

---

# XXVIII • 2016

---

Año XVII. Vol 28. Agosto 2016. Buenos Aires. Argentina

# Reflexión Académica en Diseño & Comunicación

Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas  
[Presente y futuro del Espectáculo]

XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación



## Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Mario Bravo 1050.  
C1175ABT. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
www.palermo.edu  
publicacionesdc@palermo.edu

### Director

Oscar Echevarría

### Coordinadora de la Publicación

Diana Divasto

## Universidad de Palermo

### Rector

Ricardo Popovsky

### Facultad de Diseño y Comunicación

#### Decano

Oscar Echevarría

#### Secretario Académico

Jorge Gaitto

#### Consejo Asesor de la Facultad de Diseño y Comunicación

Débora Belmes  
José María Doldan  
Claudia Preci  
Fernando Rolando

#### Textos en inglés

Diana Divasto

#### Textos en portugués

Julio Adrián Jara

#### Diseño

Fernanda Estrella  
Constanza Togni

#### 1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 500

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Agosto 2016.

Impresión: Buschi

Ferré 2250/52 (C1437FUR)

Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-1673

#### Reflexión Académica en Diseño y Comunicación on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en: [www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc) > Publicaciones DC > Reflexión Académica en Diseño y Comunicación



La publicación Reflexión Académica en Diseño y Comunicación (ISSN 1668-1673) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex. (Evaluación 1: Nivel superior de excelencia)

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. Se deja constancia que el contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de sus autores, quedando la Universidad de Palermo exenta de toda responsabilidad.

## Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Fernando Alberto Alvarez Romero. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.

Christian Atance. Universidad de Lomas de Zamora. Argentina.

Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.

Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.

Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.

Allan Castelnovo. Market Research Society. Reino Unido.

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.

Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.

Michael Dinwiddie. New York University. USA.

Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Comunera. Paraguay.

Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.

Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.

Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Hugo Pardo. Universidad Autónoma de Barcelona. España.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. Universidade Estácio De Sá. Brasil.

Jacinto Salcedo. ProDiseño Escuela De Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Elizabeth Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

## Comité de Arbitraje

Luís Ahumada Hinostroza. Universidad Santo Tomás. Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldan. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Sebastián Guerrini. Universidad de Kent. Reino Unido.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

---

# XXVIII • 2016

---

Año XVII. Vol 28. Agosto 2016. Buenos Aires. Argentina

# Reflexión Académica en Diseño & Comunicación

Segunda Edición Congreso Tendencias Escénicas  
[Presente y futuro del Espectáculo]

XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación



Facultad de Diseño y Comunicación

Reflexión Académica en Diseño y Comunicación (ISSN 1668-1673) es una publicación semestral que se edita desde el año 2000 por el Centro de Estudios de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, reúne artículos realizados por el claustro docente y por académicos y profesionales invitados. La publicación se organiza en torno a las temáticas de las Jornadas de Reflexión Académica realizadas por la Facultad en forma consecutiva e ininterrumpida en forma anual desde 1993.

Los artículos analizan experiencias y realizan propuestas teórico-metodológicas sobre la relación enseñanza aprendizaje, la articulación del proceso de aprendizaje con la producción, creación e investigación, los perfiles de transferencia a la comunidad, las problemáticas de la práctica profesional y el campo laboral, y sobre la actualización teórica y curricular de las disciplinas del diseño, las comunicaciones y la creatividad.

Reflexión Académica en Diseño y Comunicación fue incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex al ser evaluada con Nivel 1 (Nivel Superior de excelencia) por el Area de Publicaciones Científicas Caicyt-Conicet.

Todos los contenidos de la publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en [www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc) > Publicaciones DC > Reflexión Académica en Diseño y Comunicación.

Facultad de Diseño y Comunicación  
Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina.  
2016

Esta edición XXVIII reúne toda la producción de la Segunda Edición del Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] que se realizó en Febrero 2015 organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires. Esta edición se organiza en dos grandes capítulos; en el primero se transcribe la agenda completa del Congreso (pp. 9 - 70) y en el segundo se incluyen las Comunicaciones enviadas al mismo (pp. 71 a 223).

### Resúmenes

Español ..... pp. 7-7  
Inglés ..... pp. 7-7  
Portugués ..... pp. 8-8  
Síntesis de las instrucciones para autores ..... pp. 8-8

### CAPÍTULO I

#### Congreso Tendencias Escénicas.

##### Presente y Futuro del Espectáculo.

Andrea Pontoriero ..... pp. 9 - 70

### CAPÍTULO II

#### El Site Specific como una experiencia escénica

Clara Abad, Norma Ambrosini, María Belén Grassini y Abigail Nant ..... pp. 71 - 75

#### Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica

Raúl Algán ..... pp. 75 - 82

#### Amar el día, aborrecer el día

Norma Ambrosini y Diego Stocco ..... pp. 82 - 88

#### Presentar o representar. El lenguaje performático como posibilitador de un teatro más 'vivo'

Norma Ambrosini ..... pp. 89 - 101

#### Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio

Catalina Julia Artesi ..... pp. 101 - 104

#### Estrategias de dirección en el teatro con el actor

Lorena Ballestrero ..... pp. 105 - 107

#### La performance: el cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos

Andrea Cárdenas ..... pp. 108 - 110

#### El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari. Una reflexión alrededor de Desmoronamiento y El topo

Marta Noemí Rosa Casale ..... pp. 111 - 115

#### Paisaje Polifónico: una mirada estética para la creación

Laura Daniela Cornejo y  
Jésica Lourdes Orellana ..... pp. 116 - 118

#### Museo de los niños débiles. Análisis de una experiencia performática

Maximiliano Ignacio de la Puente ..... pp. 119 - 125

#### El cuerpo en el proceso de dirección teatral

Fabián Díaz ..... pp. 125 - 129

#### La creación visual del personaje

Dardo Dozo y Alejandra Espectro ..... pp. 129 - 131

#### Tendencias Innovadoras para la Danza.

##### "Grupo Alma" Compañía de Danza Integradora

Susana González Gonz y  
Gabriela Fernández ..... pp. 131 - 134

##### "Todos Podemos Bailar" "Danza Integradora".

##### Puerta Abierta a la Comunidad

Susana González Gonz y  
Gabriela Fernández ..... pp. 134 - 137

#### Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro

Rodrigo González Alvarado ..... pp. 138 - 141

#### La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea

María Laura González ..... pp. 142 - 145

#### Marcelo Lombardero. Proyectos y visión de la ópera hoy. "La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana"

María Inés Grimaldi ..... pp. 146 - 148

**La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor. Biografía emocional puesta en acción**

Adriana Grinberg ..... pp. 148 -151

**La canción como texto dramático**

Laura Gutman ..... pp. 151 - 153

**La distancia entre las cosas, usos del espacio**

Daniel Juglar ..... pp. 153 - 155

**El acceso al sentido en los textos teatrales: una propuesta argumentativa**

Lucas Lagré ..... pp. 155 - 158

**Transgénero en la escena argentina**

María Eugenia Lombardi ..... pp. 158 - 162

**La aplicación del Coaching en las Artes Escénicas**

Sergio Héctor Misuraca ..... pp. 162 - 165

**Diseñando personajes**

Eugenia Mosteiro ..... pp. 165 -166

**Música en vivo y dramaturgia. Ficción y realidad de la teatralidad de los cuerpos en escena**

Mónica Ogando ..... pp. 166 - 170

**La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor**

Galo Ontivero ..... pp. 170 - 180

**La Red Teatral Sur como estrategia del conurbano sur**

Emmanuel Miranda y Mariana Ortiz Losada ..... pp. 180 - 182

**Usos de la literatura en el teatro**

Pablo Ramírez ..... pp. 182 - 184

**Danza e Industrias Culturales: Una relación a revisar**

Paula Rodríguez ..... pp. 184 - 194

**Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina**

María Noel Sbodio ..... pp. 194 - 202

**Cooperativas teatrales ¿realidad o eufemismo?**

Pablo Silva ..... pp. 202 - 204

**El materializador de vestuario n la era del concepto**

Andrea Suárez ..... pp. 204 - 207

**Redconstrucción – grupo danzabismal / Performance Art en Danza Argentina?**

Roberto Ariel Tamburrini ..... pp. 207 - 211

**Proyecto Bioroom: apuntes sobre la escena doméstica**

Felipe Restrepo y Juan Urraca ..... pp. 212 - 214

**El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo**

Eleonora Vallazza ..... pp. 214 - 217

**Pensar la formación de Públicos para las artes escénicas. Una mirada hacia Montevideo**

Gonzalo Vicci Gianotti ..... pp. 217 - 223

## **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación.**

Año XVII. Vol 28. XXIV Jornadas de Reflexión Académica  
en Diseño y Comunicación 2016.

### **Resumen / Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Este volumen reúne contribuciones que describen y analizan estrategias, procedimientos y metodologías que posibilitan la planificación y elaboración del aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones aplicadas. Las ponencias abordan la problemática de la tecnología de la educación en el marco del proyecto pedagógico de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, reflexionan sobre el perfil del contexto local y regional y las representaciones y expectativas sobre el alcance de la Educación Superior.

Desde múltiples perspectivas diagnósticas e interpretativas, los aportes enfatizan la reflexión sobre los objetos disciplinares, y su vinculación con la enseñanza-aprendizaje como experiencia integrada a las dinámicas de la práctica profesional real.

Desde la experiencia de la práctica docente, los autores realizan un recorrido sobre el contenido de las asignaturas, la implementación del Currículum por proyectos, la utilización de recursos de información y las estrategias de evaluación, así como también, sobre los aspectos del proceso formativo en relación con los resultados del aprendizaje.

### **Palabras clave**

Aprendizaje - comunicación - comunicaciones aplicadas - currículum por proyectos - diseño - diseño gráfico - diseño industrial - diseño de interiores - diseño de indumentaria - didáctica - evaluación del aprendizaje - educación superior - medios de comunicación - métodos de enseñanza - motivación - nuevas tecnologías - pedagogía - publicidad - relaciones públicas - tecnología educativa.

XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2016. (2016). pp 9-223. ISSN 1668-1673

### **Abstract / Academic Reflection in Design and Communication**

This volume joins contributions that describe and analyze the strategies, procedures and methodologies that make possible the planning and the elaboration of the learning in the design and applied communication fields. The papers board the problematic of the technology of the education in the background of the pedagogic project of the Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, the profile of the local and regional context and the representations and expectancies over the scope of the Superior Education.

From multiple diagnostic and interpretative perspectives, the contributions emphasize the reflection over the disciplinarian objects and its association with the teaching - learning as an integrative experience to the dynamics of the real professional practices.

From the experience of the teaching practice, the authors make a run on the contents of the subjects, the implementation of the curriculum through projects, the utilization of information resources, and the strategies of evaluation, as soon as the aspects of the formative processes too, in a relationship with the learning results.

### **Keywords**

Applied communications - clothes design - communication - curriculums through projects - design - didactic - educational technology - graphic design - industrial design - interior design - learning learning evaluation - media - motivation - new technologies - pedagogy - publicity - public relations - superior education - teaching method.

XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2016. (2016). pp 9-223. ISSN 1668-1673

### **Resumo / Reflexão Acadêmica no Design e Comunicação**

Este volume apresenta as contribuições que descrevem e analisam as estratégias, procedimentos e metodologias que possibilitam a planificación da aprendizagem nas áreas do Design e das comunicações aplicadas.

Os artigos referem-se às problemáticas da tecnologia educacional no marco do projeto pedagógico da Faculdade de Design y Comunicación, Universidade de Palermo, reflexionando sobre o perfil do contexto local e regional, assim como as representações e expectativas referentes ao alcance da Educação Superior.

Desde diferentes perspectivas, os aportamentos centram-se na reflexão referente aos objetos disciplinares e à sua vinculação com o processo de ensino-aprendizagem enquanto experiência integrada às dinâmicas da prática profissional.

Partindo da cotidiano da prática do ensino, os autores analisam o conteúdo do currículo, a sua implementação por projetos, a utilização de recursos da área da informação e as estratégias de avaliação. Profundizam, também, no processo formativo em relação aos resultados da aprendizagem.

### **Palavras chave**

Aprendizagem - avaliação - comunicação - design - design gráfico - design industrial - design de interiores - Design de modas - ensino superior - métodos de ensino - motivação - novas tecnologias - pedagogia - pedagogia de projetos - produção de material didático - publicidade - relações públicas - tecnologia educacional.

XXIV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación 2016. (2016). pp 9-223. ISSN 1668-1673

### **Síntesis de las instrucciones para autores**

Los autores interesados en publicar en Reflexión Académica en Diseño & Comunicación, deberán enviar adicionalmente al ensayo, un abstract o resumen cuya extensión máxima no supere las 100 palabras en español, inglés y portugués que incluirá de 5 a 10 palabras clave. La extensión del ensayo completo no deberá superar las 10.000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo. Deberá incluir también al final del documento el resumen del curriculum vitae del/los autores, la formación profesional, títulos, y actividad académica actual. Los ensayos o artículos que se reciben deben ser Originales.

#### **Especificaciones generales de formato:**

Formato del archivo: documento Word, en mayúscula y minúscula. Sin sangrías, ni efectos de texto o formatos especiales.

Autores: Pueden tener uno o más autores.

El artículo deberá incluir un resumen en español, inglés y portugués (100 palabras máximo) y de 5 a 10 palabras clave.

Imágenes: Se sugiere en el ensayo no incluir imágenes, cuadros, gráficos o fotografías innecesarias. Por el formato de la publicación se prefieren artículos sin imágenes.

Títulos y subtítulos: en negrita, en mayúscula y minúscula

Fuente: Times New Roman

Estilo de la Fuente: Normal

Tamaño: 12

Interlineado: Sencillo

Tamaño de la página: A4

Normas de citación APA: Bibliografía y notas: en la sección final del artículo. Se debe seguir las normas básicas del Manual de publicaciones de la American Psychological Association (3ª. ed.) (2010) México: El Manual Moderno.

Puede consultarse en biblioteca de la Universidad de Palermo con referencia: R 808.027 PUB.

Para que un artículo sea publicado en Reflexión Académica en Diseño & Comunicación (ISSN 1668-1673) debe transitar/recorrer un proceso de evaluación y aprobación. Este proceso es organizado por el Comité de Arbitraje y el Comité Editorial de las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Para la aceptación de originales se utiliza un sistema de evaluación anónima realizada por el Comité Editorial y el Comité de Arbitraje. El proceso de evaluación se realiza teniendo en cuenta los siguientes parámetros: Novedad de la temática, contribución académica, aporte a las disciplinas vinculadas al diseño y la comunicación, y ajuste a las normas de trabajos científicos.

Consultas y envío de ensayos: [ddivas@palermo.edu](mailto:ddivas@palermo.edu)



## Congreso Tendencias Escénicas. Presente y Futuro del Espectáculo

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Andrea Pontoriero (\*)

**Resumen:** El siguiente escrito es una aproximación a la Segunda Edición de Congreso Tendencias Escénicas (Presente y futuro del espectáculo) para profesionales, creativos y teóricos del espectáculo, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de Buenos Aires y realizado el 24 y 25 de febrero de 2015 en Buenos Aires, Argentina. El mismo contiene una breve introducción sobre los objetivos, la organización, la dinámica del congreso y una descripción de las actividades y espacios de participación programados. Se detalla la agenda completa de actividades, con los Paneles de Tendencias y las Comisiones de debate y Rondas de Presentación Escena sin Fronteras, que incluye los resúmenes de las ponencias expuestas y las reflexiones presentadas por los coordinadores de cada una de las comisiones. Además, contiene el listado completo de auspicios gubernamentales e institucionales y una reseña sobre el segundo plenario de la Red Digital de Artes Escénicas, y la presentación de la primera publicación del Congreso. Finalmente, se incluyen una selección de las comunicaciones y *papers* (artículos) enviados al Congreso (los mismos presentados alfabéticamente por autor).

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

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 69]

### Introducción

La primera edición del Congreso Tendencias Escénicas se realizó 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 la segunda edición el Congreso se agregaron a los 3 tipos de actividades que hubo en la primera edición: Los Paneles de Tendencia, las Comisiones de Debate y Reflexión y el formato Escena sin fronteras, la entrega del reconocimiento 2.0 a Carlos Ianni (Celcit) por la labor en la difusión de las artes escénicas y la presentación de la Primera Publicación del Congreso Tendencias Escénicas. Con esta segunda edición, se establece la continuidad de los objetivos del Congreso que son generar contenidos y reflexión sobre las artes escénicas.

### Comité académico

El Comité Académico del Congreso Tendencias Escénicas está integrado por Oscar Araiz, Sebastián Blutrach, Héctor Calmet, Luis Cano, Gonzalo Córdova, Alejandra Darín, Javier Daulte, Betty Gambartes, Jorge Ferrari, Luciana Gutman, Mauricio Kartun, Willy Landin, Marcelo Lombardero, Carlos Pacheco, Ricky Pashkus, Arturo Puig, Eduardo Rovner, Carlos Rottemberg, Héctor Schargorodsky, Gustavo Schraier, Luciano Suardi, Diego Vainer, Mauricio Wainrot, Eugenio Zanetti y Mini Zuccheri. Los miembros del Comité acompañan el desarrollo del Congreso y han tenido hasta ahora dos plenarios: el 12

de noviembre de 2013 y el 8 de abril de 2014, en el primer encuentro se constituyó el comité y se establecieron las líneas de desarrollo de la primera edición del Congreso y en el segundo se presentaron los informes de la primera edición y se plantearon las líneas de desarrollo que se implementaron en la segunda edición del Congreso Tendencias Escénicas y que se desarrollará a continuación.

### Instituciones auspiciantes

Se transcriben a continuación en orden alfabético, los auspiciantes que acompañaron el Congreso Tendencias Escénicas: Argentores, Asociación Argentina de Empresarios Teatrales, CELCIT ARGENTINA - Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional del Teatro, Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura Presidencia de la Nación y Proteatro.

### Organización y dinámica del Congreso

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

La primera edición el Congreso se desarrolló durante dos días, el primero en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín y el segundo en la Sede Cabrera de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Toda la información correspondiente a dicha edición del Congreso Tendencias Escénicas se encuentra disponible en Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Año XVI. Vol. 24. UP. Buenos Aires, Argentina, febrero de 2015.

En esta segunda edición se inscribieron 2838 personas y asistieron 585 el primer día y 672 el segundo.

La actividad del día 24 de febrero en el Teatro Regio consistió en la presentación de 5 Paneles de Tendencias de hora y media de duración cada uno, durante los cuales los disertantes discutieron sobre las tendencias actuales de acuerdo a los ejes planteados por los coordinadores. Las temáticas y los expositores de los paneles fueron en esta oportunidad: Producción y Circuitos, coordinado por Héctor Schargorodsky: Gustavo Schraier, Lorenzo Juster, Marcelo León, Bruno Pedemonti, Paula Travnik y Jonathan Zak. Circuitos y Puesta en Escena, coordinado por Luis Cano: Javier Daulte, Eva Halac, Ariel Stulier, Gonzalo Códova, Marcelo Lombardero, Carlos Pacheco y Alejandro Tantanian. Lo visual en la escena, coordinado por Héctor Calmet: Jorge Ferrari, Luciana Gutman, Norberto Laino, Leandra Rodríguez, Maxi Vecco, Eugenio Zanetti y Mini Zuccheri. Música, Danza y Escena, coordinado por Ricky Pashkus: Valeria Ambrosio, Teresa Duggan, Alberto Favero, Ana Frenkel, Betty Gambartes y Diego Vainer. Dramaturgia del actor, coordinado por Alejandra Darín: Agustín Alezzo, Mirta Busnelli, Gustavo Garzón, Alberto Ajaka, Ingrid Pelicori, Horacio Peña y Ana Yovino.

El día 25 de febrero, en las instalaciones de la Universidad de Palermo, la actividad estuvo dividida en dos formatos:

16 Comisiones de Debate y Reflexión conformadas por un coordinador y 7 expositores que presentaron ponencias de 20 minutos con posterior debate y un formato innovador en 3 Rondas de Presentaciones “Escena sin fronteras” conformadas por un coordinador y 10 expositores que tenían 7 minutos y 14 imágenes para conceptualizar y presentar sus proyectos escénicos, con posterior devolución y debate. También se realizó el Segundo Plenario de la Red Digital de Artes Escénicas, coordinado por Matilde Carlos, donde asistieron los miembros de la Red a disertar sobre la Comunicación y Marketing del espectáculo en la Web. Se entregó el reconocimiento 2.0 a Carlos Ianni en virtud del aporte que mediante Celcit realiza a la investigación teatral, como también a la difusión y vinculación de representantes de las artes escénicas en el país y América Latina. Para finalizar el Congreso se realizó la presentación de la Primera Publicación del Congreso Tendencias Escénicas: Reflexión Académica XXIV con una mesa coordinada por Andrea Pontoriero e integrada por los participantes de la Primera Edición del Congreso Tendencias Escénicas: Marcelo Katz, María Laura González, Halima Tahan Ferreyra y Sol Pavez.

### Agenda completa de actividades

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

1. Reseña sobre los temas tratados en los Paneles de Tendencias
2. Comisiones de Debate y Reflexión.
3. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras.
4. Equipo de Coordinación.
5. Escritos de los Coordinadores (presentados en orden alfabético)

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

### 1. Paneles de Tendencia

El 24 de febrero se llevó a cabo la inauguración del Congreso de Tendencias Escénicas, Presente y futuro del espectáculo, organizado por la Facultad de Diseño y Comunicación. Durante toda la jornada se realizaron distintos Paneles de Tendencias en los que se debatió y reflexionó sobre distintas temáticas relacionadas con las artes escénicas. El objetivo fue que profesionales, artistas, críticos y teóricos de las diferentes áreas y actividades escénicas pudieran exponer e intercambiar experiencias e ideas sobre el presente y futuro del espectáculo.

En el Teatro Regio se dio comienzo a la Segunda Edición del Congreso. La primera mesa de apertura estuvo dedicada a la *Producción y Circuitos* y estuvo coordinada por **Héctor Schargorodsky**. Los panelistas fueron: **Gustavo Schraier, Lorenzo Juster, Marcelo León, Bruno Pedemonti, Paula Travnik y Jonathan Zak**.

El Coordinador de la mesa **Héctor Schargorodsky**, Doctor en Administración UBA Fundador y actual director del Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas propuso como temática para comenzar el debate la especificidad de las tareas de los productores escénicos de los diferentes circuitos, que abordan respecto de los otros y cuáles son los desafíos que enfrenta la profesión de productor.

**Lorenzo Juster**, Director Ejecutivo del Teatro Regio opinó:

“No ha variado mucho de lo que ha sido históricamente el rol de producir que implica vincular a los artistas con los públicos y esto viene pasando desde los griegos para acá. Lo esencial es estar atentos a lo que está sucediendo, a lo que le pasa a los destinatarios de nuestro trabajo”. Estableció, luego los objetivos de los diversos circuitos: “El comercial tiene la responsabilidad de tener una renta. Los que trabajamos en el circuito oficial tenemos la suerte de estar subvencionados por los distintos gobiernos, con la particularidad que esas gestiones van a estar teñidas por las políticas del gobierno de turno. El teatro alternativo tiene la tarea de sobrevivir. Lo que nosotros tenemos que hacer es tratar de entender quién es ese público y encontrar a los artistas que lo interpeleen. Y en el caso de los teatros oficiales apostar a poner en contacto artistas que están emergiendo con el público.”

**Jonathan Zak**, actor y productor de Timbre 4 opinó que los desafíos del teatro alternativo son salir de la lógica de supervivencia de la que habla Juster.

“Creo que hay que intentar hacer proyectos, comprometer la independencia y libertad de los creadores para hacer que la creación dure, crezca, sea vista y buscar formas, modelos, procesos para que el trabajo tenga un valor sostenible. Esa es la especificidad de nuestra tarea como productores: buscar público con los recursos que cada uno tiene”.

**Bruno Pedemonti**, socio fundador de *Pipa Produce* ahondó en los diferentes circuitos:

“Los tres son distintos y tienen herramientas y características diferentes para sus armados y estructuras. El teatro independiente y el comercial tienen hoy una posibilidad de encuentro más real, la diferencia está más en qué se muestra, en el producto, en el contenido. Coincidió con Lorenzo Juster en que los productores apuntan a que la gente consuma o vea teatro y que después pueda decidirse de acuerdo a los contenidos. “Yo no me considero un productor de teatro comercial, busco que los contenidos que produzco tengan un contenido artístico importante, en eso creo que el teatro independiente y el comercial están más emparentados. Hay también una búsqueda del teatro comercial de artistas del circuito alternativo”.

**Paula Travnik**, actriz, productora y gestora cultural, trajo a la mesa una de las discusiones de las que participó en la mesa de debate sobre Producción y Circuitos en el Congreso del 2014, sobre la convivencia y los bordes de los circuitos,

“yo creo que tendríamos que distinguir entre los distintos sistemas de producción: en cada espacio hay artistas, talento, proyectos pero en cada uno hay distintas problemáticas: el circuito alternativo tiene una problemática que es poder sobrevivir o generar ingresos para los actores. Desde algunas salas tratamos de programar más de una función por semana pero eso genera un problema por la superposición de los actores con otros circuitos”.

**Marcelo León**, Director de producción del Teatro Nacional Cervantes, dijo que creía necesario definir la profesión:

“Tenemos la virtud o la desgracia de trabajar con un colectivo donde hay artistas, técnicos, administrativos, públicos. Manejamos un grupo de gente que trabaja con el objetivo de poner una obra de teatro arriba de un escenario. Nosotros, como productores, tendríamos que hablar no de arte, sino de cómo hacer las cosas. Cómo organizarse, cómo vamos a hacer más funciones, cómo llegamos a un público que no está acostumbrado a ver teatro. En un teatro público, el trabajar con fondos públicos, nos obliga a que los espectáculos lleguen a mucha gente, desde el Cervantes hemos lanzado desde hace 8 años una línea de trabajo para llegar a todas las provincias, eso nos ha traído el placer de poder llegar y también infinidad de problemas y ese es nuestro desafío resolver esos problemas”.

**Gustavo Schraier**, Productor ejecutivo y artístico profesional, planteó el debate sobre los modos de producción que son característicos de cada modelo o sistema, y propuso diferenciarlos de los circuitos que son de exhibición: “Vamos a ver que en los circuitos hay modos de producción que están mixturándose”.

El coordinador **Schargorodsky** propuso focalizarse en el tema de los públicos, su relación con los circuitos y cómo convocarlos.

**Gustavo Schraier** dijo:

“Creo que pensamos poco en los públicos, ¿De qué hablamos cuando hablamos de públicos? ¿Todos los espectáculos son para todo tipo de público? ¿Existe un público en general? Y acá vienen los circuitos, un circuito delimita un territorio, quizás el comercial tiene un territorio más delimitado, el alternativo es más periférico, está más diseminado ¿Cómo hacemos para identificar nuestro tipo de público? El teatro comercial tiene un tipo de público, el oficial también, el alternativo tiene muchas variedades. No todo el teatro independiente tiene una mirada sobre el mercado como sí tiene Timbre 4. Zak aclaró que cuando en Timbre 4 comenzaron, eran cuatro paredes llenas de pibes locos que querían actuar, que se fueron profesionalizando y hoy están en un lugar privilegiado, pero luego de 10 años de trabajo.

**Travnik** agregó que el problema es que hay más obras y espacios que espectadores.

“Hay 300 espectáculos en cartel un día sábado a la noche. Hay entre 100 y 120 salas de teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires, más las salas oficiales, más las comerciales. Hay que reflexionar en qué hacemos como gestores para que el público pueda llegar a todos esos espacios. La problemática de que venga el público es de todos los circuitos, pero creo que en el circuito independiente lo que hay que hacer es profesionalizarse y pensar en cómo se hace, para quién, por qué y dónde se hace. Hay que diferenciar la necesidad de las expresiones con la profesionalización del teatro, que es necesaria para que se transforme en un hecho artístico”.

**León** trajo también a colación una de las problemáticas que se hablaron en el Congreso del 2014 en donde se planteó que era buena la proliferación de las salas por la pluralidad que significan, pero cuestionó este tema porque a veces es necesario pensar en la calidad de lo que se está ofreciendo, dado que si un grupo de teatro independiente no puede mover las luces que necesita para hacer una puesta o guardar la escenografía, ahí el teatro se empieza a plantear como algo vocacional más que profesional y,

“Creo que hay que profesionalizar. Antes, en el teatro independiente, había que programar una obra toda la semana, entonces ahí había un filtro de calidad necesario para hacer una temporada. Esa manera de producir requería un enorme esfuerzo. Hoy se programa una fecha. Creo que hay que tender a volver a hacer temporada y que haya público para eso”.

**Pedemonti** expresó que el teatro comercial está pasando por una temporada no muy buena. “En el teatro comercial hoy, creo, que la oferta superó la demanda. Hay espectáculos de calidad y la gente no puede ver 4 o 5

por mes, de repente tiene que elegir 1, y los que quedan fuera de ese 1, lo sufren. Hay un tema con el valor de la entrada. Normalmente se entiende que es alto y cada vez hay más promociones y se buscan más posibilidades de que baje”.

Para concluir **Schagorodsky** propuso que hablaran sobre la comunicación de los espectáculos.

**Zak** dijo que, en su experiencia, lo que detectaron es que lo que funciona es el boca en boca, que hay figuras que venden entradas, pero el grueso tiene que ver con el boca en boca. Entonces lo que tratan de hacer en Timbre 4 es pensar en cómo generar masa crítica y acompañar con acciones aunque les cuesta saber si son efectivas o no.

Ese boca en boca no tiene que ver solo con la obra sino también con otras cuestiones: dónde se retira la entrada, cómo es el baño, la butaca. Y así y todo no sabés como va a resultar y a veces te preguntás si tiene sentido poner tantas funciones, pero también tenemos una responsabilidad con la comunidad artística, de tener un espacio de experimentación y de bancártela y acompañar. Competís con salas, con Netflix. Hay que pensar y buscar gente.

