos digitales, dejan en claro que el pensar ha dejado de ser el elemento central del ser humano para verse reflejado en otras formas tales como: cuántos seguidores se tiene, a quién sigo yo, y horas de charlas virtuales con cientos de personas a la vez, por diferentes plataformas, originando una nueva forma de relacionarse y la cual merece ser motivo de reflexión.

- La crítica cinematográfica y sus discursividades en la era digital. Micaela Gorojovsky y José Ignacio Zenteno

En los últimos veinte años se hizo evidente el proceso de migración que experimentó la crítica cinematográfica, desde sus emplazamientos genéricos ya consolidados en los medios gráficos hacia el espacio renovado y todavía inestable de las plataformas digitales. Este desplazamiento habilitó el surgimiento y la expansión de otras discursividades, algunas de ellas muy alejadas de los formatos tradicionales de la crítica, que adoptaron posiciones y expresiones novedosas en la práctica de mediar entre la producción y el consumo del cine. La investigación se propone explorar el despliegue de esa otra crítica, delimitando cambios y continuidades, insertando su funcionamiento al interior de una escena mediática, y describiendo sus características diferenciales.

- La (re) evolución del espectador: nuevos hábitos del consumo televisivo. Leticia Cocuzza

Con las nuevas tecnologías y la aparición de Internet, es preciso hablar de la (re) evolución del espectador televisivo, en dos sentidos: la transformación radical de la televisión tradicional y el avance en el rol del consumidor. El espectador ya no se limita a mirar un programa. Dejó de ser receptor pasivo para convertirse en productor-difusor y productor-consumidor, capaz de hacer diferentes actividades con varios dispositivos, sin restricciones de tiempo ni espacio. No obstante, los cambios no se detienen. ¿Se viene una nueva (re) evolución en los futuros hábitos de consumo o las posibilidades de participación ya se agotaron?

- El cine y la televisión cada vez más cerca. Mauro Cámara

Durante décadas la televisión fue considerada un género menor en relación al cine y al teatro. En las grandes industrias los actores de cine no hacían televisión y los actores de televisión que llegaban al cine lo hacían a partir de algún éxito esporádico y en películas clase B. ¿Esto comenzó a modificarse entre otras cosas con el fenómeno series? ¿Qué sucedía y qué sucede en Argentina en relación a esto?

- Narrativas multitrama en las series contemporáneas.

Diego Mina

Mayoritariamente los relatos ficcionales en cine y televisión se caracterizan por contar con una trama central y varias tramas secundarias. Pero en las últimas décadas algo parece estar cambiando, una cantidad significativa de series ha ganado prestigio a través del planteamiento de estructuras complejas, entramados narrativos que cuentan con más de una trama central. La siguiente exposición da cuenta de un trabajo de investigación que propone indagar la construcción de narrativas multitrama en el terreno de las series ficcionales con el objetivo de extraer reflexiones que puedan ser de utilidad a guionistas que deseen abordar estos tipo de relatos.

22. Creatividad y Capacitación

Esta comisión fue coordinada por Roxana Troisi y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- La necesidad de la capacitación docente en herramientas audiovisuales. Gastón Asprea

La educación necesita cambiar, pero por sobre todo la formación docente. Seguimos formando docentes para el siglo XIX totalmente descontextualizados de la realidad y de la velocidad de la información y del mundo de las pantallas. Los deficientes consumos culturales de nuestros docentes hacen imprescindible la urgente necesidad de capacitación para que nuestros docentes en primer lugar entiendan y se apropien del lenguaje audiovisual del siglo XX y XXI, para luego poder utilizar estos lenguajes como herramientas educativas. Para ello venimos desarrollando una cátedra de formación docente especializada en la educación audiovisual y de nuevas tecnologías de la educación, proyecto nacido en el ISIP Siglo XXI en el 2016 y con proyecciones para el 2019.

- Abordajes pedagógicos de la producción audiovisual.

Roxana Troisi

Se propone reflexionar y debatir acerca de los métodos de formación de los futuros realizadores y técnicos, en los contextos de universidades públicas y privadas en carreras vinculadas a los medios audiovisuales. Algunos ejes: disponibilidad tecnológica en la producción y socialización de contenidos, adaptación de formatos y temporalidades, coherencia entre la instancia formativa y su adecuación al contexto vigente, convenios de prácticas profesionales, el valor de la especialización en las dinámicas de roles bien definidos versus el valor multi-task, repensar una formación de consistencia interdisciplinaria desde la misma base académica y su correlato con un marco académico y apoyo institucional para su fomento y ejercicio.

- Géneros y creatividad, aprendizaje en equipo. Marcelo Lalli

La propuesta tiene por objetivo innovar en las técnicas para enseñar cine. Utilizar los géneros para potenciar la estética y el punto de vista de quienes encuentran en filmar su mejor manera de expresarse. Se propone que

el punto de vista personal como material de trabajo se sume a la actividad en equipo. El trabajo encarado como proyecto y la interacción desde los roles.

- La Matriz Popular en los Medios y la Tecnopolítica: El Caso del ‘Gran Cuñado’ en el programa ‘ShowMatch’. Silvio Adrián Frutos

La presente labor es una investigación en comunicación social, enmarcada en el método fenomenológico, que tiene como propósito analizar la matriz popular en formato de humor dentro de un programa de entretenimientos. Considerando indagar de qué hablamos cuando hablamos de lo “popular”, poniendo como “caso testigo” el sketch “Gran Cuñado” del programa de televisión “ShowMatch” emitido durante el ciclo 2009.

- Utilización del sketch como herramienta para la comprensión del lenguaje cinematográfico. Luz Collioud

En este proyecto se investigará la posibilidad de proponer la utilización del sketch cómico como un medio para comprender la estructura narrativa cinematográfica, en base a su corta duración y presencia de los componentes narrativos audiovisuales básicos. Se investiga esta herramienta para facilitar a quienes busquen aprender sobre la estructura cinematográfica la rápida comprensión de ésta, esperando que este proyecto sirva también como punto de partida para la investigación de otros formatos como herramientas para la comprensión de los medios cinematográficos y audiovisuales en general.

- La sùpertesís en el cine clásico, su transgresión en el cine moderno. Gisela Manusovich

Durante el período clásico de Hollywood puede verificarse el despliegue de un discurso único que atraviesa todas las películas, en todos los géneros. Y lo hace tanto en el plano semántico como en el sintáctico, tanto en la historia como en el relato. Denominamos a esta especie de doctrina Súpertesís. Una vez identificada y analizada, será productivo comprobar de qué manera el cine moderno transgrede su fundamento revitalizando sus aspectos temáticos y estéticos e invirtiendo su núcleo ideológico.

- Dirección de Arte - Experiencias de trabajo en varios países. Nieves Cabanes Pellicer

Reseña del trabajo del Director/a de Arte para publicidad en Argentina y en otros países de diferentes continentes. Como trabajar una propuesta de arte describiendo y delineando el camino desde el guion y la primera idea hasta el set.

- Entre mezclas y cadenas. Gonzalo Borzino

Atravesado por los puntos clave planteados en “RIP!: A Remix Manifesto”, extenderemos las definiciones más allá de sus limitaciones musicales y entraremos en el ámbito del remix audiovisual. Indagaremos sobre qué elementos pueden considerarse maleables por hipotéticos autores y como estos nuevos productos culturales se relacionan con la legalidad vigente (Fair Use (USA), Artículo 13(EU), algoritmos de YouTube) ¿Dónde termina una creación y comienza otra, independiente y autónoma? ¿Qué nivel de control y herramientas de reclamo debería tener el autor del material original?

23. Fotografía e Imagen

Esta comisión fue coordinada por Alejandra Niedermaier y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- Narrativas en Continuidad. La fotonovela entre la fotografía y el cine. Alejandra Niedermaier

La imagen en movimiento es el resultado de diferentes búsquedas. Esta presentación se detendrá sobre la incorporación de tiempo, de puesta en escena y de relato en imágenes fijas para interrogar así sobre las tempranas relaciones entre los diferentes dispositivos. El cine y la fotografía se encuentran ligadas ontológicamente. La propuesta es analizar cómo las proto-fotonovelas (a partir de las imágenes estereoscópicas), las fotonovelas y otras variedades linderas funcionaron como vestíbulo primero y como retroalimentación, después, del cine.

- La fotografía como herramienta de expresión, opinión, lucha y transformación. Gastón Renis y Daniela Java Balanovsky

La tecnología está presente en nuestra vida cotidiana cada día con más fuerza y cada día abarca más aspectos. La forma en que nos comunicamos, de informarnos y cómo nos relacionamos con las noticias, sufre una transformación permanente motorizada, no sólo en los accesos que nos permiten los nuevos soportes, sino también en las pretensiones de los actores sociales que participan activamente. La fotografía, en este mundo visual y con poco tiempo para la lectura, parece ser la herramienta por excelencia. La idea es reflexionar sobre el uso de la fotografía en este nuevo contexto, sus alcances, sus motivos y como afecta a los profesionales en una tendencia que parece no tener marcha atrás.

- La fotografía publicitaria, evolución o extinción. Gabriel Domenichelli

La fotografía publicitaria ha ido evolucionando de la mano de la tecnología y las nuevas formas de relacionar el mensaje publicitario a través de los nuevos canales digitales, desplazando el trabajo del fotógrafo clásico hacia una nueva forma de encarar la toma de imágenes, y especialmente, el negocio. La reflexión es si en un futuro no muy lejano, la profesión desaparecerá reemplazada por la tecnología, especialmente el 3D, donde se logran imágenes cada vez más perfectas y modificables, similar al cine publicitario.