**Juster** acordó que lo que sirve es el boca en boca pero también que es importante el cuidado y la atención que se tiene hacia quienes asisten a la obra. “El teatro es un encuentro de personas y por eso vamos a seguir existiendo”, dijo.

**Marcelo León**, opinó que el boca en boca funciona y está asociado a la calidad. **Pedemonti** agregó que todos nos damos cuenta cuando confrontamos frente al público si va a funcionar o no. **Schraier** dijo que nosotros hacemos un producto pretendiendo tener una respuesta del público, pero este se maneja por subjetividades. Por lo tanto podemos hacer lo mejor pero igual no funciona y por ahí, hacemos algo espúreo que a lo mejor funciona durante 10 años. ¿Qué estrategias podemos generar para establecer el ida y vuelta con el público? Para terminar, **Travnik** recalcó que hay que atender y recibir al público para incitarlo a venir.

El segundo Panel de Tendencias trató sobre *Circuitos y Puesta en escena*. Fue moderado por **Luis Cano**, Poeta, dramaturgo y director teatral. Los disertantes fueron **Ariel Stulier**, Director de Producción del Grupo La Plaza a cargo del Paseo La Plaza y el Teatro Metropolitan Citi; **Gonzalo Córdova**, Diseñador de iluminación y escenografía de espectáculos; **Javier Daulte**, guionista, dramaturgo y director de teatro; **Eva Halac**, Titiritera, dramaturga y directora de teatro; **Marcelo Lombardero**, cantante y director de escena; **Carlos Pacheco**, crítico y periodista de espectáculos y **Alejandro Tantanian**, director, autor, docente, gestor cultural, traductor y actor. **Luis Cano** expresó a modo de apertura y planteando el disparador del debate: “El planteo inicial es pensar que la mayoría de las veces, cuando se refiere a la puesta en escena, se alude a aspectos formales en lo teatral, parecería que puesta en escena es la forma. No lo pienso así, a mi modo de ver, la dirección es más la acción y la puesta en escena es el objeto de la representación, el objeto de la dirección. Esto nos permitiría analizar si hay

o no, ciertas relaciones particulares entre las distintas puestas, si hay ciertos rasgos característicos de la puesta, respecto a la relación que tienen con los circuitos de producción. Es decir, si esas puestas tienen rasgos que las hacen identificables como pertenecientes a tal o cual circuito”.

**Javier Daulte** brindó su punto de vista respecto al tema planteado:

“Hace unos años cuando estaba haciendo *¿Estás ahí?* en el Cervantes, en el año 2004, en la sala chica, Caviglia que tendrá capacidad para unas 120 personas, nos pasaba que los lunes se ponían las entradas en venta y se agotaban para toda la semana. A las 2 semanas de comenzado, me llama Vaccaro a su despacho, y yo pensaba que me iba a hablar de lo contenido que estaba por el éxito que estábamos teniendo, y me dice: Te quiero decir que sos un boludo, esto lo tendrías que haber hecho en la calle Corrientes con Ricardo Darín y Soledad Sylveyra. Creo que en el tema de los circuitos y la puesta en escena hay una cuestión de adecuación. Muchas veces, un creador tiene mucha necesidad de hacer su obra y no puede elegir en dónde hacerlo, y no estoy hablando solo de la sala sino de en qué circuito. En el caso de *¿Estás ahí?* Yo tenía una obra y necesitaba una sala y se presentó esta posibilidad. El circuito es dramaturgia también, lo que espero sentado en una platea es diferente si estoy en un teatro como el Regio subvencionado por el Estado, o en el Espacio Callejón, o en el Teatro Gran Rex, o en la Neruda de La Plaza. Doy otro ejemplo, cuando hicimos *Amadeus*, lo que pasaba era que al personaje de Mozart se lo amaba y al de Salieri se lo odiaba y Oscar Martínez que había hecho Mozart anteriormente, ahora iba a hacer a Salieri y tenía problemas con esto, entonces yo le dije algo que había aprendido en el teatro comercial luego de muchos años, que es que el público te ama, por lo tanto le va a caer bien la maldad de Salieri. Eso es lo que yo llamo la dramaturgia de la figura, que es un plus que suma al relato. Entonces, hay que tener en cuenta con qué actores y en qué circuito se trabaja. Esto no es bueno ni malo, el tema es que genera efectos. Hay que ser consciente de que hay un fenómeno que excede la obra en particular, el talento de los allí reunidos. La adecuación de los espectáculos en los circuitos es algo muy deseable y muchas veces el artista independiente no logra concretar. Eso es lo que nos pasó con *¿Estás ahí?* Y de hecho cuando se hizo en España la hicimos en una sala comercial”.

**Marcelo Lombardero** puso el acento en que el teatro es un hecho político además de artístico y cultural: “El rol del Estado es importante, cuando el mismo se corre del rol que tiene que ocupar, es donde empiezan a aparecer confusiones que para directores y actores pueden ser fatales” y continuó:

“Podemos hablar de 3 circuitos: estatal, independiente y comercial, aunque los límites a veces sean

difusos. El director lo que tiene que hacer es darle soluciones dramáticas a los problemas de la puesta que surgen. El circuito o el entorno es lo que nos condiciona. Nadie le pide a un productor comercial que arriesgue estéticamente, con un hecho novedoso, que traccione hacia adelante. El circuito comercial tiene otras obligaciones, el fin es entretener; el independiente siempre está buscando, tratando de traccionar hacia adelante, proponiendo nuevas soluciones dramáticas, aportando nuevas formas de construcción. Ahí es donde el teatro oficial, me parece, tiene cumplir una función que es brindar soluciones, arriesgar porque tiene acceso a una producción más sofisticada que un circuito independiente no puede tener. El estado tiene la obligación de cubrir la franja estética y artística que no pueden cubrir el comercial ni el independiente. El trabajo tiene que ver con la programación artística, con el riesgo que las salas oficiales tomen para que el teatro evolucione. La participación del estado, del circuito oficial, es fundamental para que el teatro no quede anquilosado en unas “gananas de ser” del circuito independiente o en una necesidad meramente comercial del circuito comercial”.

**Gonzalo Córdova** continuó con el intercambio de ideas y opiniones y dijo:

“creo que todos los productos son comerciales. El objeto tiene que producir ganancia en algún nivel. Estamos todavía en una sociedad pre - industrial con respecto al teatro, en cuanto a que los procedimientos y las técnicas todavía no forman parte del objeto. Uno debería trabajar igual en el off que en el teatro más complejo. Al no existir una estructura profesional, ni hacer un trabajo respecto al teatro, sigue existiendo esta especie de idea, de construcción de que lo independiente es producto solo del amor y la voluntad de un equipo. Hay una crisis de lo que es la construcción del equipo y de lo que es el objeto. El objeto es la obra de teatro. Creo que el problema está en el sistema de producción que es lo que está en crisis y que se ve reflejado en la problemática de los circuitos. Hay circuitos en los que se tolera que uno trabaje mal y circuitos en los que exigen que uno trabaje bien y eso no es un problema de plata ni de Estado, es un problema de cómo hacemos teatro para producir objetos”, opinó.

**Alejandro Tantanián** dijo que le gustaría aportar desde el rol del director frente a determinados desafíos que proponen los distintos circuitos.

“Creo que uno de los problemas es que se pierde de vista la especificidad de determinados circuitos inclusive artísticamente hablando. El teatro independiente siempre fue un espacio de búsqueda, cuando se empieza a convertir en una suerte de plataforma de los propios hacedores, creo que ahí empieza a haber un cortocircuito respecto de qué es lo que uno está haciendo. He tenido la oportunidad de trabajar en Alemania donde el trabajo está estipulado desde

otro lugar. A mí me sorprendía que había una actriz que hacía 10 roles, Julieta en una obra, Antígona en otra, guacárcel en otra, y yo me preguntaba dónde está lo artístico, y ahí aparece algo que tiene que ver con un servicio, en el sentido de que en Alemania el teatro es tan importante como, de repente, el servicio de salud. Hay algo ahí que tiene que ver, un servicio que se le entrega a la sociedad y el teatro tiene una importancia cabal. En nuestro país, en Buenos Aires, hay indefiniciones en los circuitos, salvo en el oficial que es muy pequeño, tenemos muy pocas salas en relación al gran tamaño del país. El problema se da cuando uno trabaja en el circuito independiente como un medio para buscar otras salidas y no como un fin en sí mismo y ahí empieza a haber una distorsión con respecto a la idea de dirección. Un director cuando trabaja un espacio tiene que ver cómo trabajarlo, cómo entender la dimensión de ese espectáculo. Comprender lo que pasa en la platea. Como director uno tiene que poder probar todos los circuitos y sacarse los prejuicios y entender que cada circuito tiene una especificidad y desde ahí habría una mayor claridad de a qué público se le está hablando y cómo es mi relación con ese objeto, más ese espacio, más ese público”.

**Ariel Stolier** dijo que iba a hablar como productor y definió respecto de los discursos sobre los circuitos y el peso que se les da.

“Creo que el circuito comercial es el más independiente de todos en el sentido de que tenemos una absoluta libertad de hacer lo que queramos, no tenemos que darle cuentas ni resultados más que a nosotros mismos. El circuito independiente es el más subsidiado de todos, principalmente por los teatrístas dado que está mantenido por las gananas y el trabajo no remunerado de forma acorde. Entonces trato de pensarlos más como contextos que como circuitos. Porque para mí un contexto es lo que permite crear trabajos, crear proyectos y darles un marco. En el teatro que es colaborativo, hay que trabajar en el armado de equipos que tengan sintonía como para poder llevar una idea adelante”. Habló de los edificios y de la percepción que tiene la gente sobre ellos. “En el sector privado tenemos la búsqueda del apoyo del público porque es lo que nos va a permitir financiar nuestro proyecto y que quede un resto para una ganancia y para reinvertir en lo próximo, entonces si bien no se le debe nada a nadie se tiene la limitación de hacer algo lo suficientemente atractivo como para generar crédito para el futuro. Cada cosa que se hace está teñida por lo que se hizo antes. El desafío no es solo artístico, sino de cómo lo comunicamos y lo presentamos ante los públicos. Cuando hablamos de puesta en escena, es una combinación de un todo, no solo lo que sucede arriba del escenario, sino también lo que sucede afuera, desde el momento en que se comunica la obra hasta el momento en que ingresan al teatro y se van. La puesta tiene que ser coherente, si nosotros planteamos que ese espectáculo se destaca por su excelencia, lo mismo tiene que ocurrir aba-

jo del escenario. Es importante la experiencia porque se hace colectivamente”.

Continuando con el debate, **Eva Halac** dijo:

“El tema son los objetivos. Traer la mayor cantidad de público puede ser un objetivo, conseguir que ese público pague una entrada también lo es. Hay un teatro oficial que está confundido en ese sentido: traer la mayor cantidad de público, pero ¿a qué costo? El circuito comercial está exento de esa responsabilidad. No creo que haya un teatro independiente del todo, un problema que se da es que no hay salas, sí productores dispuestos a invertir. Y por otro lado hay un grupo de empresarios asociados que no quieren que aparezcan más productores, entonces es un problema. La asociación de actores impide la cooperativa con producción, entonces están los grupitos pobres y las producciones comerciales, lo que hay en el medio, casi no existe. Nadie vive del teatro salvo que haga una producción comercial o esté contratado por el Estado. Tampoco hay créditos para el teatro considerando que el teatro es casi una PYME, que tienen más de 10 personas y en el teatro trabaja muchísima gente, muchas veces, más de 10. Este es un problema importante, porque hay un subsidio que se da para hacer teatro que es muy poco y que de alguna manera sigue siendo teatro oficial porque la elección de los materiales que se van a apoyar, sigue siendo oficial. Es un tema complejo. Hay un nuevo circuito que yo llamé de intervención urbana, que tenía la intención de llegar con el teatro a donde no existía, con muchísima convocatoria de público y buenos textos. Creo que se puede hacer un teatro popular con alto nivel artístico. Lo he visto, lo he hecho y se pueden vender muchísimas entradas”.

**Carlos Pacheco** dijo:

“Para nosotros desde la prensa siempre los circuitos han estado muy claros. Yo he dejado de llamar “independiente” porque es más subsidiado y prefiero utilizar la expresión teatro alternativo. Trabajamos moviéndonos entre el teatro alternativo, el oficial y el comercial, son circuitos muy dinámicos que cambian cada 10 años. En los medios de prensa, las valoraciones se han ido moviendo también: antes, se le daba más espacio al teatro comercial y al oficial y el teatro alternativo quedaba relegado. Actualmente se mira mucho lo que pasa en el alternativo, hay menos foco en lo que pasa en el oficial y se está muy pendiente del comercial que es el que pone avisos y si bien no es un condicionante para los que escribimos sobre teatro, sí lo es para las empresas en las que trabajamos. Las décadas también están definidas por la movilidad de los artistas, esos artistas que se consagraron en el circuito alternativo y pasan al comercial y al oficial y dejan una nueva impronta en todos los circuitos. Hay algunos directores jóvenes que se están insertando en el circuito oficial y que están cambiando lo que sucede ahí adentro. Coincidió en que el teatro oficial está perdido debido a

que no hay objetivos claros. Desde su visión, expresó que “el teatro oficial tiene que mirar la ciudad sin hacer un teatro periodístico, tomar el aliento de lo que pasa en esa comunidad y tratar de tomar referentes autorales que ayuden a movilizar pensamiento en esa comunidad. Tampoco está pasando mucho en el teatro alternativo en este momento, antes yo iba a ver experiencias de creadores y ahora voy a ver qué es lo que programa el dueño de la sala. Por ejemplo voy al Camarín y sé que voy a encontrar una serie de propuestas con determinadas cualidades estéticas, y lo mismo pasa si voy al Kafka o al Abasto. Ha aparecido una nueva figura, la del programador que es un poco el que condiciona mi mirada. Creo que tenemos un muy buen teatro comercial, ganado por la opinión de sus directores en su mayoría, creo que a los textos débiles, los directores dicen: Yo me fortalezo y voy a hacer con mi equipo de actores un espectáculo que al público lo va a movilizar. En el teatro alternativo, veo muchas cosas iguales, no está habiendo esa provocación que lo caracterizó. El teatro ha perdido mucho espacio en los medios, creo que el diario que más críticos tiene es La Nación”.

Para concluir, **Javier Daulte** manifiesta:

“¿Y el arte? Yo he circulado por todos los circuitos y creo que la figura que tenemos que tomar en cuenta es la del azar. En el arte, interviene. Hay algo que no vamos a poder atrapar nunca, el arte puede producirse en cualquier lugar y en cualquier situación. El escenario del arte no se sabe cuál es. Así también, no hay garantías en ningún lugar. El arte y la libertad no se llevan demasiado bien. En general, las mejores cosas salen cuando son más las limitaciones y hay que resolver problemas. Los fenómenos artísticos no son previstos, no podemos pronosticar y los que hacemos arte, de alguna manera estamos haciendo ensayos sobre el futuro”.

El siguiente panel fue *Lo visual en la escena*, coordinado por **Héctor Calmet**, escenógrafo: **Jorge Ferrari**, director de arte, **Luciana Gutman**, vestuarista, **Norberto Laino**, escenógrafo, **Leandra Rodríguez**, iluminadora, **Maxi Vecco**, diseñador audiovisual **Eugenio Zanetti**, director de arte y **Míni Zuccheri**, vestuarista.

El moderador pidió a la mesa que desarrollaran qué es lo visual en la escena.

Abrió el diálogo **Jorge Ferrari**:

“uno entiende lo visual como ese mundo que uno genera y pone arriba de un escenario. Pero, lo visual tiene una trampa en este mundo porque la imagen está muy enfatizada, se apodera de todos nuestros momentos y todo está mediatizado por ella. Entonces, muchas veces la imagen y por tanto lo visual, más que ayudarnos a la comprensión de un texto, configura una pantalla que ciega al espectador de la posibilidad de entender y comprender. Para poder hacer un buen trabajo de los elementos de una obra tendría que poder romper esa barrera y los trabajos

que yo considero que están correctos son los que lo visual, la escenografía, no están separados de lo que sucede, que funciona como un todo que no se puede dividir. Si la escenografía, la luz o el vestuario no generan dramaturgia, son decoración. Eso es lo que nos diferencia a un diseñador de vestuario de un diseñador de modas, que el vestido no es un objeto en sí mismo sino que nos ayuda a la comprensión dramática o poética. Entonces, lo visual es altamente atractivo y altamente peligroso”.

**Leandra Rodríguez** agregó que lo visual es lo que está iluminado frente a los ojos.

“Los productores y los directores saben hacia dónde van a ir, ellos son para los que nosotros vamos a trabajar y pensaba que en esta mesa cada uno hace la suma de lo que hace el otro, y tenemos que hablar de lo mismo o del conflicto entre esas zonas. ¿La escenografía es una geografía obstaculizadora o que da lugar a algo, visto desde la acción dramática que juega en todos nosotros? Lo más grueso es quién nos une y quién nos conduce y hace que nuestro lenguaje se junte y es el director y ahí caigo en el conflicto. Nuestro trabajo llega a la cumbre cuando ese sujeto sabe lo que quiere y tiene confianza. El director es el personaje fundamental de esta concepción visual”.

**Eugenio Zanetti** expresó:

“Voy a disentir con mis compañeros, por dos razones: como no tengo formación académica, nunca me dijeron cómo tenían que ser los roles y nunca acepté ningún rol. Cuando la gente dice que el escenógrafo, el director de arte llega para servir al director yo creo que hay un error, no servimos al director, servimos a la pieza, a la obra, a la película, a lo que fuese. Nuestro trabajo es conceptual, es re-definir con el director la textura dramática de algo entonces tengo que pensar independientemente. El director espera que sus colaboradores aporten conceptualmente, nunca nos van a dar el trabajo ideal, nos van a dar cuatro papeles y todo lo demás hay que inventarlo. En todas las películas que he hecho me han dado guiones muy básicos y yo he tenido que inventar. Lo que es importante es nuestra actitud como antes pensantes no dependientes que hacen un trabajo conceptual. El problema más grande de los últimos 25 años, en cine, al menos, es que la gente que hace digital no tenía ninguna formación conceptual entonces era todo: “yes, sir”. Le pedían: ¿usted puede hacer que vuele? Sí. Cuando un verdadero director de arte tendría que decir: no tiene que volar nada porque no corresponde”.

**Jorge Ferrari** acordó con Zanetti y agregó que

“muchas veces el disparador absoluto de lo que va a suceder en la escena es el escenario que un escenógrafo propone, porque la conceptualización y la facilidad de transformar un concepto en imagen, que además está mensurada y tiene realidad, permite traer a tierra aquello que está en una idea”.

**Luciana Gutman** destacó la importancia del rol del público en su trabajo.

“Nosotros como técnicos y artistas, esta dramaturgia se la tenemos que contar a quien asiste a la obra. Nuestros dibujos, nuestras palabras que son plásticas, tienen que poder ser leídas por el público y es ahí donde la lectura visual que uno tiene es tan grande que nos da la posibilidad de leer entre líneas”.

**Mini Zuccheri** expresó que cuando hablamos de la escenografía, la luz, el vestuario, el público, tenemos otra cosa que es el intérprete, que es quien va a ocupar esos espacios y a dar un nuevo significado a partir de su inserción.

“No hay una metodología para abordar el trabajo, hay un texto que sirve de sostén, una mirada del director y lo que cada uno aporta desde su rol. Pero tenemos que tener en cuenta que hacemos teatro y el que queda luego de que nosotros pintamos, pinchamos el moño, es el actor. Entonces tenemos que pensar que esa es una fuerza que estamos poniendo en el espacio. Aún cuando nosotros encontremos que el personaje se encuentra vestido en el escenario como cualquiera de nosotros, vamos a buscar el peso dramático que justifique su presencia en el escenario”.

**Norberto Laino** dijo que para hacer teatro hacen falta dos cosas: un actor y un espacio.

“Yo creo que la escenografía es dramaturgia y que lo visual es una consecuencia de esa dramaturgia. Mi trabajo es bastante particular porque yo elijo con qué director quiero trabajar y no trabajo ni para el director, ni para la obra, sino para mí, me tiene que gustar a mí, si le gusta al director, bárbaro, seguimos, si no, que llame a otro. Cuando me planteo lo visual, tengo que tener un concepto sobre el cual trabajar, a veces ni siquiera leo el texto, voy a los ensayos. El asunto es cómo se ve lo que se ve en escena y una de las fases principales de la escenografía es que ejerza poder de atracción, que el público se sienta atraído con lo que se ve, lo que sucede con lo que se ve, porque eso es acción. Creo que aquel que se dedique a la escenografía y se dedique solamente a lo visual está condenado al error y al fracaso”.

**Maxi Vecco**, expresó que “el trabajo entre personas y entre áreas, para mí es una dificultad porque las proyecciones y los videos en escena son bastante invasivos en varias aristas, en lo narrativo, en el espacio, en la iluminación y en el vestuario”.

**Hector Calmet** reforzó que el trabajo de todos ellos es en equipo y que el que coordina todo eso es el director. **Eugenio Zanetti** retomó el tema de cómo ven su trabajo.

“Yo pienso que en el teatro generamos energía y que en el trabajo artístico se genera una sustancia para la cual no hay nombre. Esa sustancia, se contagia, crece por ósmosis, pero no necesariamente es una situación intelectual, sino que es energética, entonces

el primer trabajo de cualquiera es conectarse consigo mismo para poder generar esa sustancia. Los americanos hablan de una mística. Así como los actores buscan un subtexto, nosotros desde lo visual, le buscamos subtexto al texto y tenemos que hacerlo con absoluta libertad y a veces encontramos cosas espeluznantes, y esas son las cosas que quedan. Esto de estar conectado con uno mismo para poder estar conectados con otros en el trabajo es muy importante. Si no está esa sustancia, es un aburrimiento”.

**Norberto Laino** agregó que eso que provoca cierto hechizo es lo que provoca la marca, lo que hace que cada artista sea distinto.

“Eso es muy importante porque la escenografía debe tener un carácter que responda al creador. Yo aborrezco esas escenografías en las que no puedo identificar al artista que la hizo, porque si voy a ver la obra de un director tiene una identidad y ¿por qué los escenógrafos tenemos que ser clones?”

**Luciana Gutman** dijo que para ella además hay que formarse y llenar el mundo interno de historias y de imágenes y no solamente esperar a que salga. “Hay que abonar el terreno. Creo que la magia surge de la conjunción de los trabajos”.

**Maxi Vecco** agregó que es muy importante el trabajo de investigación para encarar el proyecto, “no como un disparador sino como un placer en el proceso de trabajo”.

**Eugenio Zanetti** finalizó: “yo no creo que para hacer una obra de época haya que investigar, primero vos con el texto buscás un concepto, después buscás una justificación que para esa época lo haga tolerable”.

El cuarto panel trató sobre *Música, danza y escena* y fue coordinado por **Ricky Pashkus**, coreógrafo y director. La mesa estuvo integrada por **Valeria Ambrosio**, escenógrafa y directora, **Teresa Duggan**, bailarina y coreógrafa, **Alberto Favero**, músico, **Ana Frenkel**, bailarina y coreógrafa, **Betty Gambartes**, dramaturga y directora y **Diego Vainer**, músico.

Abrió el coordinador **Ricky Pashkus**:

“Nuestro panel se llama música, danza y escena y en mi profesión de coreógrafo muy vinculado al teatro, tengo la sensación de que en el teatro comercial, la música y la danza mueven menor cantidad de dinero que lo que pueden mover las producciones meramente teatrales. Quisiera saber cómo manejan esta supuesta disociación que hay entre lo que les gusta y lo que les hace ganar plata, si es que existe, si es real, y cómo la han articulado en la vida”.

**Valeria Ambrosio** contestó que uno siempre tiene que encontrar la manera de sostener económicamente su vida y profundizó: “En cuanto al teatro, me parece que no es un pensamiento a priori, es una necesidad. Todo tiene que estar en torno al placer, cuando uno se entrega a esta forma de vida lo tiene que hacer con todo. A veces tenés momentos en que tranzás y hacés televisión y cosas que te dan más dinero para después poder bancarte tu obra de teatro. En el teatro musical, que mezcla la mística,

el canto y la danza, hay un público cautivo y no hay más, trabajamos para ellos esperando que crezca. En mi caso yo creo que hay que hacer el proyecto como sea”. **Betty Gambartes** coincidió. Contó que el arte siempre estuvo en su vida ya que es hija de un artista plástico que era muy riguroso con su trabajo plástico, pero que además trabajaba de cartógrafo lo cual le daba la seguridad que necesitaba en lo cotidiano para poder pintar lo que quería. “Esta tarea una no la puede hacer si no es con el máximo placer, goce y entrega. Es una vocación. Yo voy en búsqueda de lo que quiero compartir con el público”.

**Teresa Duggan** también opinó al respecto:

“Hay algo que es indomable: cuando una tiene el deseo o la necesidad de crear, va mucho más allá del resultado. La creación es un acto de valentía, de ponerse en juego e ir hasta las últimas instancias en lo que uno vislumbró como proyecto. Es importante tener un centro y saber a lo que una está dispuesta y lo que no. Yo no puedo separar lo que hago de lo que soy. Todo lo que hago creativamente me refugia de lo malo que hay en el mundo”.

Continuando con el debate, **Vainer** dijo:

“Creo que todos los que trabajamos en el ámbito escénico, estamos trabajando con un soporte que depende del público, a diferencia de otras actividades que son más industriales, donde hay otro tipo de recursos y donde el mercado puede trabajar de otra forma. Es importantísimo para generar cualquier tipo de lenguaje y ante la limitación que tenemos -cada función es un tiempo finito en espacio y tiempo-, poder entregarnos de lleno. Yo vengo de la música, de tocar, componer y producir discos y comencé a trabajar en las artes escénicas porque me convocaron artistas y me di cuenta que no era algo que yo podía hacer como un trabajo para ganar dinero sino que tenía que poner una impronta personal”.

**Ana Frenkel** dijo:

“Todos los que estamos acá seguimos creando, tenemos una historia y un devenir y la sociedad sigue cambiando y transformándose. Cuando yo empecé con mi movida artística con el Descueve, lo hacíamos desde el impulso y la necesidad de mover el lado social en el sentido de vivir con un hecho en vivo, algo de lo que estaba vibrando en la sociedad. Siempre preguntándome para qué la obra, para quién, quién me va a dar la plata pero siempre encontrándose con la esencia”.

**Alberto Favero** también brindó su punto de vista:

“Shakespeare decía que la interpretación, la voz salía del cuerpo, todo es el cuerpo, en esta actividad todo es el trabajo en sí, eso es una causa y los efectos pueden llegar a ser el dinero, pero este no es una causa. Si el proyecto es lo suficientemente atractivo y significativo para uno y para el público, el artista no trabaja, el artista está de vacaciones, porque adora lo



que hace y no se da cuenta de cómo pasan las horas, vive en otra dimensión. La inserción de este trabajo en la sociedad es como cualquier otro, el planeta pide a gritos gente que esté enamorada de su trabajo. Los artistas estamos en contacto con nuestro absoluto con los temas importantes de la humanidad, la locura, la muerte, la libertad, el amor, y eso es algo muy especial. Ojalá pudiésemos captar mantras universales y los pudiéramos plasmar en obras y eso generaría más trabajo y más público y si tenemos más público comprensivo y con capacidad de percepción de las esferas artísticas ahí estaríamos pisando firme respecto a la actividad”.

#### **Pashkus:**

“El deseo trae plata y si no trae movimiento. Yo escuché muchas veces en la juventud la frase: tengo que vivir, no puedo dedicarme enteramente a esto, no es tan fácil, no se accede. Como si fuésemos privilegiados bohemios, unos quijotes que tuvieron que llevar adelante sus sueños. ¿Qué ven de lo que están pasando con la juventud?”

**Ambrosio** dijo que todos tienen una vocación pero no todos llegan a dónde quieren llegar.

“Una escucha mucho, no puedo vivir, no me llaman, yo creo que eso hay que dejarlo de costado, si el deseo está bien puesto lo lograrás y es mágico, es una cuestión de fe, porque si no, te volvé loca. Una tiene que saber dónde está parada, cuáles son las posibilidades, y hacer, no poner la plata como excusa para no hacer. Hay que ponerse creativa y pensar cómo hacer lo que querés. La falta promueve la creatividad, en Argentina somos especialistas en eso. Creo que estamos en una crisis de expresión, estamos en un momento en donde es muy confuso todo”.

**Betty Gambartes** añadió: “Es difícil vivir del arte y siempre lo fue, pero no renunciamos, buscamos vericuetos. Si la vocación es fuerte, siempre sale. Yo lo hago igual, porque yo necesito ver nacer mi obra”.

**Vainer** agregó:

“Hay que hacer arte con lo que hay, para manejar una gran estructura hay que tener mucha experiencia, estoy convencido que una paleta acotada genera una expresión artística muy rica. Cuando los artistas comenzamos a entender como funciona la relación arte-mercado, el mercado se desarmó, hay que crear otra cosa. Para los que estamos en esto es un desafío”.

**Frenkel** agregó que la sociedad está en un movimiento vertiginoso, el deseo está incorporado a la sociedad por las marcas, entonces el tema es cómo uno conmueve, cómo llegas a la gente.

“Vale la pena estar sensible a cuál es la oportunidad para seguir encontrando empatía, que creo que es la

misión del arte. Tengo muchos alumnos y una sensación feliz porque hay muchos chicos que quieren estar en presente, entonces tengo la sensación que de este caos está surgiendo algo”.

**Favero** dijo que la dialéctica que existe entre el individuo y la sociedad siempre tiene que tener un equilibrio.

“El deseo es algo personal y el objeto que uno puede llegar a concebir también es una cosa personal y uno tiene que saber en qué medio está metido para saber si es posible o no y ese es el tema. Las condiciones objetivas son las que crean las posibilidades para que el deseo no sea una fantasía. Tiene que haber una adecuación del deseo al medio, ver cómo podemos plasmar nuestra necesidad expresiva. Nosotros estamos armando la zanja para que el público acepte el teatro musical, en España eso lo tienen hace siglos, está aceptado a través de la zarzuela, entonces hay un público que va a ver esos espectáculos. En Argentina somos ingeniosos para expresar una necesidad, es un buen país para eso”.

**Teresa Duggan** agregó:

“el mundo está organizado para estar descentrado, entonces está la idea de que el éxito es tener dinero, que la fama es estar en la tele. Hay dogmas que los tendría que tener un joven para ser exitoso. Creo que es importante adaptarnos a lo que son los jóvenes, que hacen millones de cosas al mismo tiempo y que es una nueva modalidad y nosotros estamos más acostumbrados a que si tenemos una vocación la seguimos. Hay mucho miedo al fracaso porque está demasiado exacerbado el tema del éxito y se cree que el fracaso es la muerte, entonces aparecen las excusas”.

Para finalizar **Pashkus** preguntó si es necesario seguir el modelo de aprendizaje que está establecido.

**Ambrosio** dijo que la formación es necesaria, “después el aprendizaje pasa por estar en un bar 5 horas sentada y ver la gente caminar, ahí aprendés a dibujar más que una clase porque tiene que ver con la mirada”. **Gambartes** dijo que siempre tiene la sensación de no saber.

“La intuición de la cual me valgo todo el tiempo y detrás de la cual me escudo. La intuición no es nada más que el conocimiento adquirido y que se deja fluir, entonces una se deja llevar con el elenco, con los cantantes”.

**Favero** habló de la improvisación en el jazz:

“Es componer en el acto y si te equivocás fuiste, entonces el conocimiento que tenés que tener para improvisar en ese sentido es muy fuerte, y lo mismo pasa con los actores, para poder improvisar sobre un personaje, hay que saber todo sobre ese personaje, sino no se puede componer en el momento, esa composición tiene la frescura del tiempo real”.

**Frenkel** dice que una va estudiando y haciendo al mismo tiempo y siempre tiene la sensación de que tiene que saber mucho más, “el tema es trabajar muchas horas”. **Vainer** dijo que estamos en un medio social donde todo lo que no tiene un orden da vértigo. **Duggan** dijo que la intuición es como una terceridad:

“Está el objeto, el deseo y aparece algo superior en lo que uno tiene que confiar, la intuición, una inteligencia”. **Ambrosio** concluyó que “hay un momento donde la cabeza no ayuda mucho, hay un momento en donde entra la intuición y ese es un momento mágico”.

El quinto Panel de Tendencia se tituló *Dramaturgia del actor*. Estuvo coordinado por **Alejandra Darín** y los disertantes fueron **Agustín Alezzo, Gustavo Garzón, Mirta Busnelli, Horacio Peña, Ingrid Pelicori, Alberto Ajaka y Ana Yovino**.

**Alejandra Darín** abrió diciendo que la idea es charlar sobre la dramaturgia del actor preguntándonos qué entendemos por esto.

**Mirta Busnelli** comenzó diciendo que había una consigna que se solía decir:

“Sin autor, no hay teatro, y eso generó mucha controversia, ya que es un arte que cambió mucho en los últimos 25 años y la dramaturgia surge de muy diferentes lugares y espacios, y lo que sería la escritura no se refiere solamente al texto sino también a lo que propone estéticamente un actor en el espacio”.

**Horacio Peña**, por su parte, dijo: “En realidad, sin actor no hay teatro. Él es quien va escribiendo con su cuerpo, con su actuación, lo que después el público va a ver. Completaría diciendo que sin actor y alguien que mire, no hay teatro”. **Busnelli** agregó que antes se pensaba que un actor tenía que interpretar lo que un autor había escrito hace 500 años y que había una manera de interpretarlo, pero ahora “creemos que la obra no está en ningún lado sino en la conjunción de todas las artes que confluyen en el teatro, en la contemporaneidad”. **Ingrid Pelicori** dijo que:

“Lo más característico del teatro es que es colectivo. Es un lugar donde hay que hacer acuerdos con todos, director, compañeros, con la lectura de la obra que se hace. La dramaturgia siempre es en sentido estricto, colectiva porque tiene que ver con todo esto que se trama entre las personas. El rasgo más característico es hacer acuerdos con otros y respetarlos”.

**Peña** agregó que “sucede que a veces no se ponen de acuerdo y se nota desde la platea”.

**Alberto Ajaka:** Remarcó que el teatro es el hecho de que uno actúa y otro ve.

“El teatro es el fenómeno que ocurre. Y como tal ocurre en cada representación. En ese contexto, la dramaturgia del actor sería la poética y a las herramientas que un actor tiene para hacer su oficio. En ese

punto, pensar en la dramaturgia del actor es pensar en su impronta, en su cuerpo, en su humanidad, lo que da en escena. La dramaturgia del actor también es estar perdido y estimular esa pérdida en el terreno de la escena, perderse, distraerse para encontrarse con algún rebote nuevo”.

**Ana Yovino** agregó que la dramaturgia del actor tiene que ver con el nivel de escucha.

“Es importante para el actor abrir la escucha a este colectivo con el que quiere trabajar, el autor, el director y también a qué es lo que escribe el autor, porque hay algo en el texto que me ayuda a hacer la dramaturgia del personaje que tengo que hacer, esa partitura de acciones que se pondrá en funcionamiento y que hacen al personaje”.

**Gustavo Garzón** expresó que no entiende muy bien qué implica dramaturgia del actor.

“Para mí la dramaturgia es de un dramaturgo y el actor es un ejecutante e intérprete de una obra que creó el autor. Lo que sí me parece es que el actor debería estudiar dramaturgia porque cuando un actor sabe de dramaturgia sabe lo que es actuar y sabe para qué actúa. Creo que uno de los temas de los que adolecemos en nuestras escuelas es que van por carriles separados la actuación y la dramaturgia y quien no entiende lo que es una escena, lo que es un conflicto, lo que es la función que tiene el actor dentro de lo que planteó el autor, muy mal puede actuar eso. Yo entendí lo que era actuar a partir de estudiar dramaturgia, entendí que lo que yo hacía no era lo más importante sino que soy una parte de un todo y si entiendo cuál es mi función y qué me pide el autor dentro de su concepción voy a poder actuar acorde a lo que la obra pide de mí. Yo creo que el actor es un re-creador, el primer creador es el autor, luego está el director y el margen de creatividad que nos queda es muy pequeño, por eso es muy notable cuando un actor llega a hacer una creación con su trabajo porque es muy difícil”.

**Mirta Busnelli** dijo que hay distintas maneras de trabajar, que no es que el actor es un empleado del escritor, “yo me estimo con un autor, con todos los estímulos de los compañeros, hago algo que a veces hasta a vos mismo te sorprende, pero no me puedo sujetar a un amo, estamos entre todos”.

**Alejandra Darín** también brindó su punto de vista:

“Es un acuerdo entre todos los que entienden que vale la pena estar arriba de un escenario para representar una historia, que es el fin que uno persigue, donde se completa con el público. Yo creo que el hecho teatral es algo muy personal que se convierte en colectivo y eso es lo maravilloso que tiene, como si por medio de esa magia se pudiera borrar la soledad. El teatro es una muestra muy intensa de lo que es la vida, vivida conjuntamente”.

**Ajaka** agregó que:

“Siempre que hablamos de nuestro laburo presuponemos que hay un texto. Me parece que tenemos que pensar también que la gente que ha legado textos, Shakespeare, Molière, Strindberg, Chejov, tenían su compañía de teatro, el que hace teatro es actor, está vinculado al hecho teatral, no lo puedo imaginar a Shakespeare encerrado entre cuatro paredes escribiendo, lo veo más bien metido en la escena, creo que tenemos que salirnos de la palabra como ley”.

En torno al tema en cuestión, **Agustín Alezzo** dijo:

“Estamos hablando de funciones que cada uno cumple dentro del teatro, uno actúa, otro escribe, otro dirige. Yo creo que las cosas son más sencillas, a veces llenarlas de muchos conceptos dificulta la comprensión. No dudo que el elemento más importante del teatro es el actor, ya que es el que está arriba del escenario en el momento en que se levanta el telón y es el que establece esa relación extraordinaria con el público: ahí se consume definitivamente el acto teatral. El autor también es fundamental, soy un defensor de su trabajo porque creo que un actor improvisando logra crear cosas con su imaginación, con su palabra, con su cuerpo, con su relación con los demás, pero hay algo que define el trabajo de un autor, que es el pensamiento que encierra una pieza y el estilo, la escritura. Si tomamos a Shakespeare, o Lorca, o a cualquier gran autor, eso no se crea en base a improvisaciones, hay un autor, un pensamiento, una escritura. Pienso que en segundo término, después del actor está el autor. Yo me dedico a dirigir, es importante, porque es el que cohesiona las cosas, pero pienso que es un orden posible, el que trato de establecer. El teatro fundamentalmente pertenece al ámbito poético, esto lo puede hacer un actor, un autor, un director, a veces se logra y es cuando el teatro vale la pena”.

**Ana Yovino**, agregó que también habría que pensar qué ofrecen los actores.

“¿Puede uno actuar porque quiere, sin exponerse? Hay algo que el actor ofrenda al público, si no está esa ofrenda, estamos frente a situaciones vacías, y está bueno que el público vaya a este ritual dispuesto. Lo que es conmovedor es el acercamiento a la humanidad, a nuestros secretos”.

**Horacio Peña** dijo:

“Desde Tespis hasta acá se está discutiendo qué es el teatro y han pasado unos cuantos miles de años y es interesante ver cómo no conseguimos ponernos de acuerdo, no conseguimos decir qué es este trabajo, esta artesanía. Yo personalmente, creo que el teatro no es serio. No es serio que gente grande esté a determinado momento del día, en un lugar, se disfraza, diga un texto que no le pertenece, en un lugar ilumina-

nado y que un montón de gente adulta, se siente en la platea y diga: ¡Sí, sí, es verdad, es Hamlet, mirá cómo sufre! Creo que esta ‘no seriedad’ del teatro es lo que lo hace casi esencial y que agrega una cifra de belleza al mundo. El teatro no va a terminar ni con el hambre, ni con las guerras, pero en una hora y media, en un lugar determinado, se produce un milagro en algo que es, y se fue... Ese algo, es tan volátil que no lo podemos definir. Ahora, es como respirar, si no existiese el teatro en el mundo todo estaría un poco más oscuro en el alma de las personas”.

**Ingrid Pelicori** agregó que no es serio porque es juego, pero el juego puede ser algo serio.

“Yo quería citar una definición de un actor oriental que está en un libro de Peter Brook que dice que actuar es dar testimonio de lo que uno ha vivido y comprendido. Para mí eso es la actuación, es dar testimonio, y este, es más rico cuando una más ha vivido y comprendido y la posibilidad de hacer resonar un texto es porque hay profundidad y eso le da a la obra un vuelo poético. Todo el trabajo del actor es una alquimia de opuestos: de lo racional con lo irracional, del pasado con el presente, de las otras generaciones con nosotros: nos vamos pasando la experiencia arriba del escenario”.

## 2. Comisiones

En esta Segunda Edición del Congreso se presentaron 16 comisiones el miércoles 25 de febrero que sesionaron de 10 a 13 hs. y de 15 a 18 hs. en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo. Cada comisión estuvo integrada por un coordinador y 6 ponentes que realizaron presentaciones de 20 minutos con posterior debate entre los expositores y los asistentes.

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

- 1 - Cuerpo, Performance y Movimiento. Coordinadora: Elsa Pesce. Expositores: 7. Asistentes: 40
- 2 - Dirección Teatral y Proceso Creativo. Coordinador: Andrés Binetti. Expositores: 5. Asistentes: 50
- 3 - Teatro e Identidad Queer. Coordinador: Nicolás Sorriwas. Expositores: 9. Asistentes: 25
- 4 - Vestuario y Caracterización. Coordinadora: Eugenia Mosteiro. Expositores: 6. Asistentes: 49
- 5 - Cruces de lenguajes. Coordinadora: Daniela Di Bella. Expositores: 6. Asistentes: 20
- 6 - Música. Coordinadora: Verónica Barzola. Expositores: 5. Asistentes: 20
- 7 - Gestión y Producción. Coordinadora: Marina Mendoza. Expositores: 6. Asistentes: 48
- 8 - Estética y Experiencias. Coordinadora: Andrea Mardikian. Expositores: 6. Asistentes: 16
- 9 - Dramaturgia. Coordinador: Andrés Binetti. Expositores: 6. Asistentes: 42
- 10 - Espacio, Escenografía e Iluminación. Coordinadora: Magali Acha. Expositores: 7. Asistentes: 80
- 11 - Actuación, Improvisación y Ficción. Coordinadora: Andrea Mardikian. Expositores: 7. Asistentes: 45

12 - Danza y Sociedad. Coordinadora: Elsa Pesce. Expositores: 6. Asistentes: 21

13 - Espacios y circuitos. Coordinador: Nicolás Sorrivás. Expositores: 5. Asistentes: 17

14 - Puesta en Escena y Dirección de Actores. Coordinadora: Verónica Barzola. Expositores: 9. Asistentes: 38

15 - Espacios, Públicos y Estrategias. Coordinadora: Marina Matarrese. Expositores: 7. Asistentes: 26

16 - Teoría e Investigación. Coordinadora: Daniela Di Bella. Expositores: 7. Asistentes: 12

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

### 1. Cuerpo, Performance y Movimiento

Esta comisión fue coordinada por Elsa Pesce y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **La performance: El cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos (publicado págs. 108-110).** Andrea Cárdenas (Licenciada en Artes Visuales. IUNA.)

El término inglés performance es utilizado en las artes visuales, el teatro, la danza, la moda, la industria, el deporte, entre otros para indicar interpretación, actuación, rendimiento o evolución de una actividad. Este lenguaje artístico tiene como característica la utilización del cuerpo del artista como soporte y medio para la creación. Desarrollándose en el espacio y el tiempo, incluyendo a veces medios audiovisuales como proyección de videos, música o sonidos y la utilización de los más variados objetos; entre un sin fin de recursos propuestos por los artistas. Las performances utilizan todos los canales perceptivos, a veces en forma simultánea y otras de manera alternativa. El abordaje de los interlenguajes (entendidos como el cruce de lenguajes artísticos) y su articulación con el cuerpo, el espacio y el tiempo son los ejes a abordar en esta exposición.

- **Memoria Sensorial y Memoria Ritual como práctica creativa.** María Laura Vega (Licenciada en Teatro) y Brian Atanasoff

La investigación se basó en el estudio y experimentación con Memoria Sensorial y Memoria Ritual, como práctica creativa para la recuperación de información y emociones, por medio del contacto inseparable del cuerpo, el espacio y los elementos. Se tomó como escenario y eje de la investigación, el ambiente natural de Sierras Centrales y la cultura comechingona. El proyecto contó con el aporte de diversas investigaciones, grupos y organizaciones, que buscan la preservación de la naturaleza nativa y la visibilización de las culturas y patrimonios ancestrales locales. El trabajo se llevó adelante por medio de distintos encuentros de experimentación sensorial.

- **La improvisación y la composición en tiempo presente, un abordaje pedagógico en la formación corporal del actor.** María Pía Rillo (Docente)

Una propuesta pedagógica sostenida en el entrenamiento en lenguajes de movimiento que busca desarrollar la capacidad de crear, transformar y sostener la improvisación y la composición en tiempo presente como herra-

mienta para el despliegue de lo individual dentro de una propuesta grupal.

Proponer, decidir, modificar, perderse, transformar el material movimiento que aborda el grupo con el fin de ir abriendo sentidos, arribando a mundos poéticos, trazos escénicos y situaciones dramáticas. El aula como un espacio donde la experiencia genera confianza y autonomía, y un registro de la singularidad del imaginario corporal de cada actor.

- **Poética y performance.** Isabel de la Fuente (Actriz, docente y poeta)

El cuerpo está lleno de formas y palabras. ¿Es posible vaciarlo? ¿Quién y cómo se enfrenta a ese abismo anterior a toda noción de nuestra condición humana gestual y parlante? ¿Cómo llegar hasta ahí? ¿Cómo repoblar el cuerpo y el espacio desde ese “punto cero”? Nos proponemos un camino de investigación hacia la acción teatral o performance, buscando llegar a la oscuridad última de un cuerpo virgen de gestos y palabras, para después poblarlo con palabras y acciones cuidadosamente escogidas, o mágicamente encontradas.

- **¿Desde dónde se construyen obras de movimiento?.** Marisa Lydia Troiano y Viviana Evangelina Vázquez (Licenciadas en Movimiento. IUNA.)

De lo que se construye, ¿qué se puede llamar nueva tendencia? Construcciones de obras de movimiento: ¿desde dónde se crea una nueva tendencia (hoy)? ¿Hay una estandarización o estereotipo a seguir? La técnica como constructora de movimiento, ¿es nueva tendencia? ¿O estamos verbalizando una paradoja? ¿Es pertinente la comparación de la obra propia con la de un artista consagrado o reconocido? ¿Por qué? ¿Es el modo de legitimar? ¿Moda o nueva tendencia? ¿Qué es moda? ¿Quién maneja los parámetros de la moda?

Palabra, movimiento, estética minimalista, vestuario ¿eso nos acerca?

### 2. Dirección Teatral y Proceso Creativo

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **La problemática de interpretación dramática de un texto escénico de dramaturgia de actor (publicado págs. 170-180).** Ontivero, Galo (Licenciado en Actuación y Maestría en Dramaturgia. UNA.)

Pensamos que el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Tal subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos que son convertidas en parte necesaria del relato escénico. En la dramaturgia de actor, este debe desarrollar sus estrategias de interpretación, es decir, saber cuál es su punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. Nos preguntamos en este

trabajo acerca de la problemática de la posible ausencia de este texto pre-escénico.

• **Ensayo. Singularidad del actor en el encuentro con un texto.** Mariano Stolkner (Director, docente y actor)

Existen varias acepciones para la palabra “ensayo”. Se utiliza como denominación de un texto escrito en el cual se expone y argumenta respecto de una temática específica. Otra para denominar un proceso evaluativo y de orden experimental tendiente a constatar la eficacia y seguridad de un producto. También así denominamos al tiempo utilizado para las prácticas previas al estreno de una obra. ¿Pero qué implica realmente el ensayo de una obra de teatro escrita? ¿La puesta en valor de una idea? ¿La constatación de una hipótesis? ¿O el encuentro con una materia única y desconocida hasta ese momento?

• **La dirección: Bancate ese defecto.** Martín Urruty (Actor, director, dramaturgo y artista plástico)

Dirigir teatro trae aparejado un defecto, una manía: la pretensión de totalizar, de ordenar el discurso con la idea de controlar o cerrar la obra. Contra esta pretensión aparece la idea de la grieta, el espacio por donde se filtra una libertad asociativa, libre del control, producto del vínculo de los cuerpos en el ensayo. En un proceso de experimentación aparece el accidente, esa posibilidad de ir más allá de la idea, la aparición de lo teatral. Esta exposición propone pensar esos mecanismos que permiten expandir el campo de búsqueda de un lenguaje singular reflexionando acerca de algunas cuestiones que me resultan fundamentales: la improvisación en el ensayo como espacio creador de lenguaje, la edición o apareamiento de escenas que se hacen guiño entre sí, la actuación como elemento de ruptura poética y el tiempo como valor fundamental para la creación de un lenguaje singular.

• **Dramaturgia Intervenida.** Lautaro Metral (Actor, Director, Autor y Músico)

La negociación como agente del mercado que influye sobre las dramaturgias actuales: los acuerdos autor - director, director – actor, productor – sala y sus derivaciones ¿impactan sobre el hecho teatral?

La burocratización de los proyectos artísticos ¿esquematiza las manifestaciones teatrales? ¿Por cuántas voluntades debe pasar una idea antes de convertirse en hecho artístico? ¿Cómo era esto en los comienzos del teatro argentino?

Algunas estadísticas recogidas al respecto y el vínculo artista – sala como cuenta pendiente para la discusión y regulación de la comunidad teatral y el estado.

• **Compañía Buenos Aires Escénica: La desintegración.** Juan Francisco Dasso (Dramaturgo y Director Teatral. EMAD.)

Divulgación del trabajo de laboratorio que realiza la Compañía Buenos Aires Escénica en torno al concepto Desintegración: el trabajo de experimentación formal, la problemática en torno al realismo y sus posibilidades elásticas, la descomposición de la actuación y el relato realista, la emergencia del sentido.

### 3. Teatro e Identidad Queer

Esta comisión fue coordinada por Nicolás Sorrivias y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

• **La diversidad con diversidad en cantidad.** Juan Brites (Periodista de espectáculos)

Buenos Aires, es una de las grandes capitales de la cultura mundial, con mucha actividad teatral, todas las semanas, y acompañando la democracia, y las leyes de igualdad de derechos para el colectivo LGBT, se presentan todas las semanas, una variada cartelera de obras con temáticas de diversidad sexual. Dramas, comedias, musicales, con mucha, poca o mínima producción. Cada vez más, autores jóvenes se largan a contar sus historias o se interesan por personajes o conflictos LGBT. Incluso muchos autores llegan de Latinoamérica y Europa para poder producir sus obras aquí. Con supremacía de historias gays, se van sumando los amores lésbicos y trans. Con un dato nada desalentador, todas tienen el apoyo del público, y la gran mayoría, realizando varias temporadas.

• **La paradoja del cuerpo objeto.** Paul Caballero Lobo (Comunicador Social)

El teatro LGBTI contemporáneo argentino transita por una inédita abundancia de propuestas libres de ataduras morales, sin embargo su devenir oscila entre la cosificación de los cuerpos como estrategia de atracción a las audiencias y la narración de aquellas historias que siempre estuvieron ausentes del teatro tradicional. ¿Es posible sobrevivir la producción teatral sin reproducir la normativa de las leyes del deseo? ¿Cómo se supera el desafío de construir un teatro inclusivo, reparador, diverso y a la vez viable?

• **Eliminando estereotipos. Por una igualdad en la Diversidad.** Lucas Santa Ana (Dramaturgo, Guionista y Director de la ENERC.)

Las luchas por visibilizar el colectivo LGBT a lo largo de los años y desde los inicios de las Marchas del Orgullo lograron “suavizar” la llegada de historias de contenido gay a los espectadores.

Pero la entrada en el Teatro y la TV de los personajes gays fue en principio estereotipada.

La búsqueda actual debe romper con los estereotipos para lograr una “normalidad” en el buen sentido y la desestigmatización de la mirada hacia el colectivo LGBT. Ésta debería ser la nueva búsqueda en el teatro y las artes audiovisuales.

• **Democratizar la diversidad desde el teatro.** Martín Marcou (Licenciado en Enseñanzas de las Artes Audiovisuales. Autor y director.)

La cultura mejora la calidad de vida, define modelos y es pilar dentro del contexto urbano. Trabajar con propuestas que democratizen la diversidad, aporta miradas sensibles y comprometidas sobre temas que atraviesan transversalmente a la sociedad. El teatro se expande día a día como espacio de conflicto y debate político, como elemento integrador, como lugar de encuentro para construir competencias ciudadanas colectivas.

Con cada nuevo proceso creativo se pone en juego la adquisición de conocimientos y capacidades, se internalizan y sistematizan nuevas dinámicas de comportamiento y se crece en la relación con el prójimo.

En tiempos de digitalización y globalización de la cultura, no se debería reducir la experimentación acoplándose a la dinámica del mercado. Es necesario imaginar y proyectar nuevos espacios y pensarnos como hacedores creativos, que contemplan la gestión de nuevos lugares con marcas particulares.

• **¿Qué representamos cuando representamos a la diversidad?.** Lucas Gutiérrez (Periodista y redactor)

Al momento de crear personajes diversos, de desarrollar historias, ¿Qué pasa con los clichés? ¿Abrimos al diálogo o nos encorsetamos? Historia y actualidad de las miradas que luego se trasladan al proceso creativo.

• **La Ética del Deseo (y el Compromiso con las historias).** Francisco Javier Ortiz Amaya (Actor y Diseñador de Imagen y Sonido)

Definir lo gay como tema o temática es tan reduccionista y contraproducente como si nos definiéramos como personas o artistas meramente atravesados por la sexualidad. El fenómeno de identificación con las obras que producimos y consumimos es un derecho aún a conquistar.

Los compromisos en las elecciones estéticas y de contenido de las historias a contar. Los actores y la catalogación de los roles como (homo) sexuales.

Las posibilidades y beneficios reales de integración cuando las expresiones artísticas –desde la performance al teatro- más sobresalientes del colectivo se han relacionado con su secularización del mainstream.

Pensar la ética de las decisiones artísticas teniendo en cuenta la historia de la lucha de la comunidad y la teoría queer en el arte; el contexto socio-cultural actual, sus condiciones y necesidades; los géneros y las estructuras narrativas; pero principalmente el compromiso con la propia esencia y las universalidad de los conflictos.

• **Transgénero en la escena argentina (publicado págs. 158-162).** María Eugenia Lombardi (Productora Cinematográfica)

La transexualidad provoca una ruptura con la lógica binaria por la cual estamos atravesados: lo masculino y lo femenino. Poniendo en crisis de este modelo, surge cierta teorización sobre Género que enmarca muchas de las temáticas de las producciones artísticas contemporáneas. Este proyecto propone articular lo performático en el travestismo - como intervención social en la vida cotidiana y en lo teatral - con el trabajo del actor desde la propuesta brechtiana. Sobre una lógica dual, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje.

• **Desmesura y otras obras queer en el teatro de lo íntimo.** Darío Cortés (Actor, dramaturgo, director y docente de teatro)

¿Para Hablar de contenido queer, LGTB, Gay/Lésbico, sería importante hablar de la intimidad? ¿Es necesario

que el teatro cuente historias profundas y comprometidas? ¿Lo vanal, superficial, y popular queer qué papel juega? ¿Tenemos que ponernos serios para hablar de lo gay en el teatro?

• **Corte generacional en obras teatrales de temática y contenido de diversidad sexual.** Esteban Rico (Agente de prensa y periodista)

Análisis de las propuestas teatrales dedicadas a temáticas y contenidos LGBT de la Ciudad de Buenos Aires desde el punto de vista periodístico. Diversidad de propuestas y corte generacional respecto al abordaje de las narrativas: La naturalización de la diversidad sexual por parte de autores jóvenes y el estigma del ser homosexual por parte de autores mayores a 40 años. Abordaje desde el rol de agente de prensa de la difusión y alcance de obras teatrales de temáticas y contenidos LGBT: ¿Segmentación o generalización?

**4. Vestuario y Caracterización**

Esta comisión fue coordinada por Eugenia Mosteiro y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **El diseño de accesorios de vestuario en una puesta teatral.** Stella Maris Müller (Diseñadora de vestuario)

Todo en la escena es comunicación. El vestuario es un subsistema dentro del complejo sistema de signos de una obra teatral. No es solamente vestimenta. Se complementa con el calzado, los tocados, sombreros y demás accesorios. Los mismos, deben estar cuidadosamente diseñados para reforzar la significación del personaje y evitar ambigüedades en la interpretación del mensaje por parte del espectador.

• **La materialidad en el Vestuario, el reciclado como Universo Creativo.** Alejandra Soto (Escenógrafa y vestuarista)

Compartiremos la experiencia del diseño de vestuario dentro del grupo de ópera independiente Lírica Lado B, donde las ideas conceptuales se transforman en diferentes expresiones de diseño.

Transitaremos entre ellas la propuesta de diseño donde la materialidad existente define el universo como opción estética creativa y analizaremos los puntos de límite y libertad.

• **El materializador de vestuario en la era del concepto (publicado págs. 204-207).** Andrea Suárez (Diseñadora de vestuario)

Esta ponencia esta orientada ampliar el marco de referencia en cuanto al rol del realizador de vestuario escénico como actividad profesional.

Se expondrán trabajos realizados por el Estudio Cabuli - Suarez Vestuario y sus procesos interpretativos. Apuntando a concientizar sobre la especificidad del quehacer del realizador como profesional que materializa la imagen visual de los personajes que enriquecen la calidad artística y comunicativa del relato en films, obras teatrales, de danza, y cine publicitario, valorando la autoría objetual en paralelo a la autoría conceptual,

transformando la idea en materia tangible, y de este recorrido como oportunidad de maduración y completitud conceptual.

• **El Vestuarista como hacedor del cuerpo de los personajes y la trama que los une.** Julieta Harca (Vestuarista) Trabajar como vestuarista es una tarea que requiere de un amplio conocimiento no solo estético, sino también la suma de varios otros, como las artes plásticas, el cine, la literatura, la sociología y la historia. Es un compromiso real con la cultura en general, para lo que debemos estar empapados de todo lo que ocurre a nuestro alrededor, con los sentidos despiertos. También es necesario destacar la importancia del uso de las herramientas y materiales para llevarlo a cabo (la realización). Y por supuesto, la flexibilidad suficiente para trabajar en equipo: el vestuarista debe estar en sintonía con el director principalmente y los actores pero lo que realmente dará el mejor resultado es el entendimiento y la complicidad estética entre nosotros y el director de arte, el iluminador, los músicos, y cada uno de los integrantes del equipo.

• **Enfoque sobre el lenguaje cinematográfico en la escenografía y el vestuario en la actualidad, diferencias y similitudes con la publicidad.** Nieves Cabanes Pellicer (Vestuarista y Directora de Arte)

Cambios, desarrollo y avances en la imagen escenográfica y el vestuario a través del tiempo en el campo del cine y la publicidad tanto en el campo local como en la industria extranjera.

Como enfocan la imagen y la proyección de un producto en otros puntos del planeta. Como influye la globalización en las diferentes culturas y religiones.

La comunión entre las áreas. Relaciones y diferencias entre el vestuario, la escenografía y la escena, como conviven y se crea la imagen que se quiere lograr en un proyecto.

• **Diseñando Personajes (publicado págs. 165-166).** Eugenia Mosteiro (Actriz y docente de maquillaje y FX)

El maquillador posee un rol clave en la caracterización teatral, en que sus conocimientos y habilidades aplicados al proceso creativo cobran suma relevancia. ¿Cómo lograr satisfactoriamente el objetivo deseado?