- Cómo vemos hoy la fotografía. Mónica Incorvaia

Se propone una reflexión acerca de los cambios sufridos por la fotografía a través del tiempo. Puesto que la imagen fotográfica atravesó tres siglos desde el momento de su creación: con un comienzo de asombro para muchos y de crítica para otros, instalándose luego como eje comunicacional indudable y llegando hoy al planteo de si la fotografía es un espejo de la realidad o una ilusión escenificada. Los nuevos lenguajes visuales parecerían haber dejado de lado el modo tradicional de contacto entre el operador y su cámara. ¿Será así, entonces, su impronta en la actualidad?

- Fotografía plástica. Facundo Ballesta

Proceso creativo que se inicia en el concepto, ideas o vivencias atravesadas por el artista. Para desarrollar imágenes fotográficas creativas, pictóricas con el objetivo de transmitir determinadas sensaciones en el espectador. Este proceso es la inversa de la fotografía documental que se vale del registro de momentos decisivos, en este proceso se prioriza la producción de la escena la composición y el fundamento de los elementos utilizados para obtener la obra final.

- “La identidad como motor de búsqueda en las imágenes”. Lilia Pereira

Cuando tomo dimensión de lo que la fotografía representa en mi vida, comienzo a indagar el porqué de mis imágenes y el porqué de mi devoción por registrar los momentos cotidianos familiares propios y de mis clientes. Encuentro que tengo una sola foto donde se ve mi madre embarazada de mí y eso toca fibras en mi ser que comienzan a replantear todo mi trabajo. Considero la fotografía como fuente necesaria de formación de identidad individual, familiar y social. El registro fotográfico diario que hago de la infancia de mis hijos tranquiliza en ciertos aspectos mi preocupación por dejarles una crianza respetuosa y amorosa. Como comunicadora también intento correr el velo a la maternidad color de rosa para darle paso a la real, a la que vivimos todas y cada una.

- El lenguaje fotográfico al servicio de la sincronización. Alan Fabricio Ortiz

El lenguaje fotográfico dentro del campo audiovisual siempre fue la principal tangente al momento de buscar una composición armónica dentro del encuadre. Cuando esa armonía converge con la sonomusicalización de la pieza audiovisual se rompen esquemas pero se crea un lenguaje visual mucho más complejo.

24. Medios y Redes Sociales

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

- Democracia generativa - Influencia de redes sociales en VVVV. Antonio Wagner de Souza

La presentación se refiere al proceso generativo de apropiación de datos en redes sociales como parámetro de configuración en VVVV, software de síntesis visual. Describiendo las estrategias de apropiación de esos datos, de tratamiento del contenido y conversión en unidades visuales con finalidad audiovisual. Además de una experiencia de visualización de datos puramente ilustrativa. Un recorrido estético que permite superar el textual, en busca de un sentido común que contamina una colectividad. Buscando formas en una estética videográfica para lo que nos une en el discurso. Se presentarán una serie de videos derivados de la captura de datos en Twitter y los detalles técnicos de esta experiencia.

- La crítica en la era de las redes sociales. Nicolás Bermúdez

El objeto de este trabajo es abordar las principales transformaciones ocasionadas en el campo de la crítica de productos audiovisuales a causa de la irrupción del fenómeno mediático de las redes sociales. El trabajo considera mutaciones que, en el marco de los entornos altamente mediatizados que habitamos y que han facilitado como nunca el acceso a la esfera pública, han tenido lugar en el ámbito de la producción (p. ej.: menores restricciones materiales y simbólicas, incremento de los recursos semióticos) y la circulación de críticas de cine y de series (p. ej.: segmentación de la distribución de los textos).

- Las tendencias usadas y abusadas en los medios audiovisuales. Juliana Ocampo

Hoy la tecnología nos transmite toda la información que necesitamos o la que no se ha pedido, haciéndola ver como necesaria tan solo a la velocidad de un clic. Esto ha permitido abrir un extenso abanico de posibilidades para el mundo de la moda. La cual no se limita a lo que digan las grandes casas de moda. Ahora se trata de lo que dictan los influencers, logrando que la moda y el estilo sean igualitarios para todos. Llevando a una nueva revolución en la moda, los influencers, a través de sus consejos y habilidades de compra permiten encontrar el atuendo ideal. Los influencers son nuestros nuevos mejores amigos.

- Música e imágenes. Cambio del dispositivo de audio hacia el dispositivo audiovisual en redes. Facundo Ponce

Este trabajo pretende describir las modificaciones que ha ido sufriendo la industria de la música. La aparición de plataformas virtuales ha modificado la producción y circulación de los diversos géneros musicales. Y desde hace décadas primero con el videoclip y posteriormente con las redes sociales la importancia de la imagen en la escena musical ha cobrado cada año más relevancia. Esto implica un replanteo no sólo de los circuitos de producción sino también en los circuitos de reconocimiento de la música. Partimos de la idea de que los artistas generan todo el tiempo contenido audiovisual para redes y eso les genera cada vez más seguidores, a la vez que los posiciona en las nuevas tendencias.

- Ciudades del Instagram. Recorrer las interfaces sociales digitales. Pablo Corzo

El artículo indaga en las mediaciones que materializan una ciudad o lugar en las redes sociales digitales. Se realiza un análisis sobre las fotografías compartidas en Instagram etiquetadas como #Córdoba durante un período de tiempo. El análisis cultural hace hablar las estructuras sociales subyacentes de la reproducción social de la realidad visual. Se observa como las instituciones y procesos culturales interactúan en Instagram con los lugares y las posibilidades de la interfaz. Se relacionan los diferentes ambientes y materialidades comunicativas y destaca la construcción de géneros visuales que engloban diferentes formas de representación social.

- Creación de un universo transmedia. Sebastián Manuovich

La posibilidad de contar historias en distintas plataformas hoy está potenciada por los avances digitales y la oportunidad de interactuar con ellos. Por eso, los emprendimientos culturales se enfrentan al desafío de conocer, vincular y desarrollar audiencias que puedan ser sustentables a lo largo del tiempo, y puedan convertirse en experiencias transmedia. Este momento en el que las sociedades tecnológicas brindan la posibilidad de distribuir, multiplicar propuestas y perspectivas, allí donde el consumidor cultural puede sentirse interpelado desde su propio enfoque e interés, es donde resulta necesario expandir distintas propuestas y tendencias que además lo conecten con una comunidad.

- Si hay pasión y amor ya tenés el primer paso para la mejor difusión. Lucas Gagliano

Podés hacer una hermosa campaña de difusión y de marketing pero si la esencia no es buena no van a crecer y la gente no va a volver. Lo primero que se debe lograr, para que tu campaña en redes sociales sea exitosa, es planificar tu mejor clase, tu mejor versión, que te den ganas de asistir a tus clases. Porque la gente está invirtiendo su tiempo y su dinero en ese espacio. Tenés que ofrecerle tu mejor versión, potenciarte.

25. Sonido y Musicalización

Esta comisión fue coordinada por Rony Keselman y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

- Bajo presupuesto no significa mala calidad de audio. Mariano Mazzitelli

De acuerdo a la experiencia obtenida en numerosos proyectos abordaremos los problemas de la captura de sonido y sus soluciones. Reflexionaremos sobre la importancia de la planificación y el conocimiento de los equipos para lograr el mejor resultado posible en momentos donde nuestro presupuesto no es holgado y contamos con un equipo reducido de rodaje.

- Reacondicionamiento auditivo en interiores ante eventos ruidosos en exteriores. Aldo Marrussero Benítez

Esta investigación está enmarcada en el campo interdisciplinario de los estudios sonoros en su cruce con el arte sonoro. Tomando como punto de partida esta escena interdisciplinaria es que formulamos algunas preguntas como eje de nuestro trabajo, a saber: ¿Cómo diseñar nuestra audición de la vida cotidiana cuando vivimos en un apartamento en una ciudad ruidosa? ¿Cómo podemos traducir diferentes estímulos ruidosos bruscos en una nueva organización de sonido más suave? ¿Cómo se puede relacionar el arte sonoro con este tipo de labor?

- Territorios sonoros / cartografías del tiempo. Pablo Bas Trabajo acerca de cruces posibles entre representaciones audibles de sonidos y entornos sonoros, con representaciones visuales de espacios y territorios, en el marco de las nuevas tecnologías y TIC. Plasmados en cartografías sonoras, recorridos sonoros o expresiones similares me-

dante aplicaciones web, dispositivos móviles y otros. Reflexiones e ideas en el ámbito de las grabaciones de campo y las cartografías sonoras respecto del papel de aquello que media entre las experiencias directas, de la escucha o el estar en un espacio determinado y los elementos materiales y simbólicos que representan dichas experiencias, como los registros de audio y los mapas.

- Post producción de audio ¿Para quién mezclamos?.

Juan Manuel Nuñez

Facebook, YouTube, Instagram, Spotify y la lista es cada vez más larga. Los cambios tecnológicos, entre otras cosas, modificaron la forma de ver y escuchar nuestras producciones audiovisuales. ¿Cuántas megaproducciones terminan siendo vistas y escuchadas en un smartphone? ¿Para quién mezclamos? Métodos, consejos y sugerencias para sobrevivir al momento de entregar un final de audio.

26. Formato, Videojuegos y Realidad Virtual

Esta comisión fue coordinada por Andrea Marrazzi y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- La gestión alrededor del Motion Graphics. Procesos y herramientas para la producción de contenido animado. Diana Yurzola

La exposición está orientada a proponer un proceso de producción de contenido animado, en el cual durante cada instancia veremos tips y herramientas que ayudan a la optimización de tiempos y recursos. Instancias del proceso: Selección de estilo gráfico. Repaso de estilos gráficos, técnicas y software. Redacción del guion. Tips para obtener un guion funcional. Storyboard. Tips para la creación de escenas y herramientas de visualización y revisión. Selección musical y gestión de voz en off. Animación. Tips, herramientas y software para la creación del video. Formatos de entrega.