El actor, en su interpretación sobre el escenario, posee la capacidad de transmitir al público la comprensión del personaje en términos vocales y físicos. Nuestra tarea como maquilladores es poder guiar al actor a trabajar conjuntamente, en donde el proceso se convierte en un espacio lúdico y creativo indagando técnicas y creando ese universo dramático.

## 5. Cruces de Lenguajes

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Teatro Interactivo: Funciones y alcances.** Ayelén Rubio (Profesora de Artes en Teatro. IUNA.)

Desde Augusto Boal con su "Teatro Foro" en los años setenta hasta nuestros días, vemos y somos partícipes de numerosas puestas escénicas que utilizan como re-

curso la participación activa del público. Este recurso atraviesa, no solo diferentes géneros teatrales, sino también variados ámbitos sociales. Se trata de una expresión artística que se mete en las fibras de quienes lo experimentan, favoreciendo la comunicación, la resolución de conflictos y diversas instancias de aprendizaje, entre otros aspectos.

• **El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo (publicado págs. 214-217).** Eleonora Vallazza (Docente UP)

El presente trabajo tiene por objetivo abordar el análisis de las micro-poéticas de dos dramaturgos argentinos contemporáneos, que tienen en común una concepción de montaje basado en el montaje cinematográfico: Omar Pacheco y Mariano Pensotti.

El cruce de lenguajes será encarado desde el punto de vista de obras que estructuran su puesta en escena y texto literario, desde una concepción cinematográfica como lo es el montaje alterno, paralelo e intelectual. Estos conceptos existen en poéticas contrapuestas, desde lo estético e ideológico, que hablan de la diversidad que caracteriza al teatro argentino contemporáneo.

• **Crítica teatral y nuevos soportes.** Karina Wainschenker (Investigadora y docente)

El presente trabajo se propone explorar las características de la crítica teatral en soportes digitales. Para ello, se han tomado un corpus de críticas acerca de la obra Spam (Dir. Rafael Spregelburd; 2012-2013), publicadas en distintos sitios dedicados al teatro, así como en las versiones digitales de medios impresos. Se las estudiará en su totalidad para luego profundizar en un trabajo comparativo entre un corpus menor seleccionado del anterior. Se parte de la distinción habitual entre crítica periodística y crítica académica, y se busca observar el modo en que operan estas categorías en Internet, intentando distinguir si en este soporte se consolida una nueva esfera de producción (Bajtín, 2005) y, a la vez, si presenta rasgos enunciativos similares o novedosos respecto a los anteriores. Se inscribe la crítica cultural en medios de soporte digital dentro de las nuevas prácticas sociales de producción y consumo cultural devenidas de la incorporación de las TICs en la sociedad.

• **¿Cómo deshacer el Rostro? La idea dramática.** Lamberto Arévalo (Director y Docente)

¿Qué es todo ese campo de subjetivaciones y significados establecidos que atentan y modelan nuestros modos de vivir y crear?

Lo llamaremos: Rostro. Éste debe ser reconocido para poderlo borrar de nuestras producciones vitales y dar potencia a nuestros devenires intensos.

¿Se pueden crear cartografías en donde el teatro, el cine, la pintura, la música, la literatura y la filosofía sean caminos desde donde descubrir herramientas para deshacer el Rostro?

"Convertir en presente y actual una potencialidad, es algo completamente diferente a representar un conflicto". (Gilles Deleuze)

En el Arte como en la Vida, la representación es un Rostro y vamos a investigar qué es y cómo deshacerlo.

• **Donde habita el cuerpo.** Marina Muller (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora)

Habitamos espacios abiertos, naturales, acuáticos, arquitectónicos, simbólicos, otros. Pero también habitamos el espacio de nuestros hábitos textiles. Hechos a nuestra imagen y semejanza. Ellos nos representan, nos protegen, nos envisten.

Estos hábitos reproducen arquetipos formales, que exploraremos en esta charla.

• **El cuerpo como territorio.** Daniela Di Bella (Arquitecta y Magíster en Diseño)

El cuerpo posmoderno, iconografía y estética en un espacio/tiempo complejo. La imagen antropológica, social, política, económica y futura del cuerpo en la historia, el arte y la cultura contemporánea. El cuerpo como territorio interdisciplinar, representación, objeto de consumo, mercancía, signo y gesto de lenguaje comunicacional. Cuerpo, identidad, singularidad y subjetividad. Implicancias de la ciencia y la tecnología digital en las nuevas concepciones del cuerpo en el arte, las artes escénicas y el diseño.

## 6. Música

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

• **La canción como texto dramático (publicado Págs. 151-153).** Laura Inés Gutman (Regisseur egresada del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón)

La tensión entre letra y música, las imágenes poéticas y la sonoridad del texto son algunos de los elementos que pueden hacer de la canción un texto escénico. Por su estructura la canción aporta elementos a la construcción dramática que pueden incluir desde el distanciamiento hasta la división por escenas o números cerrados. La propuesta es analizar y comprender los elementos constitutivos que pueden hacer de la canción un texto dramático o un punto de partida para una dramaturgia que integre la canción a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma.

• **Procesos creativos en la composición y performance de la música para danza.** Jorge Haro (Artista sonoro y audiovisual)

La ponencia se referirá a los procesos creativos para la composición de la música de Se puede borrar, pieza de danza contemporánea de Fabiana Capriotti, como así también a las características de su performance. Se puede borrar ha sido presentada a lo largo del 2014 en el Centro Cultural de la Cooperación (Ciudad de Buenos Aires), en el Festival de Danza Contemporánea de Buenos Aires y en el festival Danza Cipo Danza (Cipolletti, Río Negro).

• **Música al servicio de la escena.** Rony Keselman (Músico y docente)

En esta ponencia se plantea la utilización de la música y el sonido en general como herramienta de construcción dramática. Se analizará, entre otras cuestiones específi-

cas, su poder evocativo, la delineación de espacios sonoros, la creación de entornos y personajes por omisión, la manipulación sonora como recurso generador de estados de ánimo, psicológicos y temporales. La complejidad entre actor/personaje y música, su relación y el diálogo interno (ritmo, melodía, armonía) que finalizan fundiéndose dentro de las circunstancias dadas.

Para ilustrar estos conceptos utilizaré ejemplos de mis trabajos recientes en las áreas de: teatro musical, música incidental y diseño sonoro y efectos especiales.

• **Música en vivo y dramaturgia. Ficción y realidad de la teatralidad de los cuerpos en escena. (publicado Págs. 166-170)** Mónica Ogando (Actriz, dramaturga y narradora)

La creciente tendencia a la utilización de música en vivo en la escena teatral genera nuevas poéticas en el montaje de la obra, e inevitablemente plantea nuevas problematizaciones en torno a la tensión ficción/realidad de la teatralidad. Los cuerpos en escena de los músicos ejecutantes producen una significación que excede su mera materialidad como intérpretes: muchas veces también pueden interactuar en la ficción representada. A partir de la experiencia del proceso de ensayos de un espectáculo basado en las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabajo se propone reflexionar sobre la articulación entre la dramaturgia textual, -en este caso, aplicada a un texto no dramático- y su diálogo con la dramaturgia de los cuerpos en escena, y con la de la música propiamente dicha como materia significativa.

• **El discurso del musical en la dramaturgia para niños.** Gastón Marioni (Actor, autor, coreógrafo, director y docente en actuación)

Representación de texto, coreografías y discursos cantados constituyen la plástica narrativa de las comedias musicales para niños. El engrosamiento del signo teatral a través del triple discurso del actor. La enunciación combinada generando estilos y discursos propios para niños. La correlación, combinación y convivencia en el escenario de este pluri-lenguaje.

• **Dramaturgia sonora.** Maximiliano Farber (Licenciado en teatro)

En toda puesta en escena habitan, en mayor o menor medida, palabras, ruidos, música, efectos sonoros y silencios, que establecen distintas relaciones entre ellos conformando una trama sonora. Investigando tanto en la teoría como en la práctica sobre esa trama, desarrollé el concepto de "dramaturgia sonora". Reflexiones y prácticas que invitan a los creadores escénicos (actores, directores, bailarines, etc.) a ampliar la escucha, tomar conciencia y desarrollar criterios y herramientas para tomar decisiones respecto a "cómo suena" su obra, habilitando una alternativa diferente para generar material escénico o perfeccionar un trabajo o puesta en escena.

## 7. Gestión y Producción

Esta comisión fue coordinada por Marina Mendoza y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:



• **Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica (publicado Págs. 75-82).** Raúl Santiago Algán (Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos. UADE.)

La Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene una cartografía teatral integrada por tres circuitos cuya dinámica, lógica y rentabilidad varía de acuerdo a cada espacio. La presente ponencia intenta dar las claves básicas del funcionamiento del sector con el objeto de allanar el camino entre una propuesta artística y su público objetivo. Aspectos como: circuito, rentabilidad, proceso de comunicación, vida útil y otros términos vinculados a la economía de la cultura son abordados con aplicación a las artes escénicas.

• **El arte y el dinero: el negocio ¿o antinegocio? del teatro independiente.** Sol Salinas (Actriz y Gestora Cultural)

El movimiento Teatro Independiente surge en Buenos Aires en 1930 para contraponerse al teatro comercial. Sus integrantes no cobraban sueldos por sus labores artísticas y financiaban sus actividades culturales con dinero obtenido en otros trabajos. Este movimiento se disuelve en 1969, pero su espíritu sigue vigente en nuestra realidad teatral. Esta relación controvertida entre el teatro independiente y el dinero es el eje de mi ponencia.

Un espacio teatral autónomo. ¿También puede ser un negocio? ¿Qué tipo de negocio sería? ¿Cuáles serían sus fuentes de financiamiento? ¿Qué formas jurídicas y administrativas podrían adoptar? ¿Qué implican esas formas?

• **La cooperación interinstitucional como estrategia de gestión en el ámbito de la producción teatral privada: Sebastián Blutrach Producciones.** María Fernanda Moreira (Licenciada en Artes)

En el ámbito de la producción teatral privada actual, uno de los aspectos fundamentales a investigar es aquel que permite reflexionar acerca de una gestión integrada. El propósito que persigue el presente trabajo es analizar las formas de cooperación inter institucional, sistematizando los procedimientos que promueven el desarrollo de una red de intercambio y retroalimentación con otros actores y/o sectores productivos para dar cuenta de un modelo de gestión. Para ello nos centraremos en el análisis del caso Sebastián Blutrach Producciones.

• **Las Dramaturgias Regionales en el Teatro Comercial de Arte de Buenos Aires.** Andrés Lifschitz (Lic. en Estudios Internacionales)

Una de las principales críticas al llamado “teatro comercial de arte” es la reducida presencia de las dramaturgias nacionales y regionales en él. En esta presentación acercaremos algunas propuestas basadas en casos exitosos para reducir el riesgo de estos proyectos. También se debatirán, en el marco de gestiones públicas y privadas, las características del teatro vinculables a las industrias culturales, para fomentar la participación de las dramaturgias regionales en las grandes taquillas y potenciar la diversidad de mercado en la plaza comercial de Buenos Aires.

• **Cooperativas teatrales ¿realidad y eufemismo? (publicado Págs. 202-204).** Pablo Silva (Productor y director teatral. Titular de SILVA Producciones)

Esta ponencia tiene como objetivo trazar un cuadro comparativo para poder estudiar las diferentes formas de producción en el teatro independiente, enmascaradas bajo la forma de “producción cooperativa”, con o sin producción, y metodologías de recupero.

• **Difusión de eventos escénicos: #ATENCIÓNalPúblico.** Julia Barrandeguy (Licenciada en Comunicación Social con especialización en gestión cultural y marketing digital).

¿Cómo comunicarnos en un contexto de hiperdifusión? ¿Cómo llamamos la atención sin cambiar el mensaje de la obra? ¿Cómo bajamos a un lenguaje más llano sin devaluar la propuesta? En definitiva: ¿cómo le contamos al prójimo de qué va la cosa? ¿Cómo le hablamos a ese próximo, prosumidor, colega?! Sin ánimo de dar recetas, los confundiré aún más sobre la promoción de eventos culturales por vías alternativas. Un estudio de caso: la utilización de un personaje para llamar la atención, generar empatía y motivar a la acción: Proyecto Eventera.

## 8. Estéticas y Experiencias

Esta comisión fue coordinada por Andrea Mardikian y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

• **El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari (publicado Págs. 111-115).** Marta Casale (Licenciada en Artes Combinadas y Profesora de Filosofía)

A pesar de su enorme variedad es posible hallar en la obra de Luis Cano ciertas constantes. Una de ellas es la enunciación colectiva –entendida en sentido deleuziano– que aparece no solo como multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino como un flujo de objetos, energías y entidades (maraña, multitud, colectividad) atravesados por el recuerdo. Es el propósito de esta reflexión un recorrido, a la luz de este concepto, por *El topo* (2014) y *Desmoronamiento* (1999), dos obras disímiles en sus temáticas y recursos estéticos que, sin embargo, apuntan a este recurso.

• **Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio (publicado Págs. 101-104).** Catalina Artesi (Profesora y Licenciada en Letras)

Nos proponemos analizar en sus propuestas escénicas como deconstruye los estereotipos sociales respecto de la mujer en sus obras recientes. Si bien ya lo había expresado en sus piezas anteriores, como en *Mujeres en el baño*, consideramos que en *Vivan las feas* y en *Malditos todos mis ex*, que escribió junto a Reinaldo Sietecase, la actriz-dramaturga asume un feminismo muy singular en el tratamiento del tópico del desamor.

• **Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro (publicado Págs. 138-142).** Rodrigo Alfredo González Alvarado (Director Teatral)

A través de los conceptos de desplome (Foucault, 1983) y deconstrucción (Gadamer, 1995) se pretende demostrar el proceso de composición paródica por el que Griselda Gambaro reinterpreta, acerca y contextualiza, en sus hipertextos, variados hipotextos clásicos. Los casos de Penas sin importancia (2008), La señora Macbeth (2011) y Querido Ibsen, soy Nora (s.e.) funcionarán como ejes principales para la demostración práctica del anterior postulado, develándolo además, como un procedimiento fundamental de la poética gambariana.

• **Proyectos y visión de la ópera hoy. Su resignificación en la Argentina.** María Inés Grimoldi (Profesora y Licenciada en Letras. UBA. Postgrado en psicoanálisis y en Gestión Cultural. FLACSO.)

“La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana”... “La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola”. Son palabras de Marcelo Lombardero, barítono, director de escena, regisseur. “Bromas y lamentos” propone un viaje por el Renacimiento y la ópera temprana desde una perspectiva actual hilada por el tema del amor. Sus puestas de Don Giovanni de Mozart y de Carmen. El poder de la ópera como género pero puesto en discusión cada vez.

• **La insoportable levedad de la crítica.** Diego Ernesto Rodríguez (Actor, director, y regisseur)

Testimonio sobre las repercusiones en mi desarrollo artístico, de una crítica recibida en un medio gráfico, The Buenos Aires Herald. Elijo para ello una crítica negativa, (<http://tribunamusical.blogspot.com.ar/2011/06/varied-operatic-ales-pearl-fishers.html>), recibida entre otras iguales del mismo autor, para comentar mis trabajos en Lírica Lado B, ([www.liricaladob.com.ar](http://www.liricaladob.com.ar)). El punto que entiendo interesante para ofrecer, es el de una reflexión testimonial, sobre la influencia de la “crítica especializada” en la obra de una artista.

• **La aplicación del Coaching en las artes escénicas (publicado Págs. 162-165)** Sergio Misuraca (Coach ontológico integral, actor y director teatral)

El *coaching* es una disciplina a partir de la cual el sujeto puede descubrir recursos y alternativas y resolver la brecha entre su situación actual y su situación deseada. Diferentes herramientas como el trabajo de la sombra, el diálogo de voces, la gestión de emociones y la columna izquierda, nos acercan al *Coaching Escénico*. Este enfoque permite que el actor descubra dentro suyo infinidad de recursos genuinos para la composición de personajes y para su recorrido por lo que he llamado desde mi experiencia el *Plató emocional*.

## 9. Dramaturgia

Esta comisión fue coordinada por Andrés Binetti y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Sobre la enseñanza de la escritura dramática.** Agustina Gatto (Dramaturga, guionista, directora y docente) ¿La escritura dramática tiene una técnica precisa? ¿Todos decimos lo mismo cuando nos referimos a una uni-

dad tan fundamental como la acción? ¿Separamos los niveles de un texto – estructura de significado; acción de personaje, etc. - para luego poder entenderlos integralmente? ¿Historizamos técnicamente la escritura dramática? ¿Entendemos que el teatro tiene una base común con el cine y las series, nos nutrimos de ellos? ¿Es posible una enseñanza rigurosa y amorosa a la vez? Creo que la enseñanza de nuestra labor es un área que debe ser explorada y merece reflexión. Aquí expondré mi método y los invitaré a reflexionar acerca del rol y de la posición tanto de maestros como de alumnos y del texto que, en un proceso de aprendizaje, está en medio de ambos.

• **La escritura según la ocasión.** Santiago Governori (Actor, dramaturgo y director)

Cuando la escritura no surge solo del deseo de sentarse a escribir. Una reflexión sobre mis experiencias personales en distintos tipos de escritura teatral: a partir de improvisaciones, a partir de procedimientos trabajados con alumnos, escritura grupal, a partir de un pedido, dramaturgia publicitaria, etc.; relacionando la escritura teatral según el contexto político y artístico de las últimas décadas.

• **Apuntes para una dramaturgia de inicio.** Ariel Gurevich (Ciencias de la Comunicación. UBA. Y Dramaturgia .EMAD.)

Durante un tiempo pensé que había que saber algo antes de empezar a escribir. Esta presentación se desarrolla en torno a ese malentendido: los principios que sirven para analizar un texto no son los mismos que orientan su escritura. Algunas reflexiones surgidas de la propia práctica sobre lo que se aprende en la escritura dramática y no fuera de ella. Espacio y conflicto eje. Una dramaturgia contra la dispersión. Estructurar un material. Por qué insistir en escribir teatro.

• **El derecho de autor.** Raúl Brambilla (Dramaturgo, guionista, director y actor)

Esta exposición, acerca de los derechos morales y patrimoniales que corresponden a los autores, en diferentes soportes creativos: obras de teatro, guiones de cine, libretos de TV, escritos para radio y nuevas tecnologías, etc.; tiende a clarificar ciertos aspectos poco conocidos de tales derechos, informar sobre los mismos y eventualmente, debatir acerca de la legislación vigente y sus futuros alcances.

• **Diálogos con la escritura.** Pablo Iglesias (Dramaturgo y director)

La réplica teatral. El dialogado televisivo. ¿Narrador o personaje? Como ampliar la voz poética reflejada en un texto dramático.

• **Dramaturgias posibles, entre el texto dramático y la puesta en escena.** Andrés Binetti (Dramaturgo, director y docente teatral)

El problema atiende a cuestiones teórico-prácticas: ¿cuáles son los espacios creativos y posibles que existen entre una mirada textocentrista -aquella que piensa a la dramaturgia como fundante del relato escénico y entiende a la puesta en escena como una pura activación de

él- y aquella que rompe con este presupuesto? Sin caer en el binomio dicotómico Texto vs. Puesta, nos interesa reflexionar sobre esos espacios más abarcativos, donde la dramaturgia se torna proyectiva y a partir de la cual el lenguaje escénico se vuelve un devenir y un soporte de sí. Sabemos que en la actualidad conviven otras miradas menos ortodoxas y que intentan discutir el estatuto del texto dramático como tal, para ir más allá, proponiendo o buscando otras formas de concebir lo espectacular. Considerando esto, partiendo de la propia experiencia (escritural y directorial) y tomando otras formas contemporáneas de creación nos interesa pensar las mixturas y características de cada actividad. Es decir, observar cómo cada una concibe, encara y desarrolla su lenguaje artístico interrelacionando formas tradicionales con poéticas contemporáneas, como puede ser la versión, la adaptación o la refuncionalización de géneros.

## 10. Espacio, Escenografía e Iluminación

Esta comisión fue coordinada por Magali Acha y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Las escenografías en los espacios no convencionales.** Carlos Di Pasquo (Docente de la Universidad de Palermo).

Un diseño escenográfico depende de varias determinantes pero se puede decir que tres de ellas son imprescindibles: 1)- lo que se intenta comunicar a través del diseño, 2)- los medios con los que se cuenta o el presupuesto y 3)- las características espaciales y técnicas de la sala para la cual se diseña.

Durante las últimas décadas han surgido en Buenos Aires un gran número de nuevas salas no convencionales sin un equipamiento escenotécnico, sin personal para el armado o desarme de las escenografías y con muy poco lugar para depósito de las mismas. En estas salas se suele presentar una sola función de cada obra por semana y hasta dos obras por día. Lo que me interesa investigar es en qué medida este cambio tipológico en las salas ha determinado un cambio estético en los diseños.

• **Escenografía y las nuevas tecnologías para su producción. Heurística y método de trabajo.** Julieta Ascar (Escenógrafa y vestuarista)

La arquitectura escénica como espacio para la construcción de significados. Diferencia con la arquitectura de vivienda ó funcional. La escenografía como la interpretación heurística (Gastón Breyer) que permite abordar la tridimensionalidad del escenario. Las diferencias entre los géneros escénicos y su relación con la concepción escenográfica. Diseño de escenografía y su realización: abordaje del texto. Trabajo de diseño asistido por tecnología. Realización escenográfica de técnicas mixtas (digitales-artesanales-industriales). La producción de escenografía, como parte del trabajo de planificación del escenógrafo. Nuevas tecnologías en la producción de escenografía, por ejemplo: la concepción paramétrica y la construcción digital asistido por el CNC (routers systems). Exhibición de 2 procesos de trabajo donde se vea la "mixtura" entre lo tecnológico y lo tradicional. Derechos de autor, usos y costumbres, licencias.

• **Ernesto Bechara (Iluminador y docente)**

La iluminación de un espacio está ligada íntegramente con el manejo de la información. Lo iluminado se hace visible y por ende, al ser captado por nuestros ojos, existe. Pero, ¿Qué pasa cuando decidimos No Iluminar? La ausencia de Luz o la proyección de una sombra puede ser una herramienta discursiva tanto o más importante que la elección de un color o una determinada lámpara.

• **Escenografía: Presupuesto 0 (cero).** María Gugliemelli (Licenciada en Escultura y Grabado. Diplomatura en Gestión Cultural).

El desafío de plantear un diseño y una realización escenográfica casi sin presupuesto, es bastante frecuente en el teatro independiente, pero también sucede en el teatro de administración pública en sus diferentes ámbitos. ¿Cómo conseguir materiales aprovechables para la labor escénica y cómo planificar su utilización?

En este trabajo describiremos algunas experiencias de reutilización de materiales, y sus consecuencias en el diseño escenográfico en el teatro independiente y oficial de la ciudad de Córdoba.

• **¿La producción escenográfica del teatro independiente es un disparador estético?** Bea Blackhall (Escenógrafa)

La producción de una obra en el teatro independiente es condicionada por los recursos económicos, materiales y espaciales. Qué implica producir y hacer la escenografía a partir de los elementos con los que contamos y los que conseguimos. Si bien el concepto estético se construye desde distintos posicionamientos de los creadores de la obra, hay un resultado visual influido por el aprovechamiento creativo de los recursos disponibles, desde lo que ofrece el espacio escénico per sé hasta cómo podemos concretar nuestras ideas con dichos recursos. Trabajaremos sobre estas ideas, a partir del análisis de dos trabajos propios: "Invertebrables" y "La noche del Grang Guignol".

• **Escenografía, danza y acrobacia.** Elizabeth Restrepo Torres (Docente UP)

La escenografía y la utilería dejan de ser un decorado de fondo estático para convertirse en el principal elemento de una escena u obra. Genera a la misma vez espacio, funcionalidad, narrativa y estética.

Análisis de casos locales e internacionales donde el elemento escenográfico se convierte en el motor creativo y narrativo para la danza y la acrobacia.

Revisión gráfica en imágenes y/o video de algunas compañías y coreógrafos que utilizan este concepto: Circo del sol, Fuerza bruta, La Fura dels Baus, Nofit state, Diavolo dance company, Sidi Larby, Deborah Colker, Kataklo, entre otros.

• **Las nuevas tecnologías en la maquinaria teatral y su repercusión en el diseño escenográfico.** Magali Acha (Licenciada en Artes del Teatro)

Abordaremos las nuevas tecnologías no desde el punto de vista clásico sino desde el punto de vista de la maquinaria teatral como varas motorizadas, programación de movimientos de varas como si fueran cuestión de luces, posibilidades tecnológicas que pueden ser aprovechadas por el diseño escenográfico.

Varas motorizadas vs. varas manuales – lo nuevo y lo viejo – lo clásico y el futuro.

### 11. Actuación, improvisación y ficción

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

- **La improvisación con estructura dramática como punto de partida.** Emiliano Delucchi (Actor, docente y director teatral)

Se plantea la utilización de este ejercicio como base para entender el trabajo del actor, desarrollarlo y entrenarlo. Muchas veces se mezcla la adaptación con la improvisación. ¿Cuál es la diferencia? ¿Para qué sirve cada ejercicio?

El análisis de una escena o situación para resolver los dilemas básicos del actor: ¿Qué y cómo actuar? ¿Qué le pasa a mi personaje? ¿Qué es lo que hace y por qué?

Nociones primarias de un actor para encarar el trabajo.

- **Actuar es mejor que pensar. Actuación deseante.** Mariana de la Mata (Actriz, docente y directora teatral)

El cuerpo fuera del cuerpo. El cuerpo del actor como centro de la acumulación dramática. El cuerpo en peligro. El cuerpo como un acontecimiento y generador de acontecimientos en escena. Cuerpos vibrantes, energías y significados que se fugan abriendo múltiples significados. A medio camino entre el gesto y el pensamiento. Esta ponencia indaga sobre: ¿Cómo trabajar sobre el acontecimiento y no sobre la referencia? ¿Cómo convertir en forma y materia escénica esas ideas? ¿Cómo mantenerse por fuera de la sistematización de la repetición de la representación? ¿Es acaso esto posible?

- **¿Qué aprendemos como actores al bajarnos del escenario?.** Sebastián Suñé (Actor, Autor y Director Teatral)

El cambio de perspectiva que sucede al bajarse del escenario para lograr una mirada más general del acto creativo, hace que el actor que uno es crezca de manera inusitada. Animarse a crear el propio material artístico supone un crecimiento del propio actor. Sobre esto versará la ponencia, sobre cómo cambia la mirada personal (y por lo tanto, el trabajo) del actor al transitar los caminos de la dirección y la dramaturgia.

- **Pour la beauté du geste.** Mara Teit (Actriz, directora, entrenadora y crítica de teatro)

En los últimos años la formación académica del actor ha sido reemplazada por la obsesión por el hacer. El Oficio del actor se vale por la experiencia del cuerpo en escena, de transitar un “aquí y ahora” supremo. Pero es también necesaria cierta sensibilidad emocional y creativa, y un cuerpo preparado intelectual y físicamente que sea capaz de entregarse al hecho artístico de manera totalitaria y no solo en carácter de intérprete, que complete la experiencia con su acto de presencia. La actuación como arte y por el amor al arte, que, como todo, puede jugar a favor o en contra.

- **El salto ficcional en la actuación.** Eduardo Pérez Winter (Director, actor, diseñador de iluminación)

La actuación es la forma viva, performática, de generar ficción en escena: aquello -ni verdadero ni falso- que suspende nuestra realidad y nos enfrenta a otro mundo posible. Un entramado de leyes inefables, creadas a medida de cada obra, que genera a su vez obligaciones férreas y puede expulsarnos en cuanto se las violenta.

El salto ficcional es lo que nos sumerge en esa red e implica un acto de lucidez y extravío extremos -capaz de alterar todas las coordenadas de nuestra razón y cuestionarnos afectivamente- en el que no solo interviene el cuerpo sino, fundamentalmente, una forma de ser en el mundo. Desde esta perspectiva indagaremos la labor actoral como las estrategias y condiciones que permiten inscribir la ficción desde el cuerpo y el imaginario de manera necesariamente poética y disruptiva.

- **La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor (publicado Págs. 148-151). Biografía emocional puesta en acción.** Adriana Grinberg (Docente y Directora Teatral)

En mi trabajo anterior, planteo al mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización, por medio de sus herramientas. Y antes, trabajo también el terreno del actor incipiente que busca la escuela cuya convención actoral se aproxime a su estilo. ¿Pero qué estilo?

En este caso, pretendo acercarme a los recursos específicos, a las herramientas que abren el cauce de la expresividad del actor en busca de su creatividad. Tal vez, la actuación represente en su metáfora, el mundo interior en un único modo de acceder al mundo, en lo singular de cada actor. En lo efímero de su instantaneidad. A diferencia del texto, que persiste.

- **¿Qué es ser actor? La exploración de los distintos grados de ficcionalidad de la realidad.** Andrea Mardikian (Licenciada en Artes. UBA.)

El propósito de la reflexión es explorar sobre la actuación. El espacio de exploración es un espacio lúdico donde se establece una relación múltiple con un mundo abierto e ilimitado. La premisa del texto es pensar la actuación como una acción que organiza el sujeto dentro y fuera del hecho teatral. Entonces, la actuación se advierte, también, en la realidad. Se comprende la realidad desde el punto de vista de la ideología de Brecht que rechaza la idea de naturaleza “natural”, reconociendo que aquello denominado naturaleza no es más que un conjunto de reglas creadas, mantenidas y susceptibles a ser cambiadas por el hombre.

### 12. Danza y Sociedad

Esta comisión fue coordinada por Elsa Pesce y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Presentar o representar: El lenguaje performático como posibilidad de un teatro más vivo (publicado Págs. 89-101)** Norma Ambrosini (Licenciada en composición musical)

Pensar en instancias de un teatro como acontecimiento y experiencia resulta ser casi un requerimiento respecto de los acontecimientos que atravesamos actualmente en relación a las velocidades de la información y desinformación en las que estamos inmersos.

Surgen responsables en torno a dichas imposiciones: el avance tecnológico, algunos medios de comunicación, la biopolítica, la modificación de la mirada, la publicidad, los realities, etc.