- Game on! El arte en juego. Maria Luján Oulton

Se expondrá el caso *Game on! El arte en juego* que lleva ya 10 años explorando los vínculos entre arte y videojuegos con el fin de indagar en los diversos modos en que los videojuegos pueden relacionarse con el espacio escénico habilitando sinergias entre los campos de la performance y la tecnología. Se plantearán dos aristas que buscan ser reforzadas en las próximas ediciones de Game on! El espacio-museo como marco performático, donde el público observador adquiere el rol de protagonista (instalaciones lúdicas interactivas, juegos experimentales multijugador, experiencias performáticas lúdicas) y el “teatro jugable” (aventura gráfica fusionada con teatro interactivo)

- La música en la era transmedia. Federico Karrmann

Análisis de situación y nuevos paradigmas de la música en relación al mundo transmedia. La música como generadora de contenido y como parte de mundos complejos. El cine y los videojuegos como espacio de la música orquestal en el público masivo. Los nuevos medios como una posibilidad laboral para músicos y productores

res musicales. Las dificultades de la música de librerías. Técnicas y estilos en esta era. El poder único de la música como herramienta para despertar emociones.

- Introducción a los videojuegos como narrativa desde el paradigma de Dark Souls. Luciano Souberbielle

El siguiente trabajo analiza los videojuegos como medio de narrativa audiovisual, haciendo énfasis en las particularidades que los diferencian de otros medios audiovisuales como la inmersión, la interacción y la presencia de un enunciatario productor entendido en términos semióticos. Para lograr un acercamiento a la categoría de los videojuegos, se recurre al análisis de la saga Dark Souls, que desde su salida al mercado en 2011 ha innovado el mundo de los videojuegos hasta llegar a establecer un género en sí mismo, el Soul's like. Rol de la comunidad y falta de desarrollo académico, videojuegos como literatura y potencialidad pedagógica.

- Realidad virtual: Hibridización y Experimentación Audiovisual mediante el Cine Conceptivo. Fernando Luis Rolando

El cine desde sus inicios partió de la idea de construir un universo. Las plataformas de distribución online, el streaming y la revolución híbrida del cruce entre cine y realidad virtual, abren un futuro que impactará sobre la industria, la sociedad y el modo de formar futuros profesionales universitarios. Hoy hay nuevos paradigmas, diversidad de medios y un público ávido de experiencias perceptivas, como la idea del Cine Conceptivo, una corriente cinematográfica que cuestiona las formas convencionales y estructurales de hacer cine, buscando explorar otros caminos para incentivar la percepción en los espectadores, utilizando la distribución online de alcance global.

- Formatos, formatos, formatos. Ezequiel Iandritsky
“El todo es más que la suma de las partes”. ¿Qué hace que funcione una serie, una película, o un videojuego? ¿Será el guion? ¿Será la dirección? ¿Será la actuación? ¿O quizás la producción que hay detrás de todo eso? Lo cierto es que, si bien en cada caso se destaca algo diferente, todos los factores son fundamentales. Cada uno de los elementos que componen un formato audiovisual es esencial para su éxito. La unión entre todas esas partes, bajo una gran idea ordenadora, determina que un producto audiovisual funcione en su totalidad como una gran obra.

- 999 Realidad Aumentada, muestra de apps cutting-edge. Pedro Etchegaray

TripleNueve es una startup, orquestada por dos personas, mi esposa y yo. Ambos diseñamos videojuegos de Realidad Aumentada que jamás se han visto con anterioridad.

- Corear: orquesta de música de videojuegos en versión sinfónica. Mariano Frumento

Corear es una orquesta de música de videojuegos que articula públicos dispares: el gamer y el sinfónico. Combina lo tradicional de la música orquestal con la modernidad de los videojuegos. Se dedica, mayormente,

a realizar presentaciones en vivo que cuentan con un diferencial: un componente original que añade creatividad al show, como conciertos ilustrados o comentados. Uno de sus objetivos a largo plazo es sesionar para grabar bandas sonoras de videojuegos de la industria local. Para lograr esto y continuar mejorando la calidad de sus producciones, Corear busca generar conexiones que le permitan seguir creciendo en su labor.

27. Producción, Distribución y Consumo

Esta comisión fue coordinada por Santiago Podestá y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- La distribución como elemento estructurante del consumo audiovisual en entornos digitales. Ezequiel Rivero

Las teorías sobre la televisión en general han priorizado el estudio de la producción o la recepción; pero la cuestión de la “distribución” ha concitado cada vez mayor atención en los últimos años generando una robusta producción académica especialmente desde el mundo anglosajón. La distribución de contenidos audiovisuales en entornos digitales ha adquirido estatus de elemento estructurante en la oferta, disponibilidad en catálogos y consumo de contenido televisivo. Esta ponencia analiza la estrategia de distribución de Netflix en relación a la producción de contenidos originales, el licenciamiento de contenidos preexistentes y las alianzas estratégicas con actores del sector audiovisual tradicional, en los cinco principales mercados de América Latina.

- El documental digital como primera experiencia profesional de producción con el INCAA. Santiago Podestá

La vía de producción de documentales digitales del Instituto de Cine ha servido y continúa hoy como motor inicial para realizadores jóvenes que pretenden dar sus primeros pasos en la producción integral cinematográfica utilizando fondos públicos. Esta vía permite con poco impacto en el presupuesto integral del instituto servir de primera experiencia y aprendizaje sobre los entramados y pasos que son necesarios para producir con apoyo del INCAA.

- La dimensión internacional: Coproducción e inserción internacional de las series cortas. Juan Pablo Redondo

Coproducción internacional: las alianzas de producción con socios extranjeros. Fondos de fomento nacionales y Fondos de Fomento internacionales. Recomendaciones y ejemplos de presentaciones exitosas a Concursos de Fomento. Pantalla o plataforma asociada, el principal socio estratégico. El rol de los festivales internacionales como vehículo de inserción internacional. El caso de la Web Series World Cup, que nuclea a los 22 festivales más importantes del mundo. Caso de estudio: el desempeño de la serie “Soy ander” en la WSWC 2018.

- Estrategias para la retención de audiencia en series web. Camila Maurer

En comparación con la del espectador de teatro, cine o televisión, la atención del espectador de serie web es la

más difícil de mantener. ¿Qué diferencia hay entre diégesis en teatro, cine, TV y serie web? ¿Se produce la diégesis en serie web? Algunas estrategias de las series web para retener la atención del espectador y la importancia de, como guionistas y realizadores, seguir la evolución de los nuevos formatos. Para ello, es fundamental mantener una mirada atenta y analítica, tanto para descubrir herramientas nuevas como para resignificar las conocidas o crear nuevas que se adecuen a lo que queremos narrar.

- Narrar desde la inercia y la mecanización en producciones digitales. Ana Laura Badini, Juan Manuel Fernández Torres y Vera Menichetti

Como resultado de un proceso de investigación analítica en torno a la *dimensión temporal* en las artes cinéticas, surgen dos propuestas para abordar la narración audiovisual ligadas a la percepción temporal del relato, haciendo un uso creativo, pre planificado, de los recursos visuales y sonoros para resignificar lo discursivo. Dichas propuestas parten de entender la percepción temporal como un disparador para construir narración. Desde la inercia y la mecanización se plantean estrategias para resignificar los modos en que el tiempo es percibido y explorar los medios de reproducción como un proceso inmersivo/discursivo, donde las estrategias técnicas/tecnológicas predisponen al espectador como usuario.

- ¿Serie o película? ¿En qué conviene invertir?. Nicolás J. Marinelli

En el contexto actual, dónde el formato vía “streaming” (Netflix, Amazon, Canal 13 y otras) parece dominar la producción audiovisual global, con formatos de una hora o menos de duración, descentralizando el poder de Hollywood y posibilitando así nuevos canales de difusión. ¿En dónde conviene invertir nuestros recursos? ¿Es rentable aún escribir/producir largometrajes de ficción? ¿El formato seriado se impondrá definitivamente? Se expondrán sucintamente y a modo de ejemplo ilustrativo, dos proyectos: “El Cosechante” (proyecto de largometraje de ficción) y “Estás lejos de la tierra” (proyecto de serie de ficción). Debate abierto a productoras audiovisuales, guionistas, directores, productores, etc.

- Booktrailers: Realización, producción y distribución. Pedro Motta

Las nuevas tecnologías multimediales colaboran con la alianza entre lo audiovisual y lo discursivo. Los hábitos de lectura están cambiando: El booktrailer es una resignificación de una conocida práctica: La lectura que el autor hacía originariamente en librerías o salones de lectura. Esta práctica que estaba claramente orientada a la socialización del texto, fue resignificada mediante nuevas aplicaciones audiovisuales, alcanzando así una nueva forma de representar simbólicamente aquella práctica originaria, que era la lectura del texto en público, como forma de darlo a conocer y promocionarlo, pero también, como forma de conocer una respuesta inmediata por parte del público lector.

- Ciclo Cine.Ar.Te Quilmes. Gastón Asprea

El Ciclo Cine.Ar.Te Quilmes, declarado de Interés cultural por el Municipio de Quilmes, ubicado al sur del

Gran Buenos Aires, nace en 2017 con el fin último de generar audiencias y atender una oferta inexistente en la ciudad, previo a la apertura de un Espacio INCAA. Ciudad que supo albergar más de 8 salas de cine, hoy la ciudad cuenta con solo dos complejos. Frente a esto creamos un espacio destinado a recuperar a los grandes directores del siglo XX, pero por sobre todo nos encontramos, sin quererlo, creando un espacio de encuentro, destinado a compartir y reflexionar juntos. Por el ciclo han pasado más de 10 directores, unas 40 películas, y más de 1500 espectadores.

28. Universo Cinematográfico

Esta comisión fue coordinada por Sara Müller y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- Producción Joven: El desafío de integrarse al mundo audiovisual. Maximiliano Zurraco

El mundo audiovisual suele estar signado por la experiencia que se lleva acumulada profesionalmente. ¿Cómo conseguirla? ¿Cómo seleccionar los proyectos donde involucrarse? ¿Cómo encontrar proyectos? ¿Cómo iniciar proyectos? Preguntas que suelen repetirse cuando alguien se inicia en la carrera. Desde la experiencia personal se aportarán herramientas y consejos para hallar la respuesta idónea para cada persona. Como se puede lograr instalarse en el rubro audiovisual, y mantener actividad constante.

- Aún hoy ¿qué es el cine?. Malena Souto Arena

¿De qué manera los nuevos medios transforman aquello que entendemos por cine en su aspecto más tradicional? ¿Cómo innovan en los hábitos de percibir y relacionarse con las imágenes desplegadas en los múltiples espacios de exhibición? En esta ponencia desplegaré conceptos estructurales para comprender el universo de las instalaciones, el videoarte, el cine expandido, la realidad virtual, el cine interactivo e inmersivo, el gif, entre otros. Por otro lado, se trabajará acerca de cómo las nuevas plataformas de exhibición, desde el cine on demand o las redes sociales proponen novedosas maneras de comercializar, visibilizar, habitar y distribuir propuestas audiovisuales.

- Celuloide Lavado. Erosión étnica en el cine de Hollywood. Luz Collioud

Este proyecto analiza la relación del cine de Hollywood con la diversidad étnica, y cómo esto se refleja en el espectador postmoderno. Inicialmente se retrata la estrecha relación del cine con el proceso de erosión étnica, analizándola desde un foco económico, además de sus conexiones con el racismo. Se hace también un cálculo del impacto que el fenómeno tiene en el espectador y la necesidad de la representación cultural en la gran pantalla. Por último, el proyecto se referirá a un nuevo espectador que ya no se pliega al proceso y busca maneras de rebelarse ante éste.

- ¿Es momento de volver a lo básico?. Emilson Soyeb Diaz Escoto

Exposición teórica, analítica y reflexiva sobre la dirección audiovisual actual. El cómo y por qué se está lle-

vando a cabo el lenguaje audiovisual tanto en cine como en televisión, por lo nuevos directores, en comparación con la técnica clásica. Finalizando con un debate analítico sobre cuál es la percepción del espectador como crítico final de cada historia.

- ¿Cómo valorar lo experimental en un film?. Pablo Gamba

Cine experimental sigue siendo una categoría problemática. Definirla puede llevar a criterios diferentes por lo que respecta al modo de producción y a la experimentación con el lenguaje. Se añade el problema de si puede llamarse cine experimental al que es continuador hoy de experimentos del pasado. La definición, además, no aclara cómo valorar la experimentalidad de un film. Aquí se intentará plantear una solución, adoptando como criterio base el modo de producción y añadiendo la importancia, para la valoración, de que la experimentación con el lenguaje sea la dominante. Esto puede expandir insospechadamente el alcance de esta noción.

- Un día el cine supo para qué servía el cine. María Sara Müller

El hombre de la cámara (Chelovek kinoapparatom, 1929) de Dziga Vertov es una película atractiva por la dificultad que presenta para ser encasillada. Es una película que escapa a su época y sienta las bases para los trabajos de futuros artistas, desde Eisenstein a Lars Von Trier, como así también de innumerables videoartistas. Se propone un recorrido donde se presentarán distintos niveles de análisis. Los conceptos claves serán las modalidades de representación y las posibilidades expresivas que ha sumado el Cine ojo a la cinematografía mundial.

- Un cine en transformación: José Val del Omar. Eduardo A. Russo

La conferencia abordará los aportes pioneros realizados por José Val del Omar (1904-1982) en el terreno de las tecnologías y los lenguajes audiovisuales. Inventor, cineasta y caso pionero de lo que luego pasó a considerarse como cine expandido, Val del Omar sentó las bases de una experiencia de influencia creciente en el siglo XXI, que plantea interrogantes de rigurosa actualidad sobre las funciones de la imagen y el sonido, los límites y posibilidades de las pantallas y las perspectivas de transformación del medio y su espectador.

- Guion tradicional y estructuras interactivas. Diego Mina

En un contexto donde las formas tradicionales de consumo de contenidos audiovisuales han cambiado significativamente, las obras interactivas pasaron de ser una excepción a un formato en crecimiento explorado a nivel mundial. Este nuevo formato, a la vez que ofrece otras experiencias de consumo, genera nuevos desafíos para los guionistas que ya no cuentan solamente con las técnicas tradicionales de escritura. Deben incorporar recursos y estructuras importadas de la multimedia, el hipertexto y los videojuegos para desarrollar relatos que no sólo ofrezcan al público universos narrativos atractivos sino también experiencias particulares de interacción y niveles de interactividad diferente.

29. Documental y Ficción

Esta comisión fue coordinada por Gabriel Los Santos y se presentaron 10 comunicaciones detalladas a continuación:

- Cine e improvisación. Marcelo Mosenson

Las improvisaciones persiguen siempre un objetivo impuesto por el director-guionista que cada actor intenta cumplir durante el desarrollo de las escenas improvisadas. La mayoría de las veces estos objetivos entran en conflicto con alguno de los otros personajes de la historia. Mientras que la concepción que cada personaje tiene de sí entra en conflicto en cada una de las escenas. A modo de ejemplo, mientras un personaje desea darle un beso a otro, este último tiene como objetivo rechazarlo. La sorpresa y la autenticidad vendrán de cómo los actores/personajes reaccionen al conflicto.

- El rol del actor en el papel de villano en cine. Carlos Benincasa

Propongo compartir todo lo relacionado con el perfil particular de villano que es el que más he realizado y más me han convocado para trabajar como actor en el área de ficción audiovisual. Desde participaciones para Pol-ka y Underground, como videoclips y también en largometrajes ya sea en papeles específicos o roles protagónicos. Destacando que el personaje del llamado "malo de la película" es indispensable para poder retratar las diversas caras de la maldad que de otra manera sería más difícil y difuso en muchos casos.

- El DMáscara. Rodrigo Quirós, Bruno Carrión y Guido Quarantotto

Un personaje ficcional que se comunica mediante las redes sociales de forma audiovisual, reflexionando sobre los medios y la contemporaneidad. Un debate acerca de las formas de producir trascendiendo las normas clásicas.

- Presentación del cortometraje Relato de una soñadora. Cecilia Pinotti

Exponer y compartir el proceso de desarrollo, preproducción, producción, rodaje, post producción y distribución de un cortometraje desde una productora independiente.

- Los vástagos del ojo omnipresente. Cristian Biedma y Pablo D'Amato

Formamos Bacic Producciones una productora audiovisual en 2016. Presentamos el tráiler del libro Los vástagos del ojo omnipresente. Los intentos por escapar y hacer frente al sistema de control más atroz de la humanidad. El tráiler se trabajó durante 6 meses, entre preproducción, rodaje y post-producción. La música fue compuesta especialmente para el tráiler. Para el rodaje se consiguieron perros de raza pastor belga malinois entrenados, y se grabó a varias cámaras, con dron y con grúa. Se utilizaron tres locaciones y el equipo técnico estuvo conformado por más de 20 personas.

- Siguiendo día, corto documental. Soledad Artaza

Documentar testimonios de padres que afrontaron la pérdida de un hijo. Honrar la experiencia de haber com-

partido sus vidas juntos y que dicha vivencia sea de experiencia para otras personas que enfrentan igual situación. Con la intención de homenajear al ser querido y realizar un acto de sanación al duelo para los padres, los invitamos a realizar dos actividades para el documental. Por un lado dar su testimonio y por otro acompañar en un acto simbólico en el agradecimiento para su hijo. En el proceso nos acompañará un psicólogo, un coaching y un terapeuta.

- Artesanas de la Puna. Ana Lamónica

Este proyecto consiste en realizar pequeños spots audiovisuales que documenten el trabajo de las artesanas de San Antonio de los Cobres, dedicadas a la tejeduría y a la alfarería, para visibilizar el gran valor de sus piezas e impulsar su venta a través de la incrustación de estos videos en plataformas e-commerce. En una época en la que el alto grado industrialización amenaza al trabajo artesanal, el objetivo es apoderarse de las ventajas que otorga la tecnología para difundir las obras de los pueblos originarios apelando a los beneficios que el consumo responsable y consciente genera en las pequeñas comunidades.

- La Fábrica de Mares / Quebradura Bailable. María Eva Maldonado Rago

El proyecto es realizar un video instalación de mi viaje hacia el mar. Viajaré y tomaré contacto con el mundo a través de mi alter ego "La Roca". El punto de partida del viaje es un recuerdo personal ocurrido en la laguna mar chiquita, "la mar" (falsa) de Córdoba; y desde allí, en búsqueda de una respuesta de lo que es real o no, continuar camino por las memorias que me compartan otras personas hasta llegar a ese mar deseado y surgir real en toda mi extensión. La roca bailará durante el video instalación, afectando los registros audiovisuales.

- No esquives el bulto. Gustavo Alcaraz

Una intervención urbana instantánea a partir de la realización de videos cortos sobre diferentes realidades de la ciudad. Esta actividad es parte de las actividades realizativas desarrolladas dentro del marco del Proyecto de Investigación: I.A.T. 1821 Arte: Creación, Circulación, Retroalimentación. Intervención en una sociedad post orgánica.

- Mineros: Testimonios de la historia minera malarguina - Mendoza. Carlos Aluch

Exponer el film independiente realizado en una ciudad de Mendoza, relatando historias de los primeros mineros en el departamento de Malargue.