Algunos espectadores buscan ser protagonistas y otros, de otro gran sector busca, lo que generalmente plantean, como un teatro vivo.

De esto se trata este texto. Como así también de la posibilidad que pueden brindarnos Los estudios de performance y la Teoría queer para lograr replantearnos respecto de quienes tradicionalmente se exponen o imponen como los ‘poseedores de la palabra’, como diría Rancière (Filósofo francés, profesor de política y de estética. Hoy hemérito de la Universidad de Paris VIII y de la European Graduate School.)

• **Danza en Argentina e Industrias Culturales: una relación a revisar (publicado Págs. 184-194).** Paula Rodríguez Campomassi (Coreógrafa, Bailarina, Docente, e Investigadora)

El escenario de la Danza como sector cultural productivo incluido en la Industrias Culturales, y sus realidades socio-culturales en la Argentina, puede leerse dentro de un contexto mayor, como es el tratamiento de los espacios laborales en los procesos de desarrollo cultural dentro de la cultura en América Latina, y observar que la extrema precarización del sector es parte de una problemática mayor y extendida. No obstante, en el desarrollo de este trabajo se aborda el ejercicio de definir los lineamientos de atención sobre los que ubicar la emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la danza en nuestro país, y la necesidad de planificación estratégica hacia el desarrollo que presentan sus dos ámbitos de acción: oficial y no oficial, en función de jerarquizar como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza y hacer reconocer hoy para ellos, artistas en su mayoría, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional Argentina.

• **El folklore y las danzas populares en el videodanza.** Claudia Margarita Sánchez (Licenciada en Artes Combinadas. Especialista en Videodanza)

En el ámbito local se puede apreciar que la relación videodanza-folklore / danzas populares no tiene un marcado desarrollado, ni una presencia importante en el corpus de este lenguaje. Acercarse a la práctica del videodanza desde una perspectiva folklórica genera una reflexión acerca de la paradoja que implica abordar en una misma obra el par conceptual: innovación y tradición.

• **Redconstrucción – grupo danzabismal / ¿Performance Art en Danza Argentina? (publicado Págs. 207-211).** Roberto Ariel Tamburrini (Intérprete y director en Danza. Docente e investigador. IUNA.)

Tendremos en consideración la siguiente noción de Performance Art: Una experiencia escénica de carácter conceptual que cumple con las siguientes pautas: 1. El cuerpo es un elemento central y se expone; 2. Se desarrolla en tiempo presente, no es pautado con precisión; 3. El abordaje sobre el espacio debe potencializarlo; 4. El público debe ser incorporado a la acción escénica.

A partir de ella, analizaremos el trabajo redconstrucción del grupo danzabismal con dirección de Roberto Ariel Tamburrini como unidad de análisis, para debatir el lugar de esta práctica y su importancia en la escena local.

• **Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina (publicado Págs. 194-202).** María Noel Sbodio (Bailarina y licenciada en sociología)

Este artículo explora las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina desde una perspectiva de derechos. La autora indaga sobre las distintas realidades laborales de los bailarines a partir de los diferentes sistemas de producción en danza y llama la atención sobre un hecho notorio: no existen estudios precedentes en la materia en nuestro país, situación que solo se explica por la histórica invisibilización que ha sufrido este colectivo laboral como tal. Un enorme interrogante queda planteado: ¿Es aceptable una política cultural que ignore la realidad de los artistas?

• **“Todos Podemos Bailar” “Danza Integradora” (publicado Págs. 134-137)**

Susana González Gonz (Docente, Bailarina, Coreógrafa y Psicóloga Social) y Gabriela Fernández (Consultora Psicológica y Arteterapeuta)

Proyecto comunitario que ofrece un espacio de integración e inclusión en el que personas con y sin discapacidad despliegan su potencial creativo, expresivo y lúdico a través de la danza. Danza Integradora propicia un encuentro/reencuentro con el cuerpo, la imagen y la palabra con el objeto de transformar las limitaciones reales o simbólicas en nuevas capacidades. Posibilita una transformación individual y social que incluye y pondera a las personas, promocionando la salud integral. Todos Podemos Bailar desde lo que somos y desde el cuerpo que nos fue dado, a través de la aceptación y el amor, vivencias artísticas que forjan nuevas subjetividades.

### 13. Espacios y Circuitos

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

• **La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea (publicada en Pág. 142-145)** María Laura González (Doctora en Historia y Teoría de las Artes. UBA.)

¿Qué vemos cuando vamos al teatro? ¿Y qué pasa con aquello que escapa a nuestra percepción visual porque fue parte de una etapa anterior, la de su proceso –inherente a la puesta en escena–? Para quienes producimos, investigamos o estudiamos artes escénicas, estas preguntas nos resultarían recurrentes porque trabajamos constantemente conociendo sus modos de producción, empleándolos, analizándolos y hasta cuestionándolos para mejorarlos. De todos modos, nos interesa detenernos a pensar en algunas de estas cuestiones para reflexionarlas y así articularlas con: la coyuntura actual, el mercado, el sistema de circuitos, las políticas públicas y determinadas estéticas contemporáneas. Todas instancias pertenecientes a un mismo mapa situacional interrelacionado, el campo teatral, que provee la prolífica ciudad de Buenos Aires.

• **Espacio público y privado: sus implicaciones en las obras de site-specific.** Rocío Frías (Licenciada y Profesora en Artes Combinadas. UBA.)

Esta ponencia tiene por objetivo realizar un estudio comparativo acerca de las significaciones que genera el espacio, según sea público o privado, en las obras de site-specific. A partir del análisis de obras de este tipo nos proponemos estudiar de qué forma el espacio, en tanto punto de partida para la creación y elemento central en la recepción, condiciona y genera determinadas relaciones entre la textualidad de la obra y los espectadores, a su vez (re)significando cada elemento del mundo creado.

• **La necesidad de nuevos circuitos escénicos.** Andrea Jezabel Feiguín (Directora co-fundadora de la agencia de prensa TEHAGOLAPRENSA)

Planteo la necesidad actual de generar y gestionar nuevos circuitos escénicos de circulación de espectáculos en el país. Considero indispensable hacer entender la viabilidad de autogestionar espacios nuevos y la importancia de los festivales para dicha circulación.

• **Un teatro atendido por sus dueños. Sobre la experiencia de El Método Kairós.** Santiago Meiriño (Director y Programador)

Esta exposición se propone indagar acerca de la experiencia de llevar adelante un teatro independiente desde cero, teniendo en cuenta, tanto aspectos edilicios, administrativos y legales, así como también artísticos en cuanto a la programación.

La búsqueda que conlleva generar un espacio con identidad propia y las dificultades que aparecen para llevar adelante estos conceptos en el día a día, serán otros puntos a desarrollar.

• **Comisión y públicos en el circuito cultural autogestionado.** Naty Zonis (Directora de BlaBlaBla Comunicación & Producción de Arte)

El público es un actor fundamental en todo circuito cultural, nos preguntamos entonces cómo generar el contacto entre el público y el proyecto y surge la idea de pensar la comunicación como un elemento orgánico que se define en el desarrollo de cada proyecto y no un extra que nace con la gacetilla de prensa.

Desde esta perspectiva la propuesta de BlaBlaBla es trabajar en conjunto con artistas, gestores, productores y espacios culturales para gestionar las herramientas y diseñar las estrategias que permitan un encuentro genuino con el público.

#### 14. Puesta en Escena y Dirección de Actores

Esta comisión fue coordinada por Verónica Barzola y se presentaron 7 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Estrategias de dirección en el trabajo con el actor (publicado Págs. 105-107)** Lorena Ballestrero (Directora teatral, actriz y docente)

El director teatral como coordinador y organizador de los elementos que intervienen en la escena es el responsable del tipo de actuación que vemos en el escenario. La tarea del director en el vínculo con el actor comienza

al elegir a los actores que va a conducir en el proceso de ensayos. Los actores representan un personaje y a la vez traen consigo un universo propio que va a estar presente (de manera inevitable) en la representación. El director necesita establecer estrategias para lograr que el actor despliegue sus posibilidades expresivas formando parte del mundo creado para cada puesta en escena.

• **El cuerpo en el proceso de dirección teatral (publicado Págs. 125-129).** Fabián Díaz (Licenciatura de Actuación y Maestría en Dramaturgia en el IUNA)

Este trabajo se propone pensar el rol del director en un proceso de creación grupal. Se basa en la experiencia de montaje de Dios está en la casa.

Se revisarán los siguientes ejes: conformación y relevancia del equipo creativo/técnico, exploración del material expresivo y montaje.

El trabajo de dirección supondría una indagación física y emocional a la vez que técnica. Este trabajo no intenta exponer un caso como ejemplificación del trabajo de dirección, sino que se propone problematizar la figura del director, afrontando las siguientes preguntas ¿Cuál es el trabajo del director? ¿Cuál es su posicionamiento físico en la creación teatral?

• **El acceso al sentido en los textos teatrales: una propuesta argumentativa (publicado Págs. 155-158).** Lucas Lagré (Actor, Director, Dramaturgo y Licenciado en Letras. UBA.)

El acceso al sentido de un texto teatral constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales en CABA. En el presente trabajo intentaremos demostrar que dicha problemática se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales, y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. A su vez, nos posicionaremos dentro de una perspectiva argumentativa para intentar proponer un esbozo de solución al problema.

• **El rol del regisseur, los espectadores y la crítica. Nuevos desafíos.** Alejandro Alberto Domínguez Benavides (Investigador de teoría teatral e historia del teatro y de la música)

Nos preguntábamos en nuestra intervención durante el año 2014 en este mismo espacio. ¿Si el regisseur era el nuevo divo que buscaba imponer una nueva estética a los públicos tradicionales? Nuestra ponencia tratará de plantear la hipótesis de un reacondicionamiento de las puestas modernas con respecto a los textos literarios del siglo XX – Calígula de Albert Camus y Requiem for a Nun (Réquiem por una monja, también conocida en español como Réquiem por una mujer de William Faulkner) ofrecidas durante la temporada 2014 en el Teatro Colón de Buenos Aires. ¿Hay en la dirección artística del teatro lírico una preocupación por el lenguaje y no únicamente por la producción? ¿Es posible? ¿O busca a través de la innovación cautivar a un auditorio nuevo? ¿Cómo reaccionó el público y la crítica?

• **Usos de la literatura en la creación teatral (publicado Págs. 182-184).** Pablo Ramírez (Licenciatura en Actuación. IUNA)

El arte contemporáneo tiene como pilares característicos de creación el cruce, la apropiación y la reescritura de materiales culturales y sociales ya existentes. El problema de la contemporaneidad entonces, es el problema de la traducción. La literatura y la poesía son territorios que visito constantemente cuando durante los procesos de mis obras. El objetivo de esta ponencia es propiciar un acercamiento a la creación teatral que toma como punto de partida (o que se nutre y dialoga con) obras literarias. ¿Cómo llevar a escena una obra literaria? ¿Cómo explotar su potencial escénico? ¿Cómo nutrir el universo propio de la dramaturgia y la puesta en escena con elementos importados de la poesía o la literatura?

• **La creación visual del personaje (publicado Págs. 129-131).** Alejandra Espector (Vestuarista, escenógrafa y artista plástica) y Dardo Dozo (Docente, Director, Autor e Investigador Teatral)

La exposición tiene como objetivo transmitir la articulación del proceso creativo de la diseñadora de vestuario con el director de un espectáculo en el diseño visual de los personajes. Para ello se tomará la trilogía que ambos artistas han llevado adelante juntos con las obras tituladas Saberlo todo, Subterraquo y Hablar a las paredes.

• **La puesta en escena y la otredad.** German Ivancic (Bailarín, coreógrafo y regisseur) y Diego E Rodríguez (Actor, director y regisseur)

En el teatro somos muchos, y como dice un gran maestro nuestro, el teatro es un arte insoportablemente colectivo. La Otredad, esa compleja formulación de la que se han ocupado y “seriamente” los filósofos, psicoanalistas, antropólogos y “otros”; nos provee una conceptualización que encontramos muy “a lugar” para dar cuenta de una mirada sobre el trabajo artístico en el teatro que es fuertemente representativa. Se quiera o no, todos quedamos obligados a trabajar con la otredad, que opera en nosotros para lograr hacer algo con el otro: entrenar.

## 15. Espacio, Públicos y Estrategias

Esta comisión fue coordinada por Marina Matarrese y se presentaron 6 comunicaciones detalladas a continuación:

• **Plataforma Lodo.** Paula Baró (Artista y gestora)

LODO es una plataforma de cruce, intercambio y prueba de artes escénicas: danza, teatro y performance. LODO genera nuevos espacios de trabajo y experimentación. Se asocia con artistas, gestores, espacios, agrupaciones, instituciones y proyectos nacionales e internacionales interesados en tender redes colaborativas. La plataforma organiza un festival anual que tuvo su primera edición en el Club Cultural Matienzo del 10 al 16 noviembre de 2014 y se repetirá en junio de este año.

• **Creación y Producción de Ciclos Teatrales Independientes.** Natalia Carmen Casielles (Realizadora Cinematográfica. IDAC. y Dramaturga. EMAD.)

La presente exposición tiene como objetivo plantear las opciones acerca de cómo gestar una idea y plasmarla en un ciclo teatral independiente que contenga a diversos teatristas y sus múltiples trabajos.

• **Teatro Bombón, festival permanente de obras cortas.** Monina Bonelli (Es actriz, dramaturga, directora y gestora cultural) y Cristian Scotton (Es actor, dramaturgo y productor)

Teatro Bombón es producido por ILU/La Casona Iluminada e invita a distintos directores a crear obras originales de hasta 30 minutos en torno a la arquitectura de la casona.

La estética y temática del ciclo es diversa e incluye obras de música, danza, teatro y una muestra visual diferente cada edición.

Motivados por desarrollar una intervención del espacio, cada una de las piezas se adapta a las especificidades arquitectónicas de cada sala.

Las obras se presentan en simultáneo y realizan dos funciones por día, posibilitando la selección de horarios y el recorrido del espacio.

• **El dilema del público en la escena teatral porteña.** Carolina Amoroso (Licenciada en Comunicación y Magíster en Periodismo).

Sin dudas, la escena teatral porteña es una de las más prolíficas del mundo. Así lo demuestran las cifras oficiales, que la sitúan entre las cuatro ciudades con más salas del mundo. Sin embargo, y pese a que la emergencia de nuevos espacios responde a un enorme impulso creativo digno de ser celebrado, la cartelera está cerca de alcanzar su punto de saturación. Es decir: aumentan constantemente la cantidad de propuestas y espacios, pero no así el número de espectadores. Por eso, plantearé en mi presentación algunos ejes de análisis para pensar cómo se puede atraer a las nuevas audiencias.

• **Espacios y públicos. Estrategias en relación al público.** Sonia Jaroslavsky (Periodista especializada en artes escénicas).

La ponencia intentará desarrollar un breve análisis de experiencias que abordan diversas estrategias en el vínculo con el público y el no público desde diferentes perspectivas y en diferentes contextos.

• **Tecnoculturas para la generación de nuevos públicos en artes escénicas.** Fernando Madedo (Especialista en Teoría del Diseño Comunicacional. UBA. Y posgrado en Gestión y Política en Cultura y Comunicación. FLACSO.)

La presente exposición propone poner en diálogo y relacionar el teatro con las tecnoculturas, particularmente las redes sociales en Internet y el uso de telefonía celular, como plataformas que modifican la idea de participación social y sentido de pertenencia en nuestra contemporaneidad, colaborando con la formación de nuevos públicos. Plantea como hipótesis que el teatro hace uso de las Tecnologías de la Información y la Comunicación como una herramienta de reproducción viral de la información, generación de participación y pertenencia social en el ámbito de las tecnoculturas para la formación de nuevos públicos.

## 16. Teoría e Investigación

Esta comisión fue coordinada por Daniela Di Bella y se presentaron 5 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Las alas del teatro: de la concepción artesanal al mundo virtual.** Bonfil, Solange (Directora Teatral. EMAD.)

Pensamos la pieza teatral como un hijo concebido y criado de forma artesanal que deja la casa de sus padres para comenzar a explorar el mundo virtual. Cómo trabajamos los directores sobre este nuevo paradigma, la línea de ruptura actoral, entre lo privado, lo público y lo viral. Desde la intimidad del cuarto a las redes sociales, cuál es nuestro control real sobre este hijo y el rol del espectador como testigo real, de aquella imagen que a veces no se encuentra con su contenido.

Reflexionamos sobre el masivo traspaso insustancial de la pantalla, contrapunto de la búsqueda ancestral, que tiene origen en el Teatro Laboratorio, irreproducible, táctil y sudoroso.

- **La distancia entre las cosas, usos del espacio (publicado Págs. 153-155).** Daniel Joglar (Profesor en Artes Visuales)

Tomo como punto de partida esta cita: “A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo”.

(Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*. Artes de hacer, 1980)

- **La carrera de Actor en Quilmes: campo cultural e historia.** Gastón Asprea (Profesor y Licenciado en Educación y Actor).

El presente trabajo busca problematizar y analizar la existencia y trayectoria de la carrera oficial de Actor en la Escuela de Bellas Artes de Quilmes. ¿Por qué una carrera oficial en Quilmes? ¿Cuáles sus contenidos? ¿Cuál el campo cultural que posibilitó su existencia y desarrollo? Son las preguntas que se buscan contestar y desde ellas reflexionar sobre la formación actoral, los procesos didácticos que se llevan adelante y su relación con las estéticas teatrales existentes. El trabajo forma parte del proceso de Tesis “Aportes a la construcción de una didáctica de la formación actoral. Procesos de contextualización: influencia de las estéticas teatrales en la formación actoral en el ámbito de la EMBA Carlos Morel.”

- **La Red Teatral Sur como estrategia del Conurbano (publicado Págs. 180-182).** Mariana Ortiz Losada (Actriz) y Emmanuel Miranda (Actor)

Compuesta por más de ochenta miembros, la Red Teatral Sur integra a grupos de teatro, investigadores y salas del Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires; región conformada por 11 Distritos.

La Red se crea con el fin de desarrollar estrategias comunes para potenciar sus actividades y posibilitar una mayor difusión de la actividad de teatro independiente en la zona.

Desde 2010 venimos mejorando notablemente nuestra actividad al punto de contar con 4000 espectadores en nuestra tercera edición de la *Noche de Los teatros de 2014*.

- **Red Nacional Profesores de Teatro Dramatiza.** Jorge Holavtuck (Profesor de Teatro y Gestor Teatral)

Red Nacional de Profesores de Teatro DramaTiza  
Una organización horizontal y solidaria para el fortalecimiento de la presencia del Teatro en la Educación de todo el país.

La Red Drama-Tiza es un proyecto que nace para dar respuesta a las necesidades y posibilidades que presenta la implementación del Teatro en las escuelas y otros ámbitos educativos. Su naturaleza se funda en la comunicación y la promoción de interacción entre pares y con el medio. Existen miembros de la Red en todas las provincias.

### 3. Rondas de Presentaciones Escena sin Fronteras.

Las exposiciones de *Escena sin Fronteras* se organizaron en rondas de presentaciones donde los expositores contaron con 7 minutos y 14 imágenes para conceptualizar sus proyectos y/o experiencias escénicas significativas. En esta oportunidad se presentaron el 25 de febrero 3 comisiones en los horarios de 10 a 13 y de 15 a 18 hs. en la Sede Cabrera 3641.

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

1. Teatro y Experiencias Escénicas. Coordinadora: Michelle Wejcman. Expositores: 13. Asistentes: 23
2. Danza, Música y Performance. Coordinador: Marcelo Rosa. Expositores: 22 Asistentes: 29
3. Teatro, Espacios y Grupos. Coordinadores: Michelle Wejcman y Marcelo Rosa. Expositores: 20. Asistentes: 30.

A continuación se transcriben sintéticamente los contenidos de cada comunicación presentada al Congreso, redactada por sus propios expositores. Se aclara cuando el texto completo está incluido en la presente edición especificando la página respectiva.

#### 1. Teatro y Experiencias Escénicas

Esta comisión fue coordinada por Michelle Wejcman y se presentaron 9 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Los límites de la mirada (El signo teatral que no se ve).** Marcela Juárez (Licenciada en Teatro)

Una crónica de los procesos creativos de los espectáculos *Nada que ver* (Teatro oscuro) aportan preguntas acerca de la construcción ficcional en ausencia de luz.

Surgen algunas apreciaciones acerca de la acción, relaciones entre palabra y silencio, construcción témporo-espacial, teatralidad y vivencia ficcional en la oscuri-



dad, habilitando una presencia del actor ligada a la energía cinética, a la dramaturgia sonora y a la función del verbo en escena.

• **Rosas en el Mar. Preguntas contemporáneas para un hecho teatral.** Emiliano Samar (Actor, docente y director teatral), Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey

El teatro contemporáneo se enfrenta a preguntas poniendo en cuestión bordes y fronteras. ¿Dónde el espacio escénico y dónde la platea? ¿En qué momento inicia la tarea del actor, y cuál es el rol del espectador? ¿Qué cuestiones delimitan y definen lo espacial?

*Rosas en el Mar* propone poner en escena la ruptura de los bordes entendidos desde las funciones dadas en lo teatral, alguien que mira, alguien que hace. Aquí, quien debería hacer no llega, quien debería mirar hace, y la platea se convierte en un camarín desde el cual los actores salen a escena e intervienen el espacio.

• **Se trata de nosotrxs – construyendo escenarios.** Mariel Rosciano (Actriz y autora)

Cómo llegar a los públicos jóvenes con una propuesta que genere interés en el teatro y que presente contenidos que los convoquen a intervenir en la realidad social. Cómo hacer que estas nuevas generaciones saturadas de información, se involucren en eso que están viendo y que reflexionen acerca de ello.

La pedagogía cultural plantea que los lugares pedagógicos son aquellos donde el poder se organiza y se despliega. Si nuestro objetivo es empoderar a las nuevas generaciones tenemos que darles herramientas, generar espacios de socialización de la información en donde puedan construir una contra cultura de la realidad. Para ello es importante que la escuela tome un rol activo para evitar la desigualdad que se da en cada familia, por el contexto social y económico.

Como colectivo artístico nos propusimos llevar una obra concebida para teatro a escuelas, bibliotecas, aulas magnas y hasta comedores comunitarios, con una propuesta artística que aborda la temática de la trata de personas.

• **Drama Camp.** Hernán Costa (Dramaturgo)

Este trabajo se propone rastrear en dos obras dramáticas (de mi autoría), la operatoria de exhibir al cuerpo enfermo como vehículo de lo abyecto, sacándolo del ámbito de lo obscuro y conformarlo como objeto de percepción de un hecho teatral.

Por otro lado, si entendemos al cuerpo como territorio heterotópico, o espacio impugnado en donde se dirimen las relaciones de poder, teniendo en cuenta su propia topología, resulta de gran interés indagar en qué medida éste actúa como cosa maculada que devela sus estadios oscuros y su mancha de alteridad.

Si tomamos en cuenta una poética que se aparta de una concepción binaria de género y de los cánones tradicionales a través de la irrisión y la inserción en la estética *camp*, el objetivo de este trabajo es analizar si su procedimiento discursivo va más allá del gesto *camp*; instalándose como soporte de una mirada que pone en tela de juicio los dispositivos de poder, haciendo del cuerpo su centro de protesta.

• **Obra teatral Piringundin** (sainete porteño- 1910). Maggi Persíncola (Dramaturga, poeta, investigadora, actriz, directora y fotógrafa)

Este proyecto teatral-social se empezó a realizar este año en el Puente Nicolás Avellaneda (C.A.B.A.) con vecinos de la Boca, trabajadores del puente y actores profesionales. Se usó metodología de investigación, entrenamiento actoral e investigación histórica. La obra se estrenó. Actualmente se está representando.

• **Ornella.** Bárbara Posesorski (Actriz)

La propuesta radica en compartir la experiencia de la puesta en escena de un unipersonal, que ha tenido 7 puestas hasta lograr tener la puesta final solo unos días antes del estreno, pero que no obstante este proceso, ha sido Declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y Declarado de Interés por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto. A su vez ha participado de numerosos festivales tanto nacionales como internacionales, y de encuentros por el día de la mujer, generando emociones, reflexiones y modificaciones en los espectadores que lo presenciaron.

• **Cómo Vivir del Arte: 5 Conceptos para lograrlo.** Nahuel García Buscemi (Coach Ontológico Profesional y Licenciado en Administración. UBA.)

Cómo vivir del arte es una propuesta enfocada en ayudar y asistir a los artistas para que puedan generar o incrementar sus ingresos con el arte que aman. Desde mi experiencia personal, trabajando como Coach y Consultor Comercial para Artistas, busco derribar los miedos y obstáculos en los artistas a la hora de vivir del arte y generar ingresos. Así también realizando un trabajo interno el artista se vuelve más efectivo a la hora de lograr metas.

• **El León Producciones.** Mariela Muerza (Actriz, directora y productora teatral) y Mariano Nuñez (Actor y director teatral)

Somos estudiantes de la carrera de actor y director de artes escénicas en el CIC y juntos creamos la productora *El León Producciones* con la que llevamos adelante distintos proyectos artísticos. Actualmente tenemos online un programa de radio titulado *La cuarta Pared* (radio) en el que tenemos un invitado todas las semanas con quienes debatimos sobre el presente y el futuro de nuestra profesión.

El objetivo de la ponencia es mostrar como de una universidad pueden surgir grupos de trabajo, profesionales, y la manera de llevarlos a cabo a través de la autogestión.

• **Cuentos para adultos, cuentos para niños, cuentos para todos.** María Rita Joga (Narradora Oral, Actriz y Comediante)

La oralidad ha sido desde siempre el método para transmitir lo vivido, imaginado, creado. Los cuentos para adultos, es una invitación a la fantasía, a la entrega, que subsiste desde la antigüedad, sin embargo, parece novedoso, Hay cuentos, de humor, amor, eróticos, policiales, terror, etc. Los cuentos para adultos mayores tienen la

particularidad de que lo vivido desecandena fácilmente en la melancolía y hay que lidiar con esas emociones que están allí. Los cuentos para niños, resultan inagotables, porque todo es motivador, desatan la fantasía, los comentarios, las preguntas. Y lo curioso es que ningún aparato electrónico compite con lo que desata un cuento bien contado.

## 2. Danza, Música y Performance

Esta comisión fue coordinada por Marcelo Rosa y se presentaron 11 comunicaciones detalladas a continuación:

- **Tendencias Innovadoras para la Danza. “Grupo Alma” Compañía de Danza Integradora (publicado Págs. 131-134).** Susana González Gonz (Docente, Bailarina, Coreógrafa y Psicóloga Social) y Graciela Fernández (Consultora Psicológica y Arteterapeuta)

“Grupo Alma” Danza Integradora, es un grupo innovador, cuyo mayor objetivo es lograr con sus obras, cambiar la percepción individual y colectiva sobre la inclusión, la integración, la libertad corporal, la creación artística y la diversidad cultural, como un derecho de todas las personas. Cuestiona la estética convencional desde una dimensión ética, fundamentada en el arte como herramienta de inclusión social y el proceso creativo como producción resultante de lo colectivo. Sensibilizar la mirada hacia nuevos sentidos y subjetivación, derribando preconceptos y dicotomías, abre nuevas puertas a los bienes de la cultura, que trascienden las barreras artísticas, sociales y culturales.

- **Codaz & Lab + Danzas Inesperadas, una experiencia de Laboratorio Abierto.** Paula Rodríguez Capomassi (Coreógrafa, Bailarina, Docente, e Investigadora)

El Laboratorio Empire© enfoca su potencia de génesis en generar un espacio plataforma de laboratorio de investigación práctica creativa en la composición y la creación en danza contemporánea que garantice en su desarrollo cuatro principales condiciones: 1) Una plataforma de investigación práctica creativa singular donde profundizar en el tiempo/espacio inquietudes artísticas y profesionales 2) Diálogo transformacional, transgeneracional y multidisciplinario 3) Movilidad cultural de jóvenes artistas y artistas/docentes consagrados 3) Providencia de emergencia de investigadores, *performers* y artistas en la escena local e internacional.

En este espacio se presenta el proyecto piloto 2013/2014 de Codaz & Lab y su Open Lab Danzas Inesperadas Titulado Playroom.

- **Performance: Proyecto Kurwa, de la documentación a la síntesis.** Solange Bonfil (Directora Teatral. EMAD) y Mara Folch (Fotógrafa)

De qué manera transitamos la experiencia en el trabajo interdisciplinario, pasando de la irrupción al sincretismo artístico.

Kurwa (Curva) es un proyecto artesanal de intervención performática y audiovisual sobre fotografías.

Realizamos un trabajo de investigación y documentación histórica sobre la trata de personas. Cómo fue el proceso y la pesquisa, el difícil acceso a las locaciones y

a los archivos. El abordaje para llegar a la síntesis, entre pasado, presente y futuro, dentro del condensado lenguaje de la performance. ¿Hasta qué punto es necesario delimitar cada disciplina escénica? Las cruces en la búsqueda de nuevos formatos.

- **Amar el día, aborrecer el día.** La multiplicidad de montajes dentro del campo performático (**publicado Págs. 82-88**). Norma Ambrosini (Licenciada en composición musical) y Diego Stocco (Actor, bailarín y director de teatro).

Amar el día, aborrecer el día, fue una obra estrenada en el año 2011 bajo el rótulo de *Montaje poético, performático teatral*. Luego de dicho estreno comenzó su desarrollo multifacético.

Iniciado como un proyecto multimedia, para pasar a ser luego, una fiesta barroca, y terminar siendo muchas más versiones. En cada puesta en escena fue libro, escrito en dos idiomas, video, intervención, obra de teatro, performance, una publicación en un congreso, una fotografía, etc.

Prontamente en un nuevo desafío pretenderá ser una *Conferencia activa*, con nuevo elenco (uno que ni siquiera habla el idioma original de la obra.)