IV. 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 audiovisuales y escénicas significativas. En esta oportunidad se presentaron el 26 de febrero en 6 comisiones en los horarios de 11 a 14 y de 15 a 18 horas en la Sede Jean Jaurès 932.

a. Escenografía, Vestuario y Procesos Creativos. Coordina: ADEA. Expositores: 7. Asistentes: 18

b. Transposición, Dramaturgia e Innovación. Coordina: Cecilia Gómez García. Expositores: 10. Asistentes: 29

c. Deconstrucción, Inclusión y Género. Coordina: Marina Mendoza. Expositores: 8. Asistentes: 17

d. Experiencias Escénicas. Coordina: Rodrigo González Alvarado. Expositores: 12. Asistentes: 15

e. Imagen, Trasmisión y Videojuegos. Coordina: Wenceslao Zavala. Expositores: 10. Asistentes: 18

f. Proyectos Audiovisuales. Coordina: Luciana González. Expositores: 11. Asistentes: 19

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

a. Escenografía, Vestuario y Procesos Creativos

Esta comisión fue coordinada por Sofía Di Nuzio, Bea Blackhall y Claudio Del Bianco, todos miembros de ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina) y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- Proyecto Tarjeta postal 2. Valeria Medina y Darío López
Segunda obra de proyecto Tarjeta postal. Propone la labor interactiva escenógrafo-actores participando estos últimos en realizar escenografía y máscaras (previa investigación histórica sobre trincheras y lesiones de guerra en rostros) con un registro fílmico del proceso. Objetivo: tomar esta búsqueda como disparador del trabajo actoral e involucrar más al escenógrafo en la trama de la obra. El actor tiene una etapa más de trabajo en la materialización de su propio gesto al descubrir nuevas capas de este gracias a texturas, colores, materiales; gesto que se crea en cada trabajo de realización de máscara, entendiendo al gesto como síntesis del personaje.

- El vestuario teatral como proceso de estilización de época. Emma Yorío

Consideraciones sobre el personaje en teatro, vendría a ser igual que una persona con un poco más de algo, y su indumentaria, caracterización. Enfoque para el armado general del vestuario de la obra teatral ¿Querés ser feliz o tener poder? Otra vuelta de tuerca: Abordaje y aplicación del indumento de los personajes capitana del espacio y guías. Idea y aplicación de vestuario para el asistente de dirección y los de piso. Proyecto en ciernes: Años 80' Flashdance / Fama filmes inspiración ropa deportiva elenco. Grease / Xanadu filmes inspiración ropa para los protagonistas.

- Teatro de Inmersión para un solo espectador. Ezequiel Hara Duck

Tecnología, soportes y nuevas narrativas en las artes escénicas. Los espectadores hiperestimulados buscan nuevos modos de disfrutar el teatro. Alcances y limitaciones en la articulación de teatro y soportes digitales. Cómo el celular puede pasar de ser el principal enemigo y distractor del teatro al principal aliado.

- Luzazul. Yaisa Brizuela

La propuesta del espectáculo “Luzazul” integra 3 dispositivos tecnológicos calificados como tendencias innovadoras dentro de la escena performática actual. Dispositivo audiovisual con interacción actoral simultánea, Dispositivo sonoro interactivo con el público y Cámara en vivo en el espacio escénico. Además su desarrollo poético contiene una temática de amplio auge en la actualidad a causa del debate por la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo, que permite una reflexión política y crítica sobre el rol de la mujer en torno a la maternidad.

- Gestión y producción editorial del libro “Carlos Di Pasquo, escenógrafo”. Gabriela Luna

El libro “Carlos Di Pasquo, Escenógrafo”, compilado por el Dr. Marcelo Jaureguiberry. Con la intención de abordar su obra desde diferentes miradas Carlos Di Pasquo, escenógrafo, contiene relatos desde el recuerdo y el sentimiento como lo hacen María de las Nieves Alonso y Alberto “Tucho” Farías. Otras que se concentran en el análisis y la reflexión desde lo interdisciplinario o sobre su trayectoria profesional, a través de los trazos de Olga Cosentino, Francisco Javier, Ana Seoane, Carlos Pacheco y Elizabeth Vita. Se han seleccionado 18 obras de más de 200 que incluyen su vasta trayectoria profesional desde sus inicios en Venezuela hasta el año 2015. Ellas dan cuenta de un profesional versátil que ha sabido dar respuestas a diferentes problemáticas del oficio de escenógrafo, desempeñándose en el teatro oficial, comercial y alternativo con lo que ello supone.

- Dramaturgia de vestuario para teatro en espacios abiertos. Jorgelina Herrero Pons

El vestuario en teatro para espacios abiertos tiene ciertas particularidades diferentes al de sala. Allí el vestuario cumple varios roles en la dramaturgia, definiendo en principio al personaje y en un segundo término, pero no por ello menos importante, un espacio. Quiero compartir en este trabajo el desarrollo de mi experiencia áulica como profesora de vestuario del curso de actuación para espacios abiertos de la Emad. Tomaré en particular el trabajo de este año con la obra de Boal, Revolución en América del Sur. El desarrollo de la dramaturgia para llegar a los vestuarios que los propios alumnos-actores terminaron realizando.

b. Transposición, Dramaturgia e Innovación

Esta comisión fue coordinada por Cecilia Gómez García y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- Feria de Dramaturgias. Encuentros entre dramaturgos y directores. Maria Paula del Olmo y Carolina Sturla

El 15 septiembre de 2018 llevamos a cabo la Primera Feria de Dramaturgias, con el apoyo de la UNA. Creamos la Feria con el objetivo de difundir obras dramáticas de nuevos dramaturgos con el deseo de que estos sean llevados a la escena. También para generar intercambios entre jóvenes dramaturgos y directores con el fin

de propiciar alianzas creativas para el futuro, de forma contraria a la tendencia actual dentro del campo teatral porteño en el que los dramaturgos dirigen sus propias obras y los directores escriben las suyas para dirigirlas. Apostando a que en el vínculo entre dramaturgos y directores se puede enriquecer el proceso creativo.

- Transposición de un texto narrativo a la representación teatral. Patricia Carro

Obra “Respiración de un mundo” Tres cuentos y escritos de Clarice Lispector. Mi propuesta como artista surge a partir del deseo de llevar al “Congreso de Tendencias Escénicas” un trabajo de investigación y montaje de obra de teatro. Fundamentalmente transmitir a los asistentes como fui transitando un proceso de trabajo donde encaré la transposición de un material narrativo a una dramaturgia posible, tomando los personajes de ese material pero sin recurrir a la adaptación ni a la versión, sino incluyendo ese material y haciéndolo devenir en representación en los cuerpos de tres actrices.

- Al Sol. Wenceslada. Maria Sol de Oliveira Mónica

Es el enamorado. Es la lógica del que está perdido del que naufraga. Ninguna poética de la carne tendrá un asidero del juicio. El juicio es sustituido por una lógica del sentido que es una política de la estética. Lo bello abstracto consiste en capturar la potencia. La única certeza de que ser un cuerpo es encarnar el movimiento y asistir a la sutil melodía de sus voces. El cuerpo canta porque está encantado. Y encanta porque no encarna otra potencia que la del infinitivo. Es un cuerpo que encarna plenitud, que no especula. Un cuerpo en donde el bien y el mal no quieren decir gran cosa porque se ha atravesado la dualidad. Y en la unidad de lo múltiple todas las voces conviven. Se seducen y se danzan y se besan y brillan. Uno llama a alguien, o bien uno mismo sale fuera, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del caos, sino por otra zona, creada por el propio círculo. Como si el mismo tendiera a abrirse a un futuro, en función de las fuerzas activas que alberga. En este caso, es para unirse a fuerzas del futuro, a fuerzas cósmicas. Uno se lanza, arriesga una improvisación. Improvisar es unirse al mundo o confundirse con él. (Deleuze: 355).

- Lo histriónico teatral sin perder la pluma de lo clásico. Mabel Galarza

Proyecto Artístico “Sedúceme Shakespeare” de Leonardo Serrano. Invita a una reflexión e investigación del actor contemporáneo en la acción poética clásica en la historia de un escritor que lleva un apellido muy especial Shakespeare y de nombre Guillermo. La contrafigura es una joven mucama cocoliche que es la antítesis del protagonista. Un trabajo creativo en las acciones corporales en romper estructuras en los diferentes personajes histriónicos y clásicos de época que abordan visualmente lo humorístico y mágico por parte de los actores comediantes logrando una simetría realmente sorprendente, transmitiendo una historia al espectador en una dupla que enamora.

- Proyecto de larga duración: Fronterizo (Oda al fracaso). Julio César Martín Ortiz

Fronterizo (Oda al fracaso), es una experiencia escénica que explora formatos escénicos de larga duración (24 horas). El proyecto toma como punto de partida la multidisciplinaria figura del juglar, para proponer una experimentación entorno a los diversos límites, en: tiempo, cuerpo, discurso y arte.

- Red ópera independiente. Victoria Roldán

Red ópera independiente, es la primera red latinoamericana que nuclea las pequeñas agrupaciones de ópera e instituciones o particulares que estén interesados en producir ópera o mejorar sus producciones actuales. Por medio de la red, se los ayuda a trabajar en asociación y cooperación, fomentando el intercambio de artistas entre países y posibilitando una optimización de los recursos con los que cuenta cada espacio. Ha recibido el reconocimiento de Voces vitales como uno de los 30 proyectos más innovadores del 2018, seleccionándolo para su programa "Mujeres transformadoras". Actualmente están interviniendo en 8 países del continente con proyectos para el 2019 y 2020.

- Revista Llegás a Buenos Aires. Ricardo Tamburrano

La Revista Llegás a Buenos Aires, es una revista cultural gratuita con 14 años en la calle y 220 ediciones publicadas. Llegás sale mes a mes para mostrar una mirada diferente del teatro independiente de la Ciudad. En Llegás participan periodistas de los más variados medios y en este espacio encuentran la libertad de explorar temas que en los medios masivos son dejados de lado. Este proyecto apuesta a seguir creciendo, por la necesidad propia de una ciudad con una producción teatral inmensa, que necesita del recorte y una mirada desde un espacio de calidad e independiente.

- Wabi Sabi: proyecto de investigación en la praxis. Natasha Muñiz y Matías Spataro

Wabi Sabi es un proyecto de investigación en la praxis. En 2017 el FNA le otorgó una beca que culmina con la presentación de una ponencia en esta Facultad. A lo largo de una serie de conciertos en lugares reducidos y no convencionales, los integrantes del dúo Fugaz Madera investigaron las relaciones actuales entre algunos supuestos a la hora de escuchar música en vivo: ¿Cómo se dirime socialmente la relación entre público y artista? ¿Qué se espera oír cuando se va a un concierto? ¿Qué distancia y qué volumen se esperan? ¿Cómo opera la tradición de la grabación en estudio? ¿Y la amplificación de las voces? ¿Qué se espera oír cuando se oye una voz?

c. Deconstrucción, Inclusión y Género

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

- El más cruel de los deportes. Luciana Demadonna

Deconstruir personajes. Compartir deconstrucción en torno a la obra "El más cruel de los deportes" estrenada en octubre 2018, Ciclo Primores, Manglar Teatro, Casa

Sofía. "Ema se prepara para salir a competir su primera pelea de sanda. Hace tiempo que dejó el tabaco. Está limpia. Está sana. Está entrenada. Tiene miedo. Pero, ¿qué golpe puede recibir que no haya recibido antes? Fernet, coca cola, gluten, sueldos de mierda, jefxs autoritarixs, amor romántico, heteronorma, vínculos de sangre, no-consentimiento. Golpearle le va a golpear. Pero no sabe cuándo. Ni cómo. Ni qué tanto le va a doler. ¿Seguir? ¿Frenar? ¿En qué momento?"

- La deconstrucción del personaje masculino. Sergio Misuraca

Utilizando la técnica de teatro foro, se propone realizar un proyecto que trabaje sobre la deconstrucción del personaje masculino a través de escenas de textos clásicos que nos invitan a repensarlas, modificarlas con el público a fin de empoderar el personaje femenino y reflexionar sobre la igualdad de género.

- Mónada Espíritu Cultural – Produce Arte, Desarrolla Comunidad. Verónica Altamiranda y Silvana Barbería

Es una consultora y gestora de proyectos escénicos y culturales. Nuestro principal objetivo es acompañar el desarrollo de proyectos artísticos, brindando herramientas, asesoramiento, apoyo, gestión, talleres y seminarios personalizados para arribar a los objetivos que cada organización, artista o proyecto se proponga alcanzar. Nuestro deseo es acompañar variados proyectos artísticos que compartan la visión de componer un horizonte emancipador y de expresiones diversas. Es a su vez un proyecto que se gesta desde la necesidad de potenciar, armar redes, conexiones e interacción entre proyectos y organismos públicos y privados para fortalecer procesos de gestión, producción y administración de recursos de diversos tipos para el desarrollo integral y potente de los mismos.

- Teatro en formatos accesibles para personas ciegas y sordas. Gabriela Ortiz y María Laura Ramos

El último Censo de Población (INDEC, 2010) indica que en nuestro país hay más de 5 millones de personas con discapacidades visuales y auditivas, y casi 2 millones mayores de 75 años. Percepciones Textuales busca la plena inclusión de estos colectivos a la cultura a través de las artes escénicas. Presentaremos las distintas opciones para salvar las barreras que les impiden participar de la escena teatral: audio descripción y visitas táctiles guiadas; sobretítulos descriptivos e interpretación en Lengua de Señas Argentina (LSA); funciones con lectura fácil y funciones distendidas, además de las tecnologías que se emplean en cada caso y las opciones de financiamiento disponibles.

- Traducción y adaptación de un éxito. Jorge Paz

Una obra catalana que habla sobre la identidad en relación con el lugar que elegimos en el mundo, se adapta para Argentina, donde también la inmigración fue determinante en nuestra identidad. El recurso narrativo es la terapia grupal y el psicodrama. El adaptador de la obra es terapeuta grupal y psicodramatista y colaboró con el autor en la versión original española. Algunos espectadores participan como parte del mismo grupo te-

rapéutico mezclados con los actores y son incluidos en las escenas psicodramáticas que a lo largo de los actos, ayudan a resolver la temática de los protagonistas y del mismo terapeuta.

- Teatro Inclusivo - Una óptica en la belleza de lo diferente. Roxana Bernaule

Hemos ido creando una estética, un modo de expresión y representación, una identidad artística singular que va mucho más allá de la puesta en escena. Interpelando el hecho artístico en su germen y creación. Las compañías independientes Babilonia, Tawa Teatro y Las Bestias de teatro inclusivo gestan mundo simplemente en su conformación e interpelan el concepto de artista profesional normal al ser parte de las mismas, personas con y sin discapacidad. La forma en que miramos, esa óptica-ética que nace de un gesto de la mirada sobre el otro la construimos permanentemente, por eso nos merece atención y respuestas singulares, también como proceso social oponiéndonos a hacer de la creación una urgencia, sino un proceso que necesita tiempo, paciencia, escucha, hospitalidad, visión, siendo eso lo que la inclusión nos viene a aportar.

- Inédito: Festival de Teatro para Adolescentes. Ricardo Tamburrano

Un Festival que habla de las problemáticas de la generación que las produce o de su mirada. Al hacer un recorrido de nuestra cartelera, raramente nos encontremos con una reflexión teatral sobre la adolescencia, o que haya dialogado artísticamente con los adolescentes para que esté su óptica en juego. Creaciones colectivas, partiendo de las inquietudes propias del grupo de entrenamiento y las nuevas y particulares formas de imaginar y recrear. "Inédito" propone generar un tipo de teatro análogo a otras experiencias artísticas vinculadas a lo literario, visuales y musical. Un teatro si se quiere, rockero. Un teatro de emergencia.

d. Experiencias Escénicas

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

- El Festín del eterno retorno. Dramaturgia, idea y puesta en escena. Carla Giordanengo

Creación de la directora del Elenco Estable de Teatro Gral. Cabrera, inspirada en la novela "Nosotros que nos queremos tanto" de Marcela Serrano. La dramaturgia se originó luego de la lectura del libro, las 5 historias de mujeres abordan temáticas variadas, se dicen muchas cosas, sobre todo las que tienen que ver con las relaciones. Hablan de las huellas más íntimas que dejaron el amor, el dolor, el desengaño y la compasión. El monólogo fue el recurso elegido, para que cada una de ellas describa a otra y así el espectador podrá entender sus pasados y presentes.

- Espacio Limitado: Potenciador Creativo. María Florencia Ciliberto

Los espacios de formación difieren de aquellos donde se encuentran la mayoría de los profesionales del área de

educación artística, ya sea teatro o danza. Esta problemática generó el proyecto: los límites espaciales es un hallazgo y no como una imposibilidad. En los diferentes encuentros, con la participación de estudiantes de la Carrera del Profesorado de Teatro del Instituto Superior de Arte y Creatividad de Pilar, se focalizó en elementos corpóreos expresivos, posteriormente el análisis de lo observado, logrando así, construir herramientas que aportarán a las prácticas áulicas; simultáneamente mediante el proceso creativo, se compuso una síntesis artística.

- Sobrevivencia – Vida en Clave de Danza. Paula Anadón
Sobrevivencia es el resultado de un proceso de creación artístico-metodológico que explora formas experimentales de socialización, teniendo como eje la idea de la sobrevivencia en clave de danza contemporánea. Los cambios culturales actuales contribuyen al surgimiento de iniciativas artísticas participativas, desarrolladas en el espacio público con un nuevo régimen de las artes. A partir de él, las creadoras y coreógrafas articulan arte con política en sus diversas concepciones y desarrollan una vinculación de tales prácticas artístico / políticas con la producción de subjetividades autónomas. La pieza interpela las concepciones del tiempo y la velocidad, los cuerpos como lugares y las transformaciones del conflicto en lo individual y lo colectivo. En su estructura enuncia la otredad y el acuerdo como construcciones contemporáneas complejas.

- El cuerpo y la creación. Araceli Arreche

Se trata de acercar algunas respuestas provisionales en torno a la experiencia de un trabajo de laboratorio en Artes Escénicas. Un ámbito interdisciplinar que trata de reconocer lo que el cuerpo sabe e indagar acerca de lo que el cuerpo expresa. En tanto el acontecimiento escénico tiene por fundamento ser un hecho vivo que involucra dos actividades opuestas pero complementarias; la del cuerpo lúdico, cuerpo organizado que trabaja por significar; y la del cuerpo espectador, cuerpo que se ocupa de otorgar sentido. Diálogo fundamental, en un espacio - tiempo en común, entre dos cuerpos definidos por un trabajo, desde diferentes tareas, se trata de abordar los comportamientos del cuerpo escénico como cuerpo en situación de representación.

- Ejercicios de investigación y creación sonora-escénica. Carolina Piola y Santiago Villalba

Proyecto interdisciplinario de investigación y creación sonora y escénica, articulado en torno al concepto de paisaje sonoro, el montaje y el uso de instrumentos, tecnologías y recursos con aplicaciones no convencionales. El disparador es el ejercicio de reescritura de "4'33" de John Cage, estrenada en Nueva York en 1952, como si hubiera sucedido en Buenos Aires. El proceso de investigación y creación comprende etapas que involucran disciplinas y materiales diversos, y en cada etapa un nuevo ejercicio de activación con una pieza como producto.

- Una gira muy especial. Daniel Grimaldi y Patricia Yacquino

Surge dando clases de teatro musical en el área domiciliaria en el Hogar San Pablo y en hoteles vecinos. La

demanda de actuar de los alumnos hace que se intente promover que todos se conecten con el deseo de participar desde lo artístico, generando un espacio de comunicación, interacción con el otro, orientado hacia un aprendizaje significativo, para realizar una actuación.

- Una versión Clown de Romeo y Julieta. Laura Silva
Exponer para su debate el proceso dramático y de puesta en escena de la obra “Una versión Clown de Romeo y Julieta” escrita y dirigida por Laura Silva en la ciudad de Lima, Perú entre febrero y marzo de 2018. En dicha ocasión, se ha trabajado con el concepto de tres frentes del teatro isabelino optando por la clave de clown sin divorciarse del elemento trágico que se plantea en el material original.