- **Paisaje Polifónico: una mirada estética para la creación (publicado Págs. 116-118).** Laura Daniela Cornejo (Licenciada en Teatro) y Jéssica Lourdes Orellana (Docente en Artes)

El paisaje polifónico como herramienta de creación, posibilita el diálogo de voces creativas en torno a un estar en la escena, captando el tránsito de un viaje sensorial que abra nuevas perspectivas poéticas. Es así, que la representación se concibe a partir de entrenar la disponibilidad y la escucha buscando la multiplicidad de sentidos, disolviendo las formas puras cuando aparezcan para correrse de la voluntad de comunicar convencionalmente. Una imagen abierta y no unívoca, que haga imaginar.

Por lo tanto, cada obra es un enigma que se tiene que resolver metafóricamente, en una elaboración transmutable de cuerpo, voz y pensamiento.

- **De espacio a tiempo. Dimensiones para pensar la composición de danza.** Sofia Kauer (Licenciada en Composición Coreográfica)

La tesis-discusión propone pensar el movimiento danza no desde la concepción de cuerpo sino desde las variables espacio-tiempo como dimensiones fundamentales de la composición en danza.

Se trabajará la obra artística-escénica en relación al tiempo y al espacio como dimensiones que permiten construir su diferenciación con “la realidad”; en relación a los sujetos que la ven, hacen y crean, y en relación a sí misma como problema del lenguaje artístico escénico.

- **El Site Specific como posibilidad de resignificación (publicado Págs. 71-75).** Clara Abad (Profesora de Expresión Corporal), Norma Ambrosini (Licenciada en Composición Musical y Docente), María Belén Grassini (Bailarina de Danza Contemporánea) y Abigail Luz Nant (Profesora de Expresión Corporal)

Abordada desde la metodología/técnica/estética *Site Specific*, “Fractal 1: Plataformas” al igual que muchas de las experiencias bajo dicha titulación se realiza en un espacio ‘no convencional’ (en este caso, una vivienda con la particularidad de poseer espacios que la circundan que resultan ser tremendamente representativos para su entorno). Lo particular de este abordaje, reside en la búsqueda de la singularidad de la idiosincrasia del lugar, ya no reducidos a lo estético, sino referidos a lo histórico. Permitiéndonos colocar al espectador no solo en situación de percibir una ‘nueva’ o ‘distorsionada’ realidad, sino, además, poniendo en juego experiencias más profundas aún, como son lo real, la ficción, lo íntimo, lo público, etc. Transformando los muros y cimientos en patrimonio intangible. En receptáculo de lo sensible.

• **Efímero Cine y las cazadoras del aura perdida.** Romina Cariola (Escenógrafa y vestuarista egresada de la Escuela Nacional de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova), Flavia Gresores y Gisela Cariola.

*Efímero Cine* es un espectáculo performático que fusiona las artes visuales y escénicas. Utilizando tecnología obsoleta se desarrolla un set audiovisual donde conviven lo analógico y lo digital, con los recursos y la imaginación del cine, pero con la impronta aurática del teatro. Cine vivo, de carácter efímero, montado en tiempo real, tanto en lo sonoro como en lo visual.

Concepto

Un objeto de consumo descartado es un objeto muerto. Rescatándolo recupera su aura. Desviar el uso tradicional de los materiales nos permite generar nuevos sentidos de manera premeditada o azarosa. También nos permite analizar el modo en que una sociedad se imagina a sí misma a través de sus consumos, descartes y atesoramientos

• **Ensamble músico/teatral en la creación escénica.** Cintia Miraglia (Actriz, Directora y Docente) y Mónica Driollet

Abordar la creación de un espectáculo teatral a partir del cruce de los lenguajes de la música y el teatro. Un ensamble que pretende poner a dialogar estos lenguajes en el mismo plano de la acción, no como apoyatura o sonorización, sino como una voz más del acontecimiento teatral. Una dramaturgia de la escena donde actores y músicos, en un trabajo orientado a la búsqueda y la experimentación de los límites propios de cada lenguaje, se interrelacionan en su capacidad y potencia expresiva.

• **Flores Suspiran Mujeres desde la dramaturgia hasta la producción.** Natalia Arteman (Egresada de la Escuela Provincial de Teatro de Morón como Profesora de Artes en Teatro)

*Flores Suspiran Mujeres* es una obra (actualmente en cartel) escrita y dirigida por Natalia Arteman. La obra se realiza con 10 artistas en escena, incluyendo músicos en escena. Un fenómeno del teatro independiente por su despliegue escénico y su continuidad en cartel desde noviembre de 2013. Con escasos recursos materiales y una convicción grupal de trabajo en equipo, la obra

recibe cada noche a un público constante por la recomendación boca en boca. *Flores Suspiran Mujeres* es un melodrama con música en vivo.

• **TRANS: Dos días, dos obras, un actor.** Claudia Mera (Productora y Gestora Cultural), Fabricio Guaragna (Artista Plástico) y Sergio Muñoz (Actor y escritor)

*Trans* es una oración, un pedido, una especie de plegaria, y la búsqueda de un actor sobre sí mismo sobre la pregunta: el actor actúa, ¿pero es?

Obra en dos días sobre textos de Alejandro Moreno Jaschés. El actor es Sergio Muñoz y la intervención visual sobre el espacio es de Fabricio Guaragna.

Por primera vez en el Patio Norte del Espacio de Arte Contemporáneo – Ex Cárcel de Miguelete, se representa una obra de teatro creada especialmente para este espacio.

La soledad, el exilio, el humor, un hombre, una mujer, un actor, dos historias, contadas en un espacio hasta ahora desconocido.

### 3 Teatro, Espacios y Grupos.

Esta comisión fue coordinada por Michelle Wejcman y Marcelo Rosa y se presentaron 11 comunicaciones detalladas a continuación:

• **MARTE – Matienzo Artes Escénicas.** Giuliana Kiersz (Dramaturga, Actriz y Docente)

*MARTE -Matienzo Artes Escénicas-* promueve el trabajo de nuevos directores, acompaña a artistas jóvenes, y da lugar al encuentro y la colaboración entre directores y actores. Un equipo de quince artistas gestores trabaja colectivamente en delinear la programación de la sala, pensar y producir ciclos y festivales como así también exhibir sus propias creaciones.

El tendido de redes latinoamericanas es central para la vida de *MARTE*, por ello participa activamente de *ESCENA -Espacios Escénicos Autónomos* en la Ciudad de Buenos Aires- con quien realiza el festival *ESCENA* cada año y *RAMA -Red de Arte Autogestivo-* que ya ha realizado más de diez intercambios entre Argentina, Brasil y Chile.

• **Acústico sensible: el teatro como recital.** Gonzalo Facundo López (Director), Diego Palacios Stroia, (Actor, director y dramaturgo) Victoria Casellas (Actriz y docente) y Daniela Chihuailaf (Escenógrafa y vestuarista)

*Acústico Sensible* es un ciclo cuyo objetivo es generar un intercambio escénico-musical, a partir de la premisa de la conformación tripartita del equipo (1 actor + 1 músico + 1 director).

La propuesta estética de *Acústico Sensible* parte de la configuración del teatro como recital. Un espacio no dramático que es intervenido por los artistas generando teatralidad. “En los conciertos de rock es evidente que los músicos y cantantes actúan personajes, que la sucesión de canciones se ordenan en un sentido y que lo visual es tan importante como lo sonoro” (URE, Alberto. *Sacate la careta*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2003.)

• **Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido.** Alejandra Cosin (Coreógrafa, performer, crítica y gestora cultural) La oferta cultural en Bs. As. es enorme y variada, pero la cantidad y diversidad del público no le corresponde. Las políticas estatales son insuficientes y poco efectivas para resolver el problema de la participación de los espectadores en la oferta cultural y artística. Sustraer la cuestión al valor de los tickets y a mensajes publicitarios no alcanza. Lo Precavido es una consultoría de gestión de públicos que ayuda a espacios y productores escénicos a resolver este tema abarcándolo con estrategias creativas y a medida, para alcanzar más público diverso y fidelizarlo.

• **Sujeto Nro. X.** Melisa Freund (Actriz y dramaturga) y Sofía Wilhelmi (Actriz y directora)

Sujeto Nr. X intenta dar cuenta de la intimidad de las mujeres reclutadas y abusadas, generando un sistema de postas en donde los espectadores funcionan como único nexo con el exterior.

Diez espectadores están citados en un punto distinto y a cada uno se le encomienda una tarea. Cada participante irá construyendo la trama a través de consignas asignadas: entregar un regalo, sacar fotos del cielo, dar cuenta del estado actual del hijo de la víctima, pedir ayuda mediante un megáfono, entregar un libro, escribir en el piso un pedido de auxilio, pasear al perro de la víctima.

• **Eso que falta; intimidad vuelta pública.** Paula Cancela (Actriz, Directora y Docente) y Gonzalo Facundo López (Director Teatral)

La propuesta inicial de *Eso que falta* no surge de una construcción temática, sino más bien de una deconstrucción. El propósito no está en exponer los aspectos más recurrentes a los que se hace referencia cuando se habla de sexo y sexualidad sino todo aquello que se evita, que se reserva al cuadro más íntimo y personal. En este sentido, los cuatro universos planteados en la obra (los cuatro personajes) se deconstruyen hasta desnudarse por completo. Se trata de entrar en diálogo con el propio cuerpo, el cuerpo del otro, las pulsiones y las imposibilidades y, por sobre todo, el desgaste que implica conocerse.

• **En el fondo.** Pilar Ruiz (Dramaturga, Directora, Actriz y Profesora)

*En el Fondo* cuenta la historia de Flora, una mujer que ha sido secuestrada en la niñez. Creció privada de su libertad en un entorno de violencia y prostitución. Pedro, sórdido y lleno de contradicciones, es su victimario enamorado.

Es una obra poética en la que subyace la tragedia de una problemática social. Además de entretener, conmover y permitirle al espectador vivir una experiencia estética, lo hará reflexionar.

Obra declarada de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por su concientización sobre la violencia de género y la trata de personas con fines de explotación sexual.

• **Proyecto Bioroom: apuntes sobre la escena doméstica (publicado Págs. 212-214).** Juan Manuel Urraco Crespo

(Doctor en Estudios Teatrales) y Felipe Restrepo (Productor audiovisual)

Nos proponemos abordar esa zona del espacio escénico contemporáneo que emergiendo por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme con la vida, abordan la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir del abordaje y análisis del Proyecto Bioroom - II edición Buenos Aires (creado y coordinado por los autores de esta ponencia), se intentará poner de relieve una dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental.

• **Museo de los niños débiles (publicado Págs. 119-125).** Maximiliano de la Puente (Dramaturgo, director teatral, actor y realizador audiovisual)

Este es un proyecto transmedia realizado por Maximiliano de la Puente y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una performance y un documental lineal. Lo que presentamos aquí es una reflexión a partir del resultado de las cuatro presentaciones en vivo realizadas en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta.

• **CrearEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas.** Verónica Espino (Actriz, cantante y creativa) y Pablo Meschini (Músico y productor)

Proponemos exponer nuestra compañía y el lenguaje escénico y la poética que nos identifica, el cual fue construido desde el año 2009.

A través de la experiencia y de nuestro camino hemos construido nuestro lenguaje de puestas minimalistas siempre manteniendo como eje central el “sí, se puede” a la hora de crear. Apostamos a la creatividad y la producción para la construcción de nuevos lenguajes y canales de comunicación y expresión. Trabajamos en el campo de la improvisación y la experimentación creyendo en el hecho artístico por sobre todo.

• **Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción.** Daniela Tuvo (Directora Teatral) y Facundo Zilberberg (Dramaturgo)

*Yo y el extraño caso de Ella* es una obra para armar. Trabaja en el cruce entre ficción y realidad. Es la construcción ficcional de un hecho real que mientras sucede cuestiona la entidad real del registro audiovisual en escena y la necesidad del teatro de utilizarlo para hablar de “realidad”.

Lo que está en juego es el concepto de realidad como construcción y lo documental como recurso.

La puesta se arma y se desarma ante los ojos del espectador porque lo que se ve se construye en el mismo momento en que sucede y siempre es un recorte.

• **Ofelia Machin.** Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava (Directores Teatrales)

*Ofelia Machin* es una adaptación de Hamlet de Shakespeare con textos de Maquina Hamlet de Muller. La obra

se desvía del drama hamletiano dándole voz y foco a uno de los personajes secundarios: Ofelia.

En escena, ella aparece desmembrada y fragmentada en cinco rostros que desde un limbo transitan su tragedia una y otra vez.

La fragmentación tinta no solo al personaje sino también al artilugio teatral, en el que cinco actores malabarean con todos los personajes que intervienen en la obra.

Al final todo se desgarrar, se desfasa, se quiebra...

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

Coordinación Académica: Andrea Pontoriero

Asesor Académico – Profesional: Héctor Calmet

Comisiones / Escena sin fronteras: Andrea Marrazzi

Prensa: Sofía Ritacco

Red Digital: Paula Giacomponello

Auspicios: Adrián Jara

Coordinadores Paneles de Tendencia: Héctor Schargorodsky, Luis Cano, Héctor Calmet, Ricky Pashkus y Alejandra Darín.

Coordinadores Comisiones y ESF: Magalí Acha, Verónica Barzola, Andrés Binetti, Daniela Di Bella, Elsa Pesce, Marina Matarrese, Andrea Mardikian, Marina Mendoza, Eugenia Mosteiro, Elsa Pesce, Nicolás Sorrivas, Michelle Wejcman, Marcelo Rosa y Matilde Carlos.

#### 5. Escritos de los Coordinadores

Se transcriben a continuación los escritos presentados por los coordinadores de las Comisiones de Debate y Escena sin fronteras. Estos *papers* traducen las distintas líneas presentadas durante las sesiones del 25 de febrero en la Sede Cabrera 3641 de la Universidad de Palermo, los conceptos trabajados por los expositores y el debate posterior. La organización de los mismos es por orden alfabético de acuerdo al apellido del autor.

Se detalla el índice con autor, título y página donde se encuentran los escritos elaborados por los coordinadores:

- Acha, Magalí. *Escenografía y producción escenográfica: de lo que queremos a lo que podemos.*
- Barzola, Verónica. *El diseño sonoro como estrategia de construcción semiológico.*
- Barzola, Verónica. *Dirección y estrategias de construcción teatral.*
- Binetti, Andrés. *La dirección teatral atravesada por lo contingente, el accidente como proceso creativo.*
- Binetti, Andrés. *Dramaturgia y nuevas tendencias. Una articulación entre espacios de creación y espacios de enseñanza.*
- Carlos, Matilde. *Comunicación y marketing del espectáculo en la Web.*
- Di Bella, Daniela. *Crear e investigar sobre los límites de la propia obra, un desafío articulador entre el momento de creación y la gestión cultural.*
- Di Bella, Daniela. *Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena.*

- Mardikian, Andrea. *La experiencia estética como espacio – tiempo de encuentro.*

- Mardikian, Andrea. *Un recorrido por la Actuación.*

- Matarrese, Marina. *Espacios, Públicos y Estrategias.*

- Mendoza, Marina. *El cooperativismo en perspectiva: potencialidades y limitaciones del teatro independiente en el circuito cultural porteño.*

- Mosteiro, Eugenia *Los Roles del Vestuarista y Caracterizador en los Tiempos Actuales.*

- Pesce, Elsa. *Abrazando sutiles tramas.*

- Pesce, Elsa. *Servicios culturales en “vivo”.*

- Rosa, Marcelo. *Con ganas de expresarse.*

- Rosa, Marcelo. *De lo efímero a lo perdurable.*

- Sorrivas, Nicolás. *De la pasión, los vínculos y los espacios alternativos.*

- Sorrivas, Nicolás. *Teatro e Identidad Queer, un camino hacia la visibilización.*

- Wejcman, Michelle. *El arte de incomodar y romper fronteras.*

- Wejcman, Michelle. *Intercambio y colaboración.*

#### Escenografía y producción escenográfica: de lo que queremos a lo que podemos.

**Magalí Acha** (\*)

“Las escenografías en los espacios no convencionales” por Carlos Di Pasquo

“Escenografía y las nuevas tecnologías para su producción. Heurística y método de trabajo” por Julieta Ascar.

“No luz. Importancia de la sombra.” por Ernesto Bechara.

“Escenografía presupuesto 0.” por María Guglielmelli.

“La producción escenográfica del teatro independiente es un disparador estético?” por Bea Blackhall

“Escenografía, danza y acrobacia” por Elizabeth Restrepo Torres.

“Las nuevas tecnologías en la maquinaria teatral y su repercusión en el diseño escenográfico” por Magalí Acha.

El espacio escenográfico y el diseño lumínico son partes fundamentales e ineludibles de la escena teatral. Todo teatro transcurre en un espacio y sin luz no vemos, la luz también es espacio... por lo que ambas actividades van completamente de la mano para la realización de un espectáculo.

Durante las diversas exposiciones hemos recorrido diferentes puntos de vista del hecho escenográfico/lumínico y su realización. Tanto desde el punto espacial, estético como técnico el diseño se ve influido y modificado. Las herramientas de trabajo cada vez más modernas nos permiten utilizar diferentes técnicas, ahorrar tiempos de trabajo y bajar costos.

Desde el punto de vista espacial **Carlos Di Pasquo** nos expuso la diferenciación entre espacios teatrales comerciales, independientes y oficiales, los diversos sistemas de trabajo en cada espacio y su arquitectura modifican el diseño escenográfico. En las salas independientes la falta de técnicos, espacio de guardado y posibilidades

de montaje hacen que las escenografías se reduzcan y se deba agudizar la creatividad.

El crecimiento cuantitativo, desde 2001, de salas teatrales independientes de espacios “no preparados” para producir teatro, tomando “no preparados” con la ironía de que allí se producen espectáculos de gran calidad y con mayor afluencia de público que en otros circuitos, hace que el trabajo de los escenógrafos e iluminadores haya cambiado sustancialmente. ¿Cómo modificar entonces la formación de estos artistas para que puedan adaptarse con facilidad a estos espacios?

Siguiendo esa temática **María Guglielmelli** nos presentó proyectos realizados con presupuestos muy acotados, buscando materiales de descarte, de desarme, utilizando la creatividad como herramienta y como fundamento del diseño espacial. En este punto el valor está dado por el imaginario del creador en la utilización y la observación del potencial de los elementos a utilizar.

Bea Blackhall continuó con esta línea pero tomando el diseño escenográfico como diseño espacial. Lo escenográfico se ve completamente condicionado por la arquitectura y así también por consiguiente el espectáculo teatral. La posibilidad de hacer teatro en espacios no convencionales como fábricas tomando los elementos de la misma para armar el espacio ficcional o como utilería. Los presupuestos también se ven acotados y los espacios de guardado aún más, ya que estos espacios funcionan normalmente en horario laboral. Lo interesante de estos proyectos es la posibilidad de cambio de espacio desde lo habitacional tomado como hábitat, donde en un determinado momento puede habitar una fábrica y en otro una obra de teatro.

**Julieta Ascar** por su parte nos expuso como bajar costos utilizando nuevas tecnologías de realización como parte de la producción escenográfica, y cómo combinar técnicas tradicionales con las más modernas. Nos contó el ejemplo de la realización del telón de embocadura del Teatro Colón, en el cual ella participó. Para la confección se utilizaron técnicas digitales de tejido con routers combinadas con técnicas manuales de costura y bordado. Dio cuenta de la diferencia de tiempos de realización entre ambos sistemas y por consiguiente la disparidad de costos.

**Ernesto Bechara** puso su luz en el camino y nos habló de la oscuridad. Nos planteó la contradicción entre la constante necesidad de iluminar, de ver y la hermosa posibilidad de ver la sombra. Sombra a la que nuestros ojos están acostumbrados pero que nuestro cerebro procesa, elimina y construye luz. Se pregunta ¿por qué no permitimos en teatro, el dramatismo de la oscuridad? ¿Por qué siempre necesitamos ver, cuando la sombra puede embellecer, puede intrigar, interesar? Nuestros ojos construyen la luz que falta y vemos el dramatismo de la sombra. En la pintura la sombra es utilizada constantemente pero cuando trabajamos en teatro los directores y actores quieren luz, quieren ver, quieren verse, son pocos los que se apoyan en la sombra, en la oscuridad, en el claroscuro como entidad dramática.

**Elizabeth Restrepo Torres** ejemplificó cómo la escenografía y la utilería dejan de ser un simple decorado para pasar a ser parte fundamental de la escena, pasan a ser funcionales, narrativos. Los elementos escenográficos y

la utilería pasan a ser el motor creativo y narrativo. Son un actor más dentro del espectáculo teatral, entendiendo como teatral todo hecho dramático. Los elementos y decorados se piensan en función de la acción y viceversa, se retroalimentan, dejan de ser un simple decorado para pasar a ser acción.

Finalmente de la mano de **Magalí Acha** llegaron las nuevas tecnologías a la maquinaria teatral, como las varas motorizadas y los sistemas de escenarios móviles, giratorios y modulares pueden colaborar con el diseño escenográfico. Ayudarnos y modificar el sistema de trabajo, facilitando así los montajes y dándonos la seguridad de la igualdad en la repetición de los shows.

Entonces surge la pregunta de cómo lograr salvar la distancia crucial que se nos impone como diseñadores, la falta de dinero, de espacios teatrales equipados, falta de inversión y el deseo de poder tener acceso a nuevas tecnologías. La falta de inversión en políticas culturales, la falta de espacios equipados tanto desde la arquitectura como desde la técnica y muchas veces la falta de capacitación del personal técnico o directamente la falta del mismo hacen que la creatividad termine siendo siempre nuestra mejor arma.

La temática que se repite siempre es la falta de recursos económicos, todos nos preguntamos cómo cambiar, cómo salir del círculo vicioso que va desde el no tenemos dinero hasta la falta de capacitación. Cómo avanzar y pedir que se modifiquen las políticas culturales, los espacios, que haya más proyección de espacios teatrales equipados, que sea parejo el crecimiento de espacios pequeños o no convencionales con el crecimiento de los grandes y no como ocurre actualmente que es la tendencia a que los espacios “convencionales” desaparezcan en pos de espacios “no convencionales” más pequeños y con menor capacidad de público.

Estos temas son de gran influencia para los artistas visuales dentro del teatro, ya que es nuestro trabajo el que se ve directamente afectado por esta tendencia. Nuestro trabajo va de la mano del presupuesto, para bien o para mal.

Cómo poder generar proyectos en los que los tiempos de producción nos permitan probar y equivocarnos y no producir y producir sin detenernos a pensar, sin que se ensaye con los elementos, sin que esos elementos se puedan modificar porque no “funcionan” dramáticamente.

Concluyendo, surge la pregunta sobre cómo podemos cambiar, cómo dejar de hablar de presupuestos bajos, de producir sin recursos para poder pensar con libertad, para poder hacer que las salas teatrales crezcan técnicamente, para que las salas teatrales tengan técnicos de montaje como tienen técnicos de luces, para que haya espacios de guardado cómodos, accesibles, para que dejemos de pensar que hacer teatro con una mesa y una silla es dramatismo y teatralidad excusándonos en esos conceptos porque no podemos tener recursos diferentes, para que seamos parte del proceso creativo desde el primer día y no sumándonos a último momento dando y respetando así la importancia que tiene el concepto visual, importancia tal o igual que la del actor. Por qué no modificar el pensamiento en pos de un crecimiento que nos permita exigir más como profesionales y dar más profesionalidad como artistas.

## Conclusiones

Fue curioso como se fue dando la charla partiendo desde los espacios, para ir a técnicas de realización, pasando por las posibilidades económicas de producción, desarrollando ideas sin presupuesto, para acercarnos a pensar sobre la importancia de lo escenográfico como elemento de uso y como parte fundamental de la acción dramática, finalizando con las nuevas tecnologías que implican una necesidad de cambio de pensamiento cultural, que necesitan una inversión mayor.

---

(<sup>1</sup>) Licenciada en Artes del Teatro. Profesora Media y Superior en Artes del Teatro. Se desempeña como diseñadora de escenografía e iluminación en teatro. Es docente de escenografía en la Universidad Autónoma de Entre Ríos y en la Universidad de Palermo. Profesora de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

## El diseño sonoro como estrategia de construcción semiológico-escénica

**María Verónica Barzola** (<sup>1</sup>)

La comisión Música del II Congreso de Tendencias Escénicas tuvo cinco ponentes que abordaron la temática de la música en particular y del sonido en general en el espacio escénico. **Laura Inés Gutman**, abordó la temática de La canción como texto dramático; **Jorge Haro** analizó los *Procesos creativos en la composición y la performance de la música para danza*; y **Rony Keselman** planteó el hecho de la *Música al servicio de la escena*. **Mónica Ogando**, por su parte, examinó la relación de *La música en vivo y la dramaturgia*; y **Maximiliano Farber** definió el concepto de *Dramaturgia sonora como idea explicativa de la interrelación*.

La construcción de sentido escénico, a través del sonido, es parte de las preocupaciones de diseñadores de sonido, compositores, sonidistas e intérpretes (funciones desglosadas y muchas otras veces subsumidas en una sola persona).

Es necesario repensar el sonido como un espacio con autonomía, y no solo subsidiario de lo visual y lo textual, que colabora tanto en la producción del sentido escénico como también en el condicionamiento del resultado final de la obra. Tanto el habla (es decir la voz humana sometida al proceso de verbalización), el ruido (o los efectos sonoros), la música (o todo aquel tipo de sonido que responde a un requerimiento armónico, melódico o rítmico) y el silencio (o la ausencia absoluta de sonido) son elementos centrales del espacio teatral. De algún modo porque “no poseemos una capa protectora en nuestras orejas que nos permita, como los párpados, suspender el flujo de percepciones. Aún más, taparse las orejas atenúa los oídos en el registro de agudos pero no los impide pasar” (Jullier, 2007, p. 3), situación que los convierte un elemento ineludiblemente presente para el espectador.

Así lo sostiene el licenciado en teatro y director Maximiliano Farber. Del mismo modo que actualmente la idea de dramaturgia no se restringe solamente a la tarea

desarrollada por el dramaturgo propiamente dicho, sino que también a la del actor y del director, el concepto de Dramaturgia Sonora alude a los distintos hilos sonoros que conforman y determinan la trama teatral. Farber ha buceado en la teoría cinematográfica para hallar explicaciones sobre esta fuerte interrelación de sonido-escena, a que la teoría teatral –por su impronta textocéntrica- poco ha aportado. A tal punto es condicionante este elemento, sostiene, que una misma escena con diferentes sonidos, puede devolver un resultado semántico absolutamente diferente.

La centralidad del sonido, muchas veces no solo se materializa en el condicionamiento que este produce sobre el sentido final de la obra, sino en la participación de los músicos en la escena misma. Con la improvisación en vivo, a través de una propuesta de reproducciones musicales modulares que se recombinan cada vez, puede plantearse una reconstrucción constante de la propuesta escénica y una suerte de música efímera, sostiene el artista sonoro y audiovisual Jorge Haro. En el mismo sentido, sostiene Mónica Ogando, indica que el músico interviene no solo desde la construcción sonora en vivo sino también posicionándose, él mismo, como signo escénico. La actriz, dramaturga y narradora advierte que convertido en potencial personaje, deja de ser un mero “acompañante” para adquirir funciones narrativas.

Otras veces, el sonido –como una herramienta de construcción dramática- puede narrar a través de la construcción de materialidad; ya sea a través del recurso de una voz en off (en directo o pregrabada) que trae a escena personajes físicamente ausentes o a personajes por omisión, o por medio del desarrollo de espacios escenográficos sonoros. Esta estrategia de manipulación sonora para la generación de estados de ánimo, psicológicos y temporales es ampliamente usada en el teatro ciego y tal como sostiene Rony Keselman, músico y docente, puede ejecutarse gracias a la capacidad evocativa de los universos sonoros que remiten a imágenes mentales que se yuxtaponen con la escena.

La cuestión sonora (al no restringirse solamente a la creación musical), advierte Farber, no queda circunscripta al diseño pre-establecido, sino que es parte de una construcción colectiva e iterativa en la que pueden involucrarse todos aquellos que participan en el proceso creativo de una obra. De esta forma, un músico-personaje, un paraguas que golpea con ímpetu sobre el piso, una silla que hace ruido o deja de hacerlo al ser corrida para sentarse, unas llaves que se arrojan fuertemente sobre una mesa, estarían erigiendo un efecto de sentido particular y no pensando *a priori*.

En el mismo sentido, Keselman plantea cierta tensión existente entre la acción final escénica y el diseño sonoro. El profesional sonoro, sostiene, tiene que tener la flexibilidad suficiente para, por un lado para lograr desarrollar un producto que “no moleste” a la escena sino que la complemente y refuerce; por otro, para aceptar que el guión original sobre el que realiza su creación inicial puede ir modificándose a lo largo de los ensayos y, por ende, también lo deberá hacer la propuesta sonora. Esta tensión, no solo existe entre el desarrollo de la acción y el sonido escénico, sino también entre la palabra y la música y dónde mejor se vislumbra es en la can-

ción, sostiene la regisseur y docente Laura Gutman. La canción en la historia teatral, como objeto estético, ha tenido una suerte de lógica interna pendular, en la que por momentos ha sido el texto el que ha comandado su evolución y muchas otras veces ha sido la música. Este vai-ven tiene su justificación, sostiene la autora, en el carácter inminentemente intelectual de la relación texto-música, que se diferencia de la vinculación imagen-sonido que es sinestésica. Por su estructura, la canción puede generar tanto la división por escenas o números cerrados, como convertirse “en un punto de partida para la dramaturgia que la integre a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma” sostiene Gutman.

Estas reflexiones que otorgan un lugar de importancia a la dramaturgia sonora como espacio propio y consolidado en el mundo escénico, obligan a repensar –tal como sostenía el cineasta francés Robert Bresson– que “un sonido nunca debe acudir en auxilio de una imagen, ni una imagen en auxilio del sonido” y que tanto, un recurso como el otro, tienen la capacidad evocar, narrar y producir sentido teatral.

### Conclusiones

Puede concluirse que una creación sonora desarrollada solo con la lectura de un guión puede resultar una pieza inconexa, molesta y discordante con la realidad escénica. Su potencial semiológico será menor si fue producida (y no se modificó más) antes de comenzar el primer ensayo, o presentada en la fase final antes del estreno de la obra.

Los creadores de sonido exitosos serán aquellos que estén abiertos y dispuestos a sumergirse en un proceso del diseño itinerante, de modificación, actualización y evolución de sus propuestas. Y, sobre todo, aquellos que renuncien a la potestad absoluta sobre la creación sonora para permitir la construcción colectiva.

El sonido, debido a su capacidad altamente condicionante del proceso de decodificación que el espectador realiza sobre la obra en general, debe permitirse –también– ser influenciado por otros elementos escénicos; en una suerte de retroalimentación creativa y positiva, en búsqueda del sentido teatral.

Aunque ha quedado claro que la Dramaturgia Sonora ha ganado su lugar de relevancia y se ha manifestado la necesidad de crear un corpus teórico que ahonde en la problemática del rol del sonido en teatro, para teatro y desde el teatro, resta ahondar sobre cómo la ausencia de éste también produce sentido escénico. Compositores, sonidistas e intérpretes tendrán el desafío de pensar, y potenciar, la función narrativa y constructiva del silencio teatral.

### Referencias bibliográficas

Jullier, L. (2007). *El sonido en el cine*. Buenos Aires: Paidós.

(<sup>1</sup>) Lic. en Relaciones Públicas, Master en Relaciones Internacionales. Parte del Staff de la facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo Producción y Gestión de Contenidos.

### Dirección y estrategias de construcción teatral

María Verónica Barzola (<sup>1</sup>)

La Comisión de Puesta en escena y Dirección de Actores tuvo siete ponentes que presentaron diferentes estrategias de conducción y construcción teatral. **Lorena Ballestrero** planteó diferentes *Estrategias de Dirección en el trabajo con el actor*; **Fabián Díaz** trazó el desafío de la construcción colectiva a través de *El cuerpo en el proceso de dirección teatral*; **Lucas Lagré** analizó *El sentido en los textos teatrales*; mientras que **Alejandro Alberto Domínguez Benavides** ahondó en *El Público*, de García Lorca y los detalles de su última puesta en Madrid. Por su parte, **Pablo Ramírez** reflexionó sobre los *Usos de la literatura en la creación teatral*; **Alejandra Espector** y **Dardo Dozo** delinearon la interacción entre la *Dirección de Vestuario y la Dirección*; y por último, **Germán Ivancic** y **Diego Rodríguez** examinaron sobre el reto de *La puesta en escena y la otredad*.

Es imposible pensar las lógicas de la dirección teatral bajo un modelo unívoco. Escuelas, y estratégicas –sumadas a las características de personalidad y las experiencias adquiridas en el rol de actor– condicionan la forma en que el director se vincula con los actores y construye el resultado escénico. Si bien, las diferentes experiencias no son comparables pero sí son susceptibles de establecer un recorrido que permita entender diferentes recursos de construcción de sentido teatral.

Tal como sostiene Lorena Ballestrero es “el director quien necesita establecer estrategias para lograr que el actor despliegue sus posibilidades expresivas formando parte del mundo creado para cada puesta en escena”. La directora y docente agrega que la definición de los recursos que se utilizarán para aumentar el potencial actoral-comunicativo está profundamente signada por la propia experiencia. En el mismo sentido, Daccarett advierte que “en la formación de un director hay mucho de habilidades innatas, de observación y estudio del ámbito teatral y, sobre todo, de acumulación de experiencias vinculadas a la actuación o a la dirección escénica” (Daccarett, 2009, p. 7).

Es justamente a través del poder de recuperación de lo vivencial y de las experiencias que el director **Fabián Díaz**, Licenciado en Actuación especializado en dramaturgia en el IUNA, propone abordar la realidad escénica a través de estrategias de construcción colectiva. La obra *Dios está en la casa* se generó a partir de un ejercicio evocativo colectivo acerca de los recuerdos buenos de la infancia y de las casas en las que cada uno de los actores, sonidistas, vestuaristas, etc., fue feliz. Para el dramaturgo, sin duda, “el trabajo de dirección supone una indagación física y emocional a la vez que técnica”, de larga duración, que es posible principalmente en los espacios de teatro independiente.

Esta estrategia colectiva implica dar a la otredad, un lugar privilegiado en el proceso de construcción escénico. Así lo sostiene el bailarín, coreógrafo y regisseur Germán Ivancic, y el actor, director y regisseur Diego Rodríguez cuando hablan del teatro como “un arte insoportablemente colectivo”. Para ellos la participación del otro no es una elección sino más bien una situación ineludible: “se quiera o no, todos quedamos obligados a trabajar con



la otredad, que opera en nosotros para lograr hacer algo con el otro: estrenar”.

En algún punto, la idea de la construcción colectiva, obliga a repensar el sentido más ortodoxo y etimológico del concepto de dirección (que según su raíz latina alude a la idea de enderezar algo en un determinado sentido) para dar lugar a otra perspectiva más flexible en la que la colaboración estrecha de otros resulta nutricia y sin embargo no puede ser vista como personal de la labor del director (Daccarett, 2009, p. 7).

Esa impronta personal puede materializarse también en la selección de otras estrategias, como la construcción y dirección actoral enfocada en lo visual. El director e investigador teatral Dardo Dozo y la vestuarista Alejandra Espector, plantean el desafío de la creación visual del personaje a través de la articulación del proceso realizado entre ambos profesionales, en continua retroalimentación creativa.

Por su parte Lucas Lagré, licenciado en letras, propone repensar el potencial de lo referencial vs. Lo argumentativo en el análisis de los textos teatrales como estrategia. El acceso al sentido –explica Lagré– constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales. Esta situación...

...se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. (Lagré, 2015)

En este sentido, el texto dramático deja de considerarse una unidad inamovible sino que puede entenderse como un elemento del que “se pueden hacer variables y constantes lecturas escénicas”, que “revelan los lugares de indeterminación del texto dramático, es decir, sus zonas ambiguas u oscuras” (Daccarett, 2009, p. 17). Este es un espacio de oportunidades, que deja lugar a la creatividad, a la diversidad de construcción de sentido y a un sinnúmero de variantes de recreación.

Mientras que los guiones teatrales plantean el desafío de la interpretación, la literatura y la poesía presentan la problemática de la “traducción” de su estética al lenguaje escénico. Según Pablo Ramírez, licenciado en actuación del IUNA y director, “el arte contemporáneo tiene como pilares característicos de creación el cruce, la apropiación y la reescritura de materiales culturales y sociales ya existentes”. Para el director, estos encuentros de espacios diversos son oportunidades importantes para generar sorpresa en el público, obligarlo a salir del aburrimiento generado por la repetición de estilos de propuestas escénicas y para mostrar, a través del teatro, los cambios sociales que pasan inadvertidos.

### Conclusiones

Desde el *didaskalos* del teatro griego clásico, pasando por el *dóminus gregis* del teatro romano, el *maître* de recors del drama litúrgico de la Edad Media, el ordenador de los siglos XV y XVI, o el director de las compañías italianas surgidas en la segunda mitad del siglo XVI, tanto la figura del director, como los recursos seleccionados

para comandar las lógicas teatrales, han tenido un rol fundamental en el desarrollo escénico.

Podría aseverarse que, en la actualidad, las estrategias que cada director elige para abordar la construcción del relato siguen siendo fundantes y dependen estrechamente de su experiencia previa como actor, de cómo fue influenciado por el trabajo de colegas, de la escuela de la que proviene, de la relación que pretende entablar y del vínculo que quiere generar con los actores.

Pensar en estrategias de dirección teatral y en desarrollo de un perfil estético particular como director, implica entender la importancia del desafío de aumentar el potencial de cada uno de los actores y de liderar un equipo que debe mantenerse cohesionado. Ya sea a través de la construcción colectiva del relato, de la reinterpretación de textos, de la adaptación de estos al lenguaje escénico o de la construcción de personajes por medio del vestuario, la tarea del director continúa siendo una labor de enorme responsabilidad poseedora de lenguaje común que se retroalimenta constantemente en busca del mejor resultado escénico.

### Referencias bibliográficas

Daccarett, J. (2010). *Apuntes de dirección teatral*. Santiago de Chile: Universidad del desarrollo.

(<sup>1</sup>) Lic. en Relaciones Públicas, Master en Relaciones Internacionales. Parte del Staff de la facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo Producción y Gestión de Contenidos.

### La dirección teatral atravesada por lo contingente, el accidente como proceso creativo.

Andrés Binetti (<sup>1</sup>)

#### Expositores:

- Galo Ontivero: La problemática de interpretación dramática de un texto escénico de dramaturgia de actor.
- Mariano Stolkiner: Ensayo. Singularidad del actor en el encuentro con un texto.
- Martín Urruty: La dirección. Bancate ese defecto.
- Lautaro Metral: Dramaturgia intervenida.
- Juan francisco Dasso: Compañía Bueno Aires escénica: La desintegración.

A partir de distintas miradas analíticas y descriptivas, el encuentro en torno a la dirección teatral fue abordando algunos temas fundamentales para pensar el proceso creativo de toda puesta en escena. Pensar las vicisitudes que compete a este proceso/actividad creativa en el teatro actual, implicó tener presentes algunos factores contemporáneos (producción, circulación y consumo de las obras realizadas) que se vuelven fundamentales para llevar adelante la concreción de dicha posible puesta. Porque concretar una obra de teatro y sus diferentes roles -actores, productores, vestuaristas, iluminadores, sonidistas, escenógrafos y más que se ocupan de concretar cada uno una tarea específica dentro del conjunto que es todo el espectáculo- significa poner en funcionamiento un “todo”, constituido por cada uno de esos sistemas,

pero que en escena significarán conjuntamente. De todo ello, el director de escena se encarga, y su creatividad organizadora se pone en marcha, no solo involucrando textos dramáticos clásicos sino también en la hazaña de escenificar textos nuevos o contemporáneos. La charla con los diferentes expositores supo problematizar este lugar de “organizador creativo”, y según cada caso, permitió abordar, principalmente, diferentes experiencias entre aquellos que ponen en escena textos dramáticos propios, y aquellos que prefieren utilizar textos ajenos. A partir de ello, se indagó el lugar que tiene el director teatral en el teatro actual y las posibilidades que posee para integrar y desintegrar elementos y convenciones escénicas más tradicionales o preestablecidas, como así también el lugar primordial que para él tiene el ensayo como espacio-tiempo creativo.

**Galo Ontivero** reflexionó acerca de la construcción del personaje y su relación con la subjetividad del actor en el teatro actual. En este sentido, se preguntó por aquellas marcas biográficas de cada sujeto actor y de qué manera éstas se vuelven en una parte necesaria para todo relato escénico. Por otro lado, abordó la problemática de un desarrollo escénico a partir de la ausencia de un texto dramático pre-escénico. En este sentido, Ontivero ejemplificó con el trabajo de graduación de la UNA (ex IUNA) “*El bergantín*” en donde trabajó como actor bajo la dirección de Bernardo Cappa. En este sentido expuso la forma de trabajo llevada adelante por dicho director, dando cuenta de un proceso creativo poco convencional, más ligado a la idea de una creación colectiva inspirada en la materialidad propia aportada por cada integrante, que se despliega en los ensayos y que no necesita partir de un texto dramático de base.

**Mariano Stolkiner**, por su parte, expuso acerca del ensayo como espacio y lugar para la productividad. Las preguntas planteadas por este director rondaron acerca del acercamiento a un texto dramático previo y ajeno, y a partir de ello reflexionar: ¿Qué implica abordar un ensayo? ¿Cómo encararlo? ¿Se trata de una puesta en valor de una idea? O ¿Es la constatación de una hipótesis? O, si en definitiva ¿no se trata de un encuentro con una materia única y desconocida hasta el momento de su ejecución? Estas preguntas llevaron a Stolkiner a ejemplificar con su último trabajo de dirección y las vicisitudes que tuvo que enfrentar, entre ellas, la de tener que reemplazar a un actor en poco tiempo cuando el proceso ya está avanzado. Es decir, reflexionó acerca de qué sucede cuando el material ya logra estar en una instancia más lograda, cuando el texto dramático ya es escénico y se encarna en un cuerpo actoral para el que no se había pensado previamente.

**Martín Urruty** dialogó a partir de un concepto clave en su definición de ensayo: el defecto. Explicó que dirigir teatro siempre trae aparejado un defecto, una manía, que entiende como aquella pretensión de totalizar u ordenar el discurso escénico con la idea de controlar o cerrar la obra. Contra esta pretensión, Urruty advirtió que suele aparecer otra idea, la de una grieta, que no sería más que ese espacio donde se filtra una libertad asociativa, libre del control, que es producto de los cuerpos en el ensayo. Luego, el director también ejemplificó con procedimientos empleados a partir del trabajo elaborado en sus

últimas obras, y clarificó estas cuestiones según la forma en la suele construir un lenguaje particular, mediado por los actores y el espacio del ensayo.

**Juan Francisco Dasso** trabajó sobre el concepto de dramaturgista, y de cómo este rol (bastante nuevo o poco usado en el espacio de la teatralidad argentina) ha comenzado a tener mayor ingerencia en la actualidad. Además pudo ejemplificarlo a partir de su propio trabajo como tal dentro de la compañía Buenos Aires Escénica. Su experiencia lo llevó a narrar cómo el trabajo sobre el realismo allí realizado fue un género por deconstruir. En este sentido, Dasso planteó un despliegue semántico relativo a la cuestión de desarrollo y atentado de este género –el realismo– y explicó los alcances de la idea de la emergencia desde un nuevo sentido. Por otro lado, el director dramaturgista también completó el concepto en función de los distintos ejes que abordó con su hacer. Articuló este concepto con la idea de cercanía a otras formas de pensar el arte, y el cruce con la dramaturgia, la puesta en escena y diversos conceptos de la estética, la filosofía, la semiótica.

**Lautaro Metral** se refirió en su exposición a un aspecto más productivo del teatro actual: ¿cuáles serían las negociaciones que influyen a la hora de montar un espectáculo? Es decir su abordaje se interrogó sobre ¿cuáles serían aquellas decisiones de producción con las que hay que lidiar a la hora de dirigir un espectáculo teatral, y cómo éstas impactan sobre el hecho teatral en cuestión? Su reflexión planteó también otros interrogantes, entre ellos: ¿por cuántas voluntades debe pasar una idea antes de convertirse en una obra de arte? Y, retomando algunas estadísticas, mediante una revisión histórica sobre la cuestión, Metral también dio cuenta de las diferencias establecidas entre la productividad teatral pasada y presente en la ciudad de Buenos Aires.

En síntesis, la mesa resultó muy fructífera para pensar el rol del director, sus espacios, sus alcances y las coordenadas que lo atraviesan en la actualidad. Luego de las exposiciones individuales, hubo un debate posterior en el que los participantes reflexionaron acerca de la idea de “accidente” imprevisto dentro de todo proceso de producción escénica. El cómo aprender a escuchar lo contingente, lo que no estaba previsto, lo que sucede y hacerlo parte del relato escénico fue parte de la discusión y reflexión colectiva. En este sentido se pensó al espacio del ensayo como territorio imprevisible, como un lugar donde los artistas se enfrentan a una búsqueda, a un desafío, más que un lugar para confirmar saberes previos. Partiendo de esta hipótesis, se reflexionó acerca del vínculo y el diálogo constante durante el proceso con todo el equipo creativo, para establecer fluidez en las relaciones entre los diferentes participantes de un proyecto. Además se reflexionó sobre cuales serían las tensiones de esta búsqueda conjunta y la incertidumbre a la hora de empezar un proyecto nuevo bajo estas condiciones.

Asimismo, otro eje del debate apuntó sobre las condiciones de producción formales a la hora de elaborar un hecho teatral. Allí los participantes dieron cuenta de una carencia que subyace en las producciones independientes de la ciudad de Buenos Aires. Esto es, la falta o la desarticulación de la figura del productor en tanto

figura que aporta, y la del productor ejecutivo -en tanto figura que resuelve los problemas inmediatos de la producción-. En este sentido se articuló la carencia en función de un mismo relato estético compartido. Finalmente, este eje temático abordado aportó la idea de pensar a este defecto como parte del desafío mayor de montar un espectáculo y que, si bien es cierto que suele ser problemático, varios expositores asumieron que también esta carencia se puede convertir en una ventaja, a la manera de un “accidente” como mencionábamos unas líneas más arriba.

---

<sup>(1)</sup> Licenciado en Puesta en Escena (Escuela Municipal de Arte Dramático). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

### **Dramaturgia y nuevas tendencias. Una articulación entre espacios de creación y espacios de enseñanza.**

**Andrés Binetti**<sup>(1)</sup>

#### **Expositores:**

- Santiago Governori: *La escritura según la ocasión.*
- Ariel Gurevich: *Apuntes para una dramaturgia de inicio.*
- Pablo Iglesias: *Diálogos con la escritura.*
- Raúl Brambilla: *El derecho de autor.*
- Agustina Gatto: *Sobre la enseñanza de la escritura dramática.*

Desde diferentes perspectivas, el diálogo planteado con los autores supo abordar distintas vicisitudes concernientes a la escritura dramática. Principalmente se conversó sobre la relación de esta actividad con el ámbito contemporáneo y con los vínculos establecidos respecto de su enseñanza. De algún modo, esta articulación entre la propia práctica escritural y la enseñanza-aprendizaje, especificada según cada caso, permitió reflexionar colectivamente sobre las nuevas tendencias escénicas y lo que significa escribir teatro hoy. En este sentido, se desglosó el concepto mismo de dramaturgia -qué se entiende por ella, qué se pone en juego, qué técnicas emplea, etc.- y se avanzó sobre problemáticas conjuntas a la hora de escribir y a la hora de enseñar.

**Governori** desarrolló sus ideas combinando tanto el trabajo personal de enseñanza, como su rol de dramaturgo. Aportó su visión sobre el tema según ciertos procedimientos de improvisación que supieron nutrir sus trabajos de dramaturgia, incluso en aquellos ámbitos a los que había sido convocado y que, de algún modo, habían delimitado su creación previamente. Por otro lado, relacionó la forma que él elige para escribir con su trabajo como docente y a partir de allí expuso algunas técnicas que le permitieron encontrar cierto procedimiento recurrente. Esto, indicó, le sirvió para confeccionar un trabajo artístico pertinente de ser utilizado tanto en su propia materialidad de trabajo, como también un recorrido posible para vehicular la enseñanza y aprendizaje de sus alumnos.

**Gurevich**, por su parte, trabajó sobre una hipótesis: la oposición entre el análisis y el procedimiento estructural a la hora de escribir. En este sentido, el autor afirmó que “los principios que sirven para analizar un texto no son los mismos que orientan su escritura”. Desarrolló el tema a partir de ejemplos reunidos según su experiencia. Y luego concluyó su exposición dejando una pregunta abierta y pertinente para toda la audiencia ¿por qué insistir en escribir teatro? Sin duda, para pensar las necesidades propias y del medio en el que nos encontramos en la actualidad.

**Pablo Iglesias** nos habló de su trabajo como escritor de guiones en el ámbito televisivo, y a partir de ello planteó una analogía entre este género y el propio de los textos dramáticos. A partir de identificar algunas características afines a cada uno y de una comparación genérica entre ambos tipos de escritura, Iglesias explicó cuál sería el esfuerzo y la búsqueda perseguidos tanto por un material como por el otro. En este sentido, reflexionó sobre qué es lo que se “juega” -en términos artísticos- en ambos procesos escriturales como autor. Luego explicó cómo funcionan ciertas estructuras del relato televisivo de tira diaria -indagando en las coordenadas espacio-temporales involucradas en este medio- y compartió algunas experiencias personales vivencias con este trabajo. Finalmente, su experiencia específica aportó una serie de singularidades que suelen ser desconocidas para el escritor de género teatral.

La exposición de **Brambilla** resultó más técnica al haber estado apoyada en un análisis de datos, usualmente desconocidos para varios autores teatrales. Su planteo se centró en establecer una diferencia entre los derechos morales y los derechos patrimoniales que corresponden a todo autor de teatro, y a partir de ello visualizó cómo es el funcionamiento de estas cuestiones según los distintos soportes y ámbitos creativos. Sin duda, su exposición apuntó a clarificar varios aspectos muy poco conocidos por la mayoría sobre tales derechos, sobre los cuales vale la pena volver para repensar y para ejercer. A partir de ello, hacia el final de su exposición se produjo un debate muy fructífero entre todos los presentes, que abordó algunas legislaciones y mecanismos pertenecientes a otros países que suelen marcar una diferencia con los funcionamientos de aquí en Argentina, tales como el copyright; como así también un tema clave que está en debate en el teatro contemporáneo de hoy: la defensa por el derecho de autor.

**Agustina Gatto** explicó y desarrolló en qué consiste su forma o modalidad de enseñanza dramática. A partir de diferentes ejemplos de obras canónicas, identificó ciertos procedimientos y lugares comunes a nivel estructural -entre ellos, la idea de acción, conflicto, trama y sus devenires históricos- y sobre ellos avanzó sobre su hipótesis creativa. En este sentido, **Gatto** intentó desarrollar su idea en pos de clarificar una metodología propia que, incluso, podría ser aplicable a la noción de texto audiovisual, según otros términos genéricos.

A modo de conclusión, podemos decir que del diálogo mantenido con los diferentes expositores estableció un cruce fluido entre dos espacios: los de creación dramática y los de enseñanza en dicha materia. Plantear las

problemáticas que esto supone, desde lo genérico, lo legal, las motivaciones y búsquedas afines, permitió identificar una misma pregunta, la cual atravesó, de distintas aristas, todas las exposiciones compartidas, a saber: ¿se puede enseñar a escribir a partir de las limitaciones autoimpuestas que atentan contra las convenciones preestablecidas, para generar nuevas tendencias a la hora de la producción textual, o esta búsqueda es algo que cada alumno/autor debe encontrar por sí mismo? El debate colectivo entre los presentes generó una reflexión sobre la condición del artista, sobre la originalidad y la posibilidad (o no) de transmitir un método, una estructura, una forma de escribir. Cabe destacar que en el marco de esta discusión, instalada por el debate posterior a las exposiciones, reunió diferentes ideas sobre las estructuras formales aprendidas personalmente. A partir de este planteo, también tuvieron lugar las poéticas y las relecturas contemporáneas sobre dichas poéticas en el panorama teatral actual. Pero ¿cómo es luchar con las convenciones, qué es el teatro contemporáneo y cuáles son las nuevas tendencias en el teatro actual? De algún modo, la pregunta intentó examinar ¿cómo se puede enseñar a escribir de manera contemporánea? Y si es plausible pensar en una “manera”. Esto sería, dejando de lado las convenciones formales que preestablecidas y perfilando la posibilidad de un funcionamiento más actual. Sin duda, una problemática para seguir pensando. Finalmente, el problema de la convención también circuló durante el debate, y se definió por aquello que siempre se vuelve predecible para el espectador, es decir, lo esperable a la hora de establecer las condiciones de producción de una obra artística. En este sentido, hubo un común acuerdo en pensar que, mas allá de las diferentes estéticas perseguidas, la búsqueda última de todo autor dramático siempre es la de alcanzar una voz propia, una voz que pueda tornarse singular en el mundo, y, a partir de ello pensar en cómo transmitirla, como impronta tan específica (bajo un formato pedagógico) seguirá siendo un factor por indagar en cada uno.

---

(<sup>1</sup>) Licenciado en Puesta en Escena (Escuela Municipal de Arte Dramático). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

## Comunicación y marketing del espectáculo en la Web Matilde Carlos (<sup>1</sup>)

### II Plenario Red Digital de Artes Escénicas

- “¿La Evolución del Teatro?” Lic. Mirta Romay, directora de Formar TV, directora de la plataforma de teatro digital Teatrix.

- “Pasión por el teatro” Guillermo Barrios, creador y director, y Patricia Pritzker, socia y productora de Chapeau Argentina (Portal de difusión teatral y de espectáculos)

- “Gestión y comunicación en era de las redes” Patricio Sabatini, músico, productor, comunicador, publicista; socio fundador de Panal de ideas, primera plataforma de *crowdfunding* + *crowdsourcing* libre de comisiones fijas.

- “Del flyer al post” Natalia Mesía, especialista en gestión cultural, productora de Teatro Timbre 4.

- “La Difusión teatral en Internet” Martín Dichiera, director del portal de difusión teatral: “GEOteatral”.

El poder de las redes sociales y portales especializados en espectáculos es innegable a la hora de comunicar obras, acciones artísticas y eventos culturales. Reflexionar en torno a las posibilidades comerciales que estas herramientas brindan es vital para potenciar su alcance y optimizar las acciones de marketing en torno a ellas. Por eso, el II Plenario de la Red de Artes Escénicas UP tuvo como objetivo pensar las estrategias de difusión y promoción de espectáculos en la era digital y abrir un espacio a miembros de la Red Digital de Artes Escénicas y a invitados especiales para que compartieran experiencias y habilitaran nuevos vínculos con el espectador.

La primera expositora fue **Mirta Romay** quien se refirió a las transformaciones que se han producido en relación con las posibilidades de acceder a productos culturales. Para ella la tecnología que permite disfrutar de películas on line ha avanzado de manera notable en los últimos tiempos. Gracias a las plataformas digitales como Cuevana –hace mucho ya-, y más recientemente a Netflix, han cambiado las formas de representación y visualización de films. ¿Cuál es la diferencia entre ambas plataformas? La estructuración profesional de una, versus la informalidad de la otra. Netflix tiene un sustento legal sólido y cuando desde su equipo pensaron Teatrix tuvieron que comenzar de cero porque aquí había un vacío total al respecto. ¿Qué es Teatrix? Es una plataforma que va a permitir visualizar obras de teatro por medio de dispositivos como TV, teléfonos celulares, tablets, computadoras, etc.

Cuando empezaron a pensar en Teatrix, la gente decía que no se podía llevar el teatro a la pantalla. Sin embargo Mirta recordaba los ejemplos de Alta comedia, Teatro como en el teatro, y varios casos más como exponentes de una posibilidad de realización. La intangibilidad que parece hoy tan moderna, en realidad ya existía en el pasado; cuando surgió la radio se compraban espacios y eso era impensado para los contemporáneos. Ahora se está frente a otros desafíos. Las cuestiones técnicas son un tema a tener en cuenta, ya que el teatro tiene sus propios lenguajes, lo que Dubatti llama el “convivio”, es una característica muy particular de esta disciplina, ese “algo” que se produce y que es único. El cine, la radio, son medios que han encontrado la forma de llegar al otro, pero no se pueden extrapolar las formas de cada uno, y finalmente hay que adaptar el mensaje que se quiere transmitir, al medio que lo va a reproducir. En lo que sí está de acuerdo es en que lo que en realidad no se puede respetar es el clima y lo que el teatro genera en vivo. Cuando se filma, muchas veces la cámara va del primer plano de un personaje a otro, y eso no tiene nada que ver con el ritmo de la obra. En Teatrix hubo que apelar a diversos recursos técnicos como *inserts*, enlaces entre el texto y el medio; ir probando y viendo lo que funcionaba y lo que no. Hoy se puede resignificar con otros medios, aquello que hace tiempo se hacía por el teatro en la televisión.

En cuanto a la plataforma en sí, Mirta Romay explicó que se podrá acceder a las obras disponibles en Teatrix a partir de las opciones de compra o alquiler. Del mismo modo se podrán ver las fichas técnicas y artísticas, *backstages*, entrevistas a actores y directores; es decir un conjunto de elementos que estarán disponibles junto con la obra en sí.

Dentro de esta oferta, existe un desarrollo aparte que es Teatrix Plus, realizado en colaboración con Jorge Dubatti y que resume un poco la historia y los recorridos profesionales de Mirta Romay en cuanto a sus vínculos no solo con el teatro, sino también con la educación ya que tendrá una profundización sobre las obras de la plataforma.

En cuanto al importante tema de la distribución, Teatrix ya tiene acuerdos con empresas como LG, Sony, Phillips; y además cuenta con acuerdos con La Nación y FM100 como instancias más acotadas y específicas. Por último sobre el modelo de negocio, Romay enfatizó en que se plantearon un modelo de asociatividad con una pirámide más llana: en Teatrix se trabaja en redes y se valora el equipo. Las obras que en un principio estarán disponibles son: La casa de Bernarda Alba; La omisión de la familia Coleman; Tanguera, Anda Jaleo; El cabaret de los hombres perdidos; María Elena; Othelo; El loco y la camisa Clac!, una obra de película; Nativo; Fernando Peña; Homenaje: Selección de títulos sobresalientes del programa Alta comedia.

Luego fue el turno de Chapeau Argentina. **Guillermo Barrios y Patricia Pritzker** presentaron lo que llaman "la plataforma digital de dos apasionados del teatro". Ellos comenzaron hace dos años con una *fanpage* de Facebook y desde entonces consideran este espacio como un hijo de ambos. Si bien Guillermo había iniciado el emprendimiento, la obra *Casi normales* los conectó -ya que ambos eran fanáticos de ese musical- y por ello decidieron compartir este proyecto que propulsa a diversas obras de teatro sin fines de lucro. La idea que lograron instalar es que Chapeau está en todos lados. Sostienen que hay una finalidad y ésta es informar, siempre en positivo, lo que se está haciendo en el teatro local. Para ello realizan crónicas -no críticas porque no se asumen como periodistas- y hacen hincapié en lo bueno que cada obra puede tener.

Barrios y Pritzker comentaron que Chapeau tiene un canal de *Youtube* y un programa de radio lo cual les permite mantener vínculos fluidos con sus seguidores de las redes. El objetivo es continuar creciendo como equipo. Hoy en día cuentan con fotógrafo y varios colaboradores para ver las obras ya que no dan abasto para asistir a todo lo que la cartelera local ofrece y porque ellos suelen ir juntos al teatro ya que funcionan mejor en pareja que de manera separada. La idea de ambos es compartir esa pasión y difundir el teatro local.