- Un recorrido por la creación de la dramaturgia escénica en Nina de Patricia Suárez. Jorge Diez y Ana Padilla
Desglosar los pasos que fueron dando forma a una obra creada a partir de otra y que termina posibilitando una tercera que es la que se ve en la escena.

- Cuerpo en Obra – Texto en Proceso de Escritura. Andrés Lifschitz
Un diabético quiere comerse una chocotorta entera. Mediante el armado del altar de muertos el 2 de noviembre revitaliza a su páncreas para poder satisfacerse. Su deseo lo lleva a zonas inexploradas y absurdas y la imposibilidad de satisfacerlo lo hace volver a su cotidianeidad.

e. Imagen, Trasmmedia y Videojuegos

Esta comisión fue coordinada por Wenceslao Zavala y se presentaron 8 comunicaciones detalladas a continuación:

- “Alvar Las Américas: kit de Aventura, del cómic al transmedia”. Cecilia Barat y Rocío Muñoz
Todo comienza con una historia. Diseñar el universo narrativo es el primer paso del proceso creativo en transmedia. Vamos a contarles cómo construimos el kit para la Aventura en Alvar Las Américas -proyecto surgido a partir del cómic argentino “Alvar Mayor” de Carlos Trillo y Enrique Breccia-. Lo preparamos como un bolso de viaje lleno de experiencias.
Transmedia storytelling se ha convertido hoy en una visión en sí misma. Un nuevo territorio a explorar para la creación de universos imaginarios, narrativas multiplataforma gamificadas y uso intensivo de soportes tecnológicos. El ecosistema de medios contemporáneos está atravesado por estrategias comunicativas donde transmedia se transforma en la mejor caja de herramientas para transitar nuevos caminos.

- Hamacame. Sergio Guerrero
“Hamacame” es un videojuego de realidad virtual de terapia inmersiva, mezclando acciones simples con un juego divertido, orientado a una población vulnerable a vivenciar grandes niveles de estrés y ansiedad. Diseñado en conjunto con psicólogos, con el cual, aspiramos a mejorar la calidad de vida de las personas, a través de

una experiencia de meditación y bienestar. Buscamos integrar un equipo interdisciplinario, proporcionando tecnología estandarizada y escalable, para mejorar y complementar los servicios sanitarios, de recursos humanos y de meditación, con una filosofía orientada a la prevención.

- La crítica cinematográfica y sus discursividades en la era digital. Marcela Polischer y Aimé Guzmán
En los últimos veinte años se hizo evidente el proceso de migración que experimentó la crítica cinematográfica, desde sus emplazamientos genéricos ya consolidados en los medios gráficos hacia el espacio renovado y todavía inestable de las plataformas digitales. Este desplazamiento habilitó el surgimiento y la expansión de otras discursividades, algunas de ellas muy alejadas de los formatos tradicionales de la crítica, que adoptaron posiciones y expresiones novedosas en la práctica de mediar entre la producción y el consumo del cine. La investigación se propone explorar el despliegue de esa otra crítica, delimitando cambios y continuidades, insertando su funcionamiento al interior de una escena mediática, y describiendo sus características diferenciales.

- El darwinismo en las redes sociales. Juan Etchegaray
Las redes sociales son un lugar, virtual, pero al fin y al cabo es un lugar donde estamos todos y nos conectamos. Y somos tantos que hay mucho ruido, por eso es importante saber comunicar bien para llamar la atención y que mucha gente escuche lo que tenés para decir de tu marca. Vivimos en una ciudad virtual que evoluciona constantemente. Si Snapchat se pone bueno nos vamos todos para ahí, si aburre, nos vamos a otro lugar. Entender a las redes ayuda a mantenerse vigente, a ser escuchado, a ser relevante. Por eso esta ponencia tiene como objetivo entender cómo comunicar bien en redes sociales en 2019.

- Video documental: Ciudadanas militantes. Sonia Helman
Dos vidas, de dos mujeres que compartieron ciudad, época, opción por la militancia política y nombre: Inés Pereyra e Inés Dolkin. Nacidas en la década de 1930 fueron de las primeras mujeres votantes. Inés Pereyra, abanderada de Evita, iba casa por casa para afiliar a las mujeres y los maridos le soltaban los perros para echarla. En 1983 fue de las primeras concejalas en Rosario. Hizo gran tarea solidaria. Inés Dolkin era militante de izquierda. Participó del Rosaríazo. Integró el Consejo Directivo de Humanidades. Dirigió la revista cooperativa Contexto. Escribió poesía, donde canalizó sus ideas sociales en otro formato. Dos historias de vida, poco conocidas, que merecen difundirse, y por ello sueño, desde hace tiempo, con desarrollarlas.

- Foto Fémimas: plataforma de fotografías latinoamericanas y del Caribe. Verónica Sanchis Bencomo
Foto Fémimas es una plataforma digital que promueve la obra de fotógrafas latinoamericanas y del Caribe mediante publicaciones mensuales. La página web archiva todas las publicaciones y promueve una foto biblioteca de autoras latinoamericanas. Asimismo, Foto Fémimas

organiza Instagram Take Overs, para así promover mediante las redes sociales –valiéndose de sus seguidores y hashtags- los trabajos de las fotógrafas. Hoy, la plataforma ha logrado crear una red de fotógrafas latinoamericanas contemporáneas, y así como también, la oportunidad de llevar los trabajos del medio cibernético a espacios culturales a diferentes países de América Latina y más allá.

- Sobreimpresiones, una perversión al estatuto fotográfico. Karen Toro

Partiendo de un deseo de experimentación con el dispositivo fotográfico para explorar las posibilidades creativas de éste y tomar posición en el campo de producción de imágenes, se propuso promover una reflexión sobre el estado actual de la práctica fotográfica con el fin de no favorecer una actitud acrítica frente a la desmesurada producción de imágenes. Es así que se adoptó la interpretación que Leopoldo María Panero le da al término perversión cuando se refiere a que ésta sería una “traducción que explora las fisuras del texto original”, ¿puede la fotografía ser una perversión de la realidad?

- Fotografía documental de familias: el registro fotográfico como legado familiar. Ivana Gorosito

La fotografía familiar comercial tiende a romantizar la maternidad desde el embarazo, la lactancia, la crianza. El registro documental ayuda a romper con los estereotipos mostrando las diferentes realidades intrafamiliares, poniendo el foco en las situaciones reales a las que se enfrentan en la vida cotidiana, guardando en imágenes los futuros recuerdos de la niñez, respetando los modos de crianza, y destacando las costumbres y la identidad de cada integrante del grupo familiar.

f. Proyectos Audiovisuales

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

- Creando mundos. Lucas Simons

La industria del entretenimiento avanza, conforme surgen nuevas tecnologías y plataformas, los guionistas deben actualizarse y comprender cómo funcionan las nuevas narrativas. Esta perspectiva de trabajo apunta al desarrollo de un espacio cualitativo y cuantitativo sobre el cual sustentar el desarrollo de una idea, teniendo en cuenta tendencias, enfoque, audiencia y perspectivas del espectador como copartícipe de la creación. Desde el inicio de un planteo hasta la construcción de un escenario sobre el cuál plantear la narrativa, este enfoque apunta a ofrecer herramientas de trabajo más actuales, para un público más exigente y enfocado en el aspecto humano de la historia, es decir, sus protagonistas y el mundo que se construye a su alrededor.

- Proyecto de serie web: Tutorial cómo amar a Marta. Camila Maurer

La historia de “Tutorial cómo amar a Marta”, desde la gestación hasta la repercusión después del estreno. Aciertos y desaciertos.

- Sewati Audiovisual Presenta: Proyectos independientes nacionales e internacionales.

Maximiliano Zurraco Sewati Audiovisual es una naciente productora que se ha propuesto participar en variedad de proyectos, tanto cortometrajes como largometrajes, nacionales e internacionales. Actualmente cuenta con 5 largometrajes en post producción y 3 en pre producción. Algunos como productora principal, otros como coproducción y otros en producción asociada. Se destaca la expansión de Sewati Audiovisual, teniendo proyectos grabados en Entre Ríos, San Clemente, en el Gran Buenos Aires y en la Ciudad de Buenos Aires. Dirigidos por directoras y directores, tanto jóvenes como de experiencia, así como de nacionalidad variada como ser: Bolivia, Argentina y Catalunya. Distintos proyectos han participado en diferentes festivales y mercados audiovisuales.

- Buscando a Suar. Leo Bromberg

Realización de una serie del género comedia especialmente pensada para redes sociales con capítulos de un minuto de duración.

- Proyecto KINES: cine foro de danza. Carolina Pepper

KINES nace el 2011 a partir de unos documentales de origen francés facilitados por una institución de Guayaquil (Ecuador).

Al día de hoy lleva 32 ediciones y se ha convertido en un espacio de exploración, videoteca y refugio de obras alrededor de un mismo tema: el movimiento. Es la efimeridad de la danza, pero asida por un formato que suma posibilidades, y que además, dada la jerarquía de la visión por sobre los demás sentidos, puede resultar más atractiva en su lenguaje a ciertos públicos menos experimentados.

Entre los filmes proyectados están El hombre que danza, Pavillon Noir, Dúbbio, One Flat Thing, Isolada.

- Proyecto Corporalidad Expandida. Ladys González, Wanda López Trelles y Victoria Demasi

Proyecto que promueve, difunde y produce expresiones audiovisuales en torno a cuerpos y corporalidades en su contexto social mediado por la cámara.

Corporalidad en los bordes de los cuerpos físicos, sociales, culturales, simbólicos, materiales, personales, colectivos. Como mapas y territorios corporales de expresión y transformación artística.

Expandida proponiendo redes y espacios de encuentro que entran y despliegan distintas experiencias vivenciales. Cada cuerpo - relato - historia nos expande desde múltiples bordes para construir nuevos sentidos y estéticas.