A continuación fue el turno de **Patricio Sabatini** quien hizo hincapié en el nuevo rol del público no solo como espectador sino como productor de espectáculos y proyectos artísticos a partir de la idea de co-financiamiento. Sabatini explicó que cuando se encaran proyectos surgen diversos problemas tales como difusión y financiamiento, pero que uno de los temas principales es la obtención de recursos. En principio si hay una buena

comunicación del proyecto, es más fácil obtener lo necesario para su concreción. Y cuando se habla de recursos, éstos incluyen desde equipos, locaciones, trabajos de edición, hasta la contratación de extras, etc., y pueden ser conseguidos no solo a través de financiamiento sino sobre todo, mediante el programa de voluntariado.

El objetivo de Panal de Ideas es el de construir público, impulsar la financiación colectiva mediante la recaudación de fondos para proyectos que a cambio de contribuciones le permitan al financiador recibir beneficios. El programa funciona como un sistema de recaudación colectiva, donde cada proyecto establece un presupuesto y la comunidad colabora con él a través de pequeñas sumas de dinero recibiendo recompensas a cambio. Así es como surgen libros y discos, diseño de indumentaria, obras de teatro, películas o cualquier producto cultural imaginado. Sabatini expresa que hoy las redes y los debates tecnológicos confirman el inicio de cambios en la gestión cultural que conducen cada vez más a la *autogestión*. Por ello desde su plataforma, diversos activistas apadrinan formas de hacer arte, se acercan al creativo y además de colaborar con el proyecto, reciben determinadas recompensas.

En cuanto a consideraciones meramente técnicas, Sabatini explica que en Panal de Ideas utilizan mercado pago y que si transcurrido el plazo estipulado para la realización del proyecto, éste no se cumpliera, se le reembolsa al financiador el total de lo invertido.

En síntesis, Panal de ideas es un canal de vínculos, algo así como un solucionador de problemas que permite pensar y accionar desde un lugar distinto con la colaboración de equipos o parte de la comunidad. Hoy cuenta con más de 50.000 miembros, es una plataforma hecha en Argentina para el mundo.

Por su parte, **Natalia Mesía**, comenzó su charla haciendo referencia a que cuando se implementaron estrategias de volanteo o flyer para promoción de obras, esa información nunca dio el resultado esperado, ya que jamás llegaba gente de la calle con un papel tipo volante. Este fracaso llevó a Timbre 4 a experimentar con la publicidad en redes y social media: *Twitter, Facebook, Instagram, Youtube, Newsletter*.

Mesía explicó que actualmente, el crecimiento de usuarios de la Web en Latinoamérica es proporcional a la cantidad de personas, y por ello lo ideal es establecer canales indicados para cada audiencia o producto cultural. A partir de ello comentó cómo en Timbre 4 buscan llegar a un número cada vez mayor de público y a la vez que éste sea más específico. Llevan a cabo este proyecto mediante la creación de un perfil para cada contenido porque creen que mientras más se identifique al usuario, mejor será para él también ya que recibirá información de su interés. Usando google analytics se ve que los usuarios entran desde celulares y eso significa agilizar la búsqueda de información; para ello en Timbre 4 cambiaron el acceso a la página con el objetivo de brindar una comunicación más veloz y completa. Mesía dijo que el 71 % de personas en Internet comparte contenido, y ello lleva a preguntarse por dónde empezar a comunicar. Ella cree que lo fundamental es el relevamiento de información. Con los medios digitales se puede medir todo y a partir de los datos se logran establecer objetivos y tomar

decisiones para implementarlos. En lo digital el usuario pasa por el momento de la verdad, el de búsqueda de información, es lo que se denomina el momento cero. Por eso ellos como estrategia deciden publicar en Google. Mesía Sostuvo que se debe evitar actuar de manera improvisada, y para ello es necesario trabajar ordenadamente, ver que se cumplan objetivos.

Por último, Martín Dichiera planteó la importancia de la difusión teatral a partir de estrategias de marketing en Internet aplicadas a productos teatrales. Dichiera considera que en teatro es importante ver cuáles son los elementos únicos de la obra, eso que podría llamarse “la marca” como por ejemplo su director, cuándo y dónde se dio con anterioridad, los actores que trabajan, etc.; y a partir de ello, crear estrategias de comunicación orientadas según la pregunta: ¿a qué espectador quiero llegar? Se trata de establecer una “marca de la obra” y luego conseguir más espectadores. En Internet hay diversas acciones para promoción o difusión de obras. Siempre está la opción de relacionarse con medios tradicionales mediante un típico trabajo de prensa. Pero también, y cada vez más, es posible hacer uso de las redes sociales y publicidad paga en sitios específicos. El medio elegido está ligado a la producción de la obra y ahí radica la estrategia: saber elegir el más apropiado para la inversión teniendo en cuenta que los portales más reconocidos cobran miles de pesos por día por banners, pero no siempre funciona porque a veces hay mucha publicidad que distrae en dichos sitios. En cada lugar hay que analizar el espectáculo, el circuito, la inversión disponible, y ahí ver el medio que mejor se adapta. A partir de esta afirmación Dichiera fue demostrando con cifras y análisis de tráfico on line las diferentes opciones y alcances de las redes o sitios más reconocidos: Alternativa Teatral, Google, GEO Teatral, Facebook, Twitter, Newsletters, etc. Del mismo modo sostuvo que publicitar o comunicar en las redes requiere de un seguimiento constante ya que hay que construir diálogo con los lectores. No se trata de buscar solo espectadores sino de un posicionamiento de la obra que cree comunidad.

### Conclusiones

Este II Plenario permitió ahondar en las posibilidades de las plataformas 2.0 para favorecer las estrategias de promoción y distribución de obras teatrales mediante los diversos casos que los expositores desarrollaron y que resultaron complementarios de lo trabajado en la primera edición llevada a cabo en 2014. Es innegable que conforme los avances tecnológicos sigan ampliando sus posibilidades será necesario crear espacios que habiliten reflexiones sobre los alcances, beneficios y potencialidades que puedan ofrecer; y para ello, el Plenario de la Red de Artes Escénicas seguirá ofreciéndose como un lugar de encuentro y análisis con pluralidad de voces y experiencias.

Al finalizar las exposiciones del panel, y como parte del II Plenario, se hizo entrega del Reconocimiento 2.0. Éste tiene por objetivo destacar a aquellos medios que forman parte de la Red Digital Artes Escénicas y que pueden ser considerados referentes de calidad en virtud de sus servicios, los variados contenidos y la coherencia

editorial sostenida a lo largo del tiempo. En relación con ello, para la Universidad de Palermo fue un orgullo otorgarle el Reconocimiento al docente, director y promotor teatral Carlos Ianni en virtud del aporte que mediante Celcit realiza a la investigación teatral, como también a la difusión y vinculación de representantes de las artes escénicas en el país y América Latina. Se destacó con esta distinción el esfuerzo de Celcit por acercar, mediante la digitalización de obras y trabajos de investigación, la labor de múltiples referentes del Teatro mediante su plataforma digital, y por ello ha sido reconocido en la figura de Carlos Ianni por brindar un servicio educativo para sus lectores y consultores, así como por ser referente indiscutido en el mundo de la comunicación 2.0.

(\*) Profesora en Historia (Universidad Nacional de La Plata); Productora de Modas. Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Moda y Tendencia de la Facultad de Diseño y Comunicación.

### Crear e investigar sobre los límites de la propia obra, un desafío articulador entre el momento de creación y la gestión cultural

*Daniela Di Bella* (\*)

#### Ponencias expuestas

- *Las alas del teatro: de la concepción artesanal al mundo virtual.* Bonfil, Solange (Directora Teatral. EMAD.)
- *La distancia entre las cosas, usos del espacio.* Daniel Joglar (Profesor en Artes Visuales)
- *La carrera de Actor en Quilmes: campo cultural e historia.* Gastón Asprea (Profesor y Licenciado en Educación y Actor).
- *La Red Teatral Sur como estrategia del Conurbano.* Emmanuel Miranda (Actor), Victoria Ponte (Actriz) y Carolina Ravenstein (Actriz)
- *Red Nacional Profesores de Teatro Dramatiza.* Jorge Holavtuck (Profesor de Teatro)

Las experiencias a las que está llamado un creador de la escena y el arte, incorporan una variable de búsqueda permanente que se va volviendo investigación teórica, sobre todo cuando los límites de la creación y su producción van tomando características que superan el mero involucramiento creativo, sino que se va volviendo hiper-reflexivo. La búsqueda en el espacio de lo íntimo, y luego en los espacios del decir expresivo, se topan con la obra que nace; y nacida, no estará completa hasta que vea la luz de otros ojos; tal fruición y desafío incorpora una doble indagación, sobre dónde decir lo creado, y cómo insertarlo asertivamente dentro de los circuitos de los distintos públicos. De una u otra forma la creación y gestación de la obra podría involucrar en su proceso, a la investigación entendida como documentación de las huellas, pero también a las valoraciones y estrategias sobre las mejores opciones como las más diversas presentes en el abanico, al momento de su presentación en sociedad y gestión cultural.

(a) El proceso creador de la obra y las preguntas específicas que guían el conflicto creativo y su investigación documental. Sobre esta línea giraron las presentaciones de **Solange Bonfil** (Directora Teatral. EMAD) quien reflexionó sobre el teatro antropológico y Daniel Joglar (Profesor de Artes Visuales) quien elaboró un discurso personal sobre el uso del espacio en la obra de instalación. Solange Bonfil se adentra en el espacio creador, desde sus momentos reales, corporales y viscerales; y una vez que la obra fue creada, quiere vincularla a la difusión bajo los códigos de la virtualidad. Este salto real-virtual, artesanal-digital, privado-público, íntimo-masivo fue uno de los tópicos que guió algunas de sus preguntas, particularmente cuando se trata de la propia creación de obras que tienen un altísimo contenido antropológico, cultural e histórico. Indaga no solo en la desmaterialización técnica propia del medio virtual, sino en la viralización, banalización y disgregación de los sentidos y significaciones que las conviertan en otras desde insustanciales, desdibujadas, relativas hasta hacerlas desaparecer. La Directora Teatral indaga en una particular instancia de desarrollo que cobra forma en su ejercicio artístico y creativo. La denomina Antropología Teatral, una posibilidad de indagar en el cuerpo, sus manifestaciones, los comportamientos que encuentran origen en el pasado, los propios antepasados, la configuración familiar, la lengua de nuestros abuelos, las canciones y los recuerdos, entre otros. Estas búsquedas con fines de creación artística teatral, se sistematizan dando un segundo cuerpo que es la misma investigación documental del y para el hecho creativo. Son recopilaciones propias y colectivas de materiales variados, desde fotografías, documentos, filmaciones, registros y todo tipo de elementos que sirvan para crear el mapa documental que sea sostén del hecho y relato creativo. La obra en la forma que asuma y adquiera, sea manifestación del teatro y/o del arte conceptual, en los medios en la que se produzca, no solo es la ejecución o su experiencia, sino que también es el registro, también es, ese pasado que la promovió, le dio contenido antropológico, social, histórico y cultural.

En otro plano de la creación artística, **Daniel Joglar** (Profesor de Artes Visuales) elaboró un discurso personal que discurrió sobre las reflexiones surgidas de la creación de la propia obra de instalación tanto como las surgidas de obras ajenas. Inició su ponencia con la cita de Michel de Certeau (1980) de *La invención de lo cotidiano. Antes de hacer*.

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo.

Desde este punto de partida, atravesó el uso del espacio y la ubicación espacial que asumen los objetos, la

disposición y su distancia, la espacialidad percibida, el valor simbólico que puede dar paso al objeto puntual o de orden monumental, el orden psicológico, el orden y el desorden, lo jerárquico, las cosas dispuestas en continuidad casi como una narrativa o como la suma de recorridos, objetos que se han vuelto aleatorios en el espacio y los que se han encontrado... Desde el arte de instalación, el arte conceptual y el arte de *specific object*, va estableciendo vínculos entre las ideas de distintas personalidades y representantes como Gastón Bachelard (epistemólogo y poeta), Alberto Greco (Artista plástico), Jimmie Durham (escultor), Vivi Tellas (Directora teatral y curadora), Tino Sehgal (Artista plástico) entre otros más, desde donde fue leyendo, tejiendo sus textos entre escritos e imágenes visuales, objetos en exposiciones e instalaciones reales o hechos de acciones e instantes, amplificando o rechazando sus configuraciones y apariciones.

(b) Estrategias y caminos que deciden el qué y el cómo de la inserción social y cultural de la obra creativa. Dentro de este eje las presentaciones giraron en torno al planteo de ideas relacionadas con las audiencias y públicos, los espacios de concurrencias teatrales masivos y locales. Cómo se enfrentan las entidades y redes barriales dedicadas a la gestión cultural, el teatro y el arte, a aquellas ya instaladas capitalinas y céntricas cuyos circuitos de aceptación y circulación parecen estar consagrados. Muchas de las preguntas y reflexiones giraron sobre cuáles son y porqué se sostienen los circuitos culturales del público masivo, cómo suscitar interés y crear nuevos circuitos de concurrencia a las obras teatrales, salas y muestras más locales y barriales, por qué una misma obra teatral o de arte puede encontrar repercusiones disímiles si se presenta en una típica sala de Calle Corrientes versus la de teatros locales y barriales. En este sentido tres ponencias dieron sus pareceres y argumentaciones que derivaron en un debate posterior, acerca del lugar que el teatro, el arte, la cultura y las manifestaciones expresivas tienen en el ámbito de la capital, lo barrial y provincial. Al respecto **Gastón Asprea** (Profesor y Licenciado en Educación, Actor), destacó la larga tradición cultural del Barrio de Quilmes, a partir de un detallado recorrido histórico desde los comienzos fundacionales de los barrios de la zona sur de la Capital Federal hasta nuestros días. Debida cuenta de la historia local, se enmarca y destaca la necesidad de fundar y promover una institución que expida una formación oficial en lo actoral y teatral, desde los contenidos y su didáctica. Compartiendo la mirada **Emanuel Miranda** (Actor), **Victoria Ponte** (Actriz) y **Carolina Ravenstein** (Actriz) revelan lo difícil del ejercicio local de la gestión cultural. Como representantes y activos de la Red Teatral Sur, plantean sus dificultades y desafíos a la hora de planificar las estrategias culturales del Conurbano. Destacaron la envergadura que ha ido cobrando la red que integra grupos de teatro, investigación y salas, que irradian su acción a once distritos de la Capital, el impulso obtenido con la participación en las iniciativas de La Noche de los Teatros y sus acciones volcadas fuertemente a fomentar y difundir el teatro independiente. Completando el circuito de opiniones **Jorge Holovatuck** (Profesor de

Teatro) de la Red Nacional de Teatro DramaTiza, destacó y abogó por el fortalecimiento de la presencia educativa del teatro en todo el país, presencia en las escuelas e instituciones educativas de las provincias. Describió el funcionamiento de la red, su estructura solidaria de carácter horizontal, basada en la comunicación e interacción permanente entre los miembros que tienen un representante en cada provincia del país.

Como cierre y síntesis las ideas debatidas en las cinco ponencias, estas encontraron no solo un lugar para la especulación filosófica, de arte y de la escena teatral, sino que las preguntas de la discusión y el debate posterior, se focalizaron sobre la temática del proceso creativo en las experiencias escénicas y del arte de instalación, como en sus dimensiones más reales y concretas: el puente estratégico que permita su salto e inserción hacia los espacios de la gestión cultural, instituciones de exposición, difusión y presencia social.

---

(\*) Doctoranda en Educación Superior (UP). Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP).

### **Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena Daniela Di Bella (\*)**

#### **Ponencias expuestas**

- *Teatro Interactivo: Funciones y alcances*. Ayelén Rubio (Profesora de Artes en Teatro. IUNA.)

- *Crítica teatral y nuevos soportes*. Karina Wainschenker (Investigadora y docente)

- *El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo*. Eleonora Vallazza (Docente UP)

- *¿Cómo deshacer el Rostro? La idea dramática*. Lamberto Arévalo (Director y Docente)

- *Donde habita el cuerpo*. Marina Müller (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora)

- *El cuerpo como territorio*. Daniela Di Bella (Arquitecta y Magister en Diseño)

#### **Integración del cuerpo, la interacción y la poesía, tres aspectos protagónicos del lenguaje creador de la escena.**

El lenguaje tiene y ha tenido un papel protagónico en la creación del espacio escénico. Las temáticas abordadas y debate surgido en ocasión de la presentación de las ponencias, encontró y centró sus aspectos de reflexión disciplinar sobre el cruce creador que encuentra como protagonistas al cuerpo, la interacción social y la poesía. A continuación el eje central que aglutina y soporta el cruce de lenguajes, y que encuentra a su vez una serie de derivaciones temáticas vinculadas con la naturaleza interdisciplinar de las ponencias.

#### **El tema central estableció un vínculo entre las micropoéticas narrativas, el lenguaje escénico y el cuerpo como clave y territorio del cruce de lenguajes.**

Eleonora Vallazza (Docente UP) realiza un abordaje y análisis de las micropoéticas narrativas y escénicas de

dos obras del Teatro Argentino Contemporáneo, a partir de la reflexión y observación de la presencia de lenguaje cinematográfico en los respectivos montajes de la escena teatral. La docente contraponen *La cuna vacía* de Omar Pacheco (presentada por primera vez en 2006, en el Centro Cultural de la Cooperación, para el 30º aniversario del golpe militar de 1976) y *El pasado es un animal grotesco* de Mariano Pensotti (estrenada en 2010, en el Teatro Sarmiento). En ambas estudia elementos de montaje pertenecientes al lenguaje cinematográfico, siendo que este en palabras de Jacques Aumont regula la organización de elementos filmicos, visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración. Destaca en las dos obras un teatro orientado a los sentidos, de características rituales, donde el cuerpo asume la centralidad del drama, pero también de la escena, y no solo en el relato, sino también atravesando los cuerpos de la audiencia. Se apoya en la descripción de la significación simbólica o ideológica que desatan sus directores, a partir de la articulación de imágenes (montaje narrativo, expresivo, simbólico); dominio de temporalidades (montaje paralelo, alterno); presencia de componentes expresivos (pañuelos, cuna vacía, carrusel, plataformas, etc.); narración (locución en vivo, voz en *off* que otorga explicaciones y sentido); recursos de iluminación puntual sobre partes del cuerpo (fragmentos y/o siluetas corporales, ocultamientos, búsqueda del cuerpo individual o universal); organización jerárquica de espacios (tiempos distintos, historias diferentes, etc.); utilización de la música y sonidos, entre tantos otros que amalgamados por la composición dan consistencia y carácter de experiencia estética al mensaje teatral. En este sentido, en el cuerpo del interpretante, se fusiona lo actoral con la dramaturgia, lo aparente y lo real, lo verdadero y lo simulado.

Retomando el tema del cuerpo que se manifiesta como productor de sentido y clave del cruce de lenguajes; el cuerpo se transforma en una letanía cuando **Lamberto Arévalo** (Director y docente), lo presenta desde el punto de vista dramático y lo explica entendido como una “rostridad”; **Marina Muller** (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora) describe al cuerpo desde el textil que lo viste, y **Daniela Di Bella** (Arquitecta y Magister en Diseño) lo trata como un territorio contemporáneo de escritura.

**Lamberto Arévalo** (Director y docente) se pronuncia en contra de la “rostridad” del cuerpo, o campo de subjetivaciones y significaciones que modelan nuestra manera de vivir y de crear. El Director hace referencia a la obra *Mil Mesetas de Gilles Deleuze y Félix Guattari* (1997), para dar origen y fundamentación al concepto de rostridad, algo así como un topos, estructura o mapa que viene definiendo el curso e individualidad del hombre occidental, y a la máquina abstracta que hace, prescribe y desecha rostros desde el punto cero de la historia. Se pregunta y propone desde la interpretación de un fragmento de su autoría, cómo desde el teatro y otras disciplinas, el arte y la filosofía, el cine, la música y la literatura, se pueden crear los pasos hacia una nueva cartografía, que permita borrar, alterar o vulnerar esa *rostridad* nacida con la historia, que fue “rostrificando” lo social.



Tal eliminación tendría por objeto dejar sin efecto, y suprimir de las producciones vitales toda huella funcional del pasado, para permitir la reescritura de nuevos sentidos de la acción –pero no de la comunicación– sino de la acción dramática. Para Arévalo, deshacer el rostro y crear uno nuevo, sería la clave que permitiría la recuperación de la intensidad del cuerpo. La noción del cuerpo se asume variable según la multiplicidad de disciplinas que lo cruzan y definen, de este modo desde la visión del Diseño de Indumentaria y del arte, **Marina Müller** (Artista plástica, vestuarista, docente e investigadora), desarrolla y expone ideas en torno al cuerpo revestido, que habita el espacio del textil. Así comprendido indaga sobre la espacialidad del cuerpo, la corporalidad del vestido, la geometría generadora, la tridimensión y sujeción de prendas basadas en volúmenes como la esfera, conos y cilindros. Revisa la generación formal de modelos textiles tridimensionales de tipo experimental, ejemplifica con desarrollos de precursores del diseño pertenecientes a la Escuela Bauhaus, las vanguardias (cubismo, neoplasticismo, etc.), las limitantes del vestido (costuras) y reflexiona acerca del habitar los hábitos o estar dentro de un vestido, como protección, como representación, como arquetipo.

Desde el punto de vista interdisciplinar y contemporáneo **Daniela Di Bella** (Arquitecta y Magister en Diseño), advierte puntos de contacto con los temas ya tratados a través del análisis de las narrativas y el lenguaje escénico, la rostridad y el cuerpo revestido, y da paso a la reflexión sobre el cuerpo posmoderno y las condiciones de la modernidad líquida (Bauman). Define hedonismo, la sensorialidad y los componentes tribales de una sociedad que se ha vuelto adicta a la teatralidad obsesiva en conductas y acciones (Maffesoli). Cuerpo territorio de acción y escritura política, social-cultural, económica o *cuerpos dóciles* de las instituciones (Foucault). Expresa y abre el debate hacia la complejidad de la naturaleza del cuerpo, entendida como imagen antropológica (cuerpo histórico), mercancía y consumo (Baudrillard), representación de gusto de clase (Bourdieu), proyecto y aspiracional (cuerpo ideal, cuerpo modelo), signo y gesto de lenguaje (moda, estereotipo), vulnerable y medicalizable (cuerpo biológico), otro cuerpo (barbie), cibernético y mutable (ciencia, genética), identitario, singular y subjetivo. Presenta y explora las líneas base de la conceptualización del cuerpo contemporáneo, que guardan incidencia y relación sobre las narrativas de textos, arte, escena y diseño.

**(a) Cómo el cuerpo puede trascender lo actoral y promover acciones interactivo-comunitarias.**

La intensidad del cuerpo abordada por Lamberto Arévalo, es retomada por **Ayelén Rubio** (Profesora de Artes en Teatro, IUNA) desde un sentido comunitario y social, destacando su valor protagónico y simbólico, tanto dentro como fuera de la escena teatral, quién realiza una aproximación al concepto de cuerpo a partir del *Teatro interactivo*. Basándose en la referencia fundacional de director brasileño Augusto Boal, y las influencias del *Teatro épico* de Bertold Brecht y la *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire que condujeron al *Teatro Foro*; la

profesora atraviesa el análisis de las puestas escénicas que requieren una participación activa del público, cruzando géneros teatrales y diferentes ámbitos de acción, desde el exclusivamente teatral, pasando por el social, psicológico, educativo y terapéutico (coaching y recursos del rol playing). Lo experimental y su experimentación encuentran en la ficción, como en lo espontáneo de la improvisación, registros corporales y personales que atraviesan la sensibilidad y la comunicación, creando y recreando el espacio simbólico de los interactuantes, favoreciendo no solo la acción teatral, sino también la solución de conflictos comunitarios y el aprendizaje en torno a temas puntuales de orden social y humano.

**(b) Cómo los nuevos soportes de la comunicación utilizados en los recursos de la escena se entrelazan y abren nuevos espacios de oportunidad periodística y democrática para la crítica teatral.**

Más arriba Eleonora Vallazza menciona que los recursos provenientes del mundo audiovisual presentes en las obras analizadas y comparadas, asumen una nueva argumentación técnica cuando la presencia e incorporación de las nuevas tecnologías y las imágenes provenientes del medio digital inciden sobre los medios de producción y creación escénica. Siguiendo esta idea **Karina Wainschenker** (Investigadora y docente) invita a una reflexión acerca de los nuevos soportes (TICs), preguntándose si han dado oportunidad desde el advenimiento de Internet, de haberse convertido y ser finalmente (o no) un nuevo plano de producción y consumo cultural de nuevas prácticas sociales, o inclusive pueda estar dando cuenta de rasgos novedosos o distintivos del nuevo soporte. Para ello puso en consideración, el análisis de un corpus de críticas online disponibles en sitios de crítica y opinión teatral, sobre la obra experimental SPAM del Director Rafael Spregelburd. Esta obra, según las palabras de su director, es “una ópera hablada, ambientada en un mundo gobernado por lo virtual, hecha de retazos pop” (presentada en 2012-13, en el Centro Experimental del Teatro Colón) y que concentra una profusa complejidad narrativa y peripecias verbales, donde la tecnología digital y los dispositivos electrónicos son los protagonistas de treinta escenas del mundo real-virtual. Entre sus observaciones, la investigadora describe que no ha encontrado trabajos sistemáticos que ofrezcan opiniones contundentes al respecto, mientras que se ha instalado la existencia de un debate acerca de la legitimidad de las afirmaciones y opiniones sobre artistas, obras, recursos, medios, etc., y su validez académica y/o periodística; conviniendo como contraparte un nutrido público afecto a determinadas prácticas sociales y de lectura *under*, nacidas y cultivadas por el entorno de la Web y las redes sociales, que encuentra en estas reseñas -por fuera de los circuitos establecidos y de los medios consagrados- nuevos tejidos, fundamentaciones y referentes a medida de sus gustos e intereses culturales.

Para sintetizar las seis ponencias y las preguntas del debate posterior giraron y se complementaron en torno a los temas explorados y presentados. La centralidad del cruce de lenguajes de la composición escénica actual, se vio relacionada con la definición de un cuerpo contem-

poráneo, intenso e interactivo, que da cuenta de su naturaleza sensorial, digital y posmoderna, cuya expresividad encuentra un medio plástico a partir de la fusión de medios y lenguajes no solo desde la creación sino también en su posterior comunicación y consumo cultural.

(<sup>1</sup>) Doctoranda en Educación Superior (UP). Arquitecta (FAUM), Magister en Diseño (UP).

### La experiencia estética como espacio – tiempo de encuentro.

**Andrea Verónica Mardikian** (<sup>1</sup>)

- Marta Casale: “*El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari*”
- Catalina Artesi: “*Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio*”
- Rodrigo Alfredo González Alvarado: “*Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro*”
- María Inés Grimoldi: “*Proyectos y visión de la ópera hoy. Su resignificación en la Argentina*”
- Diego Ernesto Rodríguez: “*La insoportable levedad de la crítica*”
- Sergio Misuraca: “*La aplicación del Coaching en las artes escénicas*”

En la mañana del Congreso se pacta, de común acuerdo con los conferencistas, que si bien cada uno va a tener veinte minutos para exponer su ponencia, al minuto dieciocho se va hacer un paréntesis, para dar la posibilidad de hacer alguna pregunta concreta, sobre lo expuesto hasta ese momento. Al final de la jornada se comprueba que la propuesta resulta muy positiva porque permitió no arrastrar agujeros informacionales en el intercambio de la comunicación.

Comienza **Marta Casale** articulando el concepto de rizoma de Deleuze en la obra *El Topo* de Luis Cano. Hace referencia a la enunciación colectiva que según el autor no solo trata de la multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino que cruza el flujo de objetos, energías y entidades atravesadas por el recuerdo, por el devenir. Casale hace una descripción de forma minuciosa del personaje del Topo marcando la enunciación colectiva: el Topo como personaje, el Topo como asociado al teatro, espectro del Topo. Estos niveles de enunciación colectiva se confunden y se funden. El pensamiento de Deleuze resulta funcional para pensar en el devenir, como una línea de fuga, como un escape. Por otro lado, Marta Casale identifica dos niveles de representación: uno es el teatro aludido, atribuido, al monólogo del Topo; otro es el teatro en acto, referido a la obra representada. La autora cierra su argumento con un texto del Topo: La boca del escenario, tu boca. En este parlamento aglutina el flujo de entidades atravesadas por la noción de devenir. Y también funciona como un disparador que ha atravesado temáticamente el encuentro, en una mañana que presagia prosperidad.

**Catalina Artesi** aborda las problemáticas femeninas en la obra de Mariela Asensio. En su argumentación señala las características de las nuevas dramaturgas y advierte que Mariela es parte de esa tendencia porque ocupa varios roles en un proceso creativo, es decir, es directora, actriz y dramaturga. En la poética de su obra se advierte: el uso del estereotipo (final feliz de Hollywood), la deconstrucción de los estereotipos, el uso del humor para desdramatizar lo trágico de las relaciones entre los hombres y las mujeres, el amor y el desamor como tema, el uso de la violencia psíquica y física como estrategia narrativa, la segmentación del relato a través de episodios y la narración introspectiva como disparador de la creación de la estructura narrativa. En especial desarrolla la obra *Malditos todos* mis ex escrita junto a Reinaldo Sietecase. La exposición hace foco en un tipo de dramaturgia que rompe con el canon apoyando en las subjetividades fragmentadas. La ruptura del canon es otro concepto que se instala como problemática en la comisión. A la multiplicidad de entidades atravesadas trabajadas en la ponencia de Marta Casale se le suma la fragmentación e hibridación de la poética de Mariela Asensio.

A continuación, **Rodrigo González Alvarado** a través de un concepto de Foucault (desplome) y otro de Gadamer (deconstrucción) demuestra el proceso de composición paródica por el cual Griselda Gambaro reinterpreta, acerca y contextualiza en sus hipertextos, variados hipertextos clásicos. Como hipertextual advierte el texto de Griselda Gambaro, como hipotextual reconoce la obra