- Serie web: Frida. La antidocente. Yael Frida Gutman

Presentación del proyecto Frida, una serie web con protagonista femenina, docente de secundaria de Literatura, moderna, mordaz e irónica; agotada por más de una década de trabajo que decide cambiar de vida en busca de la realización personal. No sabe que mostrar ese camino es la mejor enseñanza para sus estudiantes. Planteada como semi autobiográfica (escrita y protagonizada por la verdadera profesora y actriz cómica), con

una base realista al estilo Merlí, también combina personajes grotescos interpretados por ella misma.

- Proyecto Transmedia MILF Madre Independiente Loca y Feminista. Luciana González

El objetivo del universo que desplegamos a través de este proyecto transmedia, es poner en evidencia las diversas formas de construcción familiar de nuestra sociedad y visibilizar los nuevos roles de la vida familiar del siglo XXI. Nuestro tema son las madres que luego del divorcio, vuelven a reconstruirse para ellas y para el mundo; lo que sucede en el cuerpo de esa mujer que entra en tensión entre lo posible y lo deseado. Las redes sociales se convirtieron en aliadas ideales para volcar sensaciones. El género, comedia en formato serie web, Movisodios, obra de teatro y directorio interactivo.

- Talleres de cine para adolescentes y jóvenes. Marcos Rodolosi

Inclusión social y audiovisual de adolescentes y jóvenes en situación de vulnerabilidad. Cambiar la mirada sobre la realidad a través del aprendizaje de técnicas y contenidos propios del cine y el mundo audiovisual.

V. Equipo de Coordinación Congreso Tendencias Escénicas y Audiovisuales.

- Coordinación Académica General: Andrea Pontoriero
- Asesoramiento Académico Tendencias Audiovisuales: Gabriel Los Santos
- Coordinación: Victoria Mangiantini
- Asistencia Coordinación: Stephanie Krzywinski
- Auspicios: Adrián Jara
- Coordinadores Paneles de Tendencia: Gustavo Schraier, Santiago Fernández Calvete, Valentina Bari y Nicolás Sorrivias
- Coordinadores Comisiones de Reflexión y Rondas de Presentación de Proyectos: Gabriel Los Santos, Andrea Mardikian, Andrés Binetti, Daniela Di Bella, Nicolás Sorrivias, Ayelén Rubio, Eugenia Mosteiro, Marina Mendoza, Marcelo Rosa, Carlos Caram, Eleonora Vallazza, Andrea Marrazzi, Michelle Wecjman, Rony Keselman, Cecilia Gómez García, Ariel Bar-On, Aimé Pansera, Christian Dubay, Alejo de la Cárcova, Emiliano Basile, Roxana Troisi, Alejandra Niedermaier, Santiago Podestá, Sara Müller, Wenceslao Zavala, Luciana González y Rodrigo González Alvarado.

VI. Escritos de los Coordinadores

Se transcriben a continuación los escritos presentados por los coordinadores de las Comisiones de Debate y Reflexión y Rondas de Presentación de Proyectos. Estos papers traducen las distintas líneas presentadas durante las sesiones del 26 de febrero de 2019 en la Sede Jean Jaurès 932 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:

- Bar-On, Ariel - *Más allá de la escena*
- Basile, Emiliano - *Construcción de Personajes*
- García de la Cárcova, Alejo - *Recursos humanos recursos de estilo*
- González Alvarado, Rodrigo - *Proyectos del monumento erguido*
- González Alvarado, Rodrigo - *Transgresiones y solapas*
- González, Luciana - *Designios del Arte*
- Keselman, Rony - *Sonido y Musicalización*
- Keselman, Rony - *Sonido*
- Mardikian, Andrea - *El baile como un acto de resistencia*
- Mardikian, Andrea - *La memoria dilatada de un presente inasible*
- Marrazzi, Andrea - *Imagen, Transmedia y Videojuegos*
- Marrazzi, Andrea - *Under, Teatro Independiente y Popular*
- Mendoza, Marina - *Deconstruir para universalizar*
- Mendoza, Marina - *Lo cultural es político*
- Mosteiro, Eugenia - *Actuación y Creatividad*
- Mosteiro, Eugenia - *Vestuario y Caracterización*
- Müller, Sara - *Un universo expandido lo nuevo, lo clásico, lo interactivo*
- Niedermaier, Alejandra - *Fotografía e imagen*
- Pansera, Aimé - *Actores y actrices del campo escénico*
- Podestá, Santiago - *Reflexiones sobre realización*
- Rosa, Marcelo - *El revisionismo como medio superador del arte*
- Rubio, Ayelén - *Nuevas escenas*
- Sorrivias, Nicolás - *Más allá del hecho artístico*
- Sorrivias, Nicolás - *Spoiler Alert*
- Troisi, Roxana - *Reflexiones sobre la formación Audiovisual y el Audiovisual como recurso de formación*

VII. 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 (59 comunicaciones) [Ver textos completos de los autores en el Capítulo II, desde la p.- 110 de la presente edición]

Abstract: Given the constant incorporation into the world of the scenic and audiovisual languages and the need to think of scenic and audiovisual languages from an interdisciplinary conception, from the coordination of the Congress it was decided to face the sixth edition of the Scenic Trends Congress incorporating the First Edition of the Audiovisual Trends Congress. The following paper addresses its design and development: the description of the objectives, the call for professionals, creatives and theorists, the implementation of the formats intended to organize the debates, the sharing of ideas, projects and reflections as well as the circulation of knowledge through publication policy.

On this occasion the meeting was held at the Faculty of Design and Communication of the University of Palermo and in the Casacuberta Hall of the Theater Complex of Buenos Aires on February 26 and 27, 2019 in Buenos Aires, Argentina.

The complete agenda of the works presented is detailed both in the trend panels, the debate and reflection commissions, the project presentation rounds and the professional experience forums that include the abstracts of the papers and papers with the reflections presented by the coordinators of each of the commissions. It also contains the complete list of government sponsorships and the presentation of the fifth publication of the Congress. Finally, a selection of the communications and papers (articles) sent to the Congress (the same ones presented alphabetically by author) is included.

Keywords: Performance - audiovisual - characterization - cinema - circus - body - dance - theater direction - distribution - documentary - dramaturgy - entrepreneurs - scene - scenery - show - photography - genre - management - humor - lighting - makeup - mapping - media - music - performance - platforms - production - audiences - networks - stand up - theater - technologies - television - trend - costumes - video games - voice

Resumo: Dada a constante incorporação no mundo do cênico das linguagens audiovisuais e da necessidade de pensar as linguagens cênicas e audiovisuais desde uma concepção interdisciplinária, desde a coordenação do Congresso se decidiu-se encarar a sexta edição do Congresso Tendências Cênicas incorporando a Primeira Edição do Congresso Tendências Audiovisuais.

O seguinte escrito aborda seu design e desenvolvimento: a descrição dos objetivos, a convocação a profissionais, criativos e teóricos, a implementação dos formatos destinados a organizar

os debates, a posta em comum de ideias, projetos e reflexões como assim também a circulação do conhecimento através da política de publicação.

Nesta oportunidade o encontro realizou-se na Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo e na Sala Casacuberta do Complexo Teatral de Buenos Aires nos dias 26 e 27 de fevereiro de 2019 em Buenos Aires, Argentina.

Detalha-se a agenda completa dos trabalhos expostos tanto nos painéis de tendências, as comissões de debate e reflexão, as rodadas de apresentação de projetos e os foros de experiências profissionais que inclui os resumos das conferências e os papers com as reflexões apresentadas pelos coordenadores da cada uma das comissões. Ademais, contém a listagem completa de auspícios governamentais e a apresentação da quinta publicação do Congresso. Finalmente, inclui-se uma seleção das comunicações e papers (artigos) enviados ao Congresso (os mesmos apresentados alfabeticamente por autor).

Palavras chave: Performance - audiovisual - caracterização - cinema - circo - corpo - dança - direção de teatro - distribuição - documentário - dramaturgia - empresários - cena - cenografia - espetáculo - fotografia - gênero - gestão - humor - iluminação - maquiagem - mapeamento - mídia - música - performance - plataformas - produção - audiências - redes - stand up - teatro - tecnologias - televisão - tendência - figurinos - videogames - voz

(*) **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.

Más allá de la escena

Ariel Bar On (*)

Fecha de recepción: julio 2019

Fecha de aceptación: septiembre 2019

Versión final: noviembre 2019

Resumen: Peter Brook (2001) asegura que el teatro es juego. Un tiempo después sumará a esta idea una nueva: el teatro es vida. (Brook, 2010).

Si entonces el teatro es vida, es, en parte, por su relación activa y directa que tiene con la realidad. Ya sea por alusión u omisión, toda obra está en diálogo con los discursos contemporáneos. A partir de las exposiciones se formularon distintos ejemplos del teatro como catalizador en relación al aspecto social, político o terapéutico.

El intercambio entre los expositores planteó distintas miradas y experiencias del quehacer teatral y su relación con el entorno. Se formularon inquietudes alrededor de las motivaciones por las que se lleva a cabo un hecho teatral, con una pregunta fundamental, y la mayoría de veces implícita: cuál es la relación del arte teatral con su contexto, o más aun, cuál debería ser.

Palabras clave: Teatro – sociedad – escenarios alternativos – escena – memoria – documental – contexto social

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 58]

Peter Brook (2001) asegura que el teatro es juego. Un tiempo después sumará a esta idea una nueva: el teatro es vida. (Brook, 2010).

Si entonces el teatro es vida, es, en parte, por su relación activa y directa que tiene con la realidad. Ya sea por alusión u omisión, toda obra está en diálogo con los dis-

cursos contemporáneos. A partir de las exposiciones se formularon distintos ejemplos del teatro como catalizador en relación al aspecto social, político o terapéutico. El intercambio entre los expositores planteó distintas miradas y experiencias del quehacer teatral y su relación con el entorno. Se formularon inquietudes alre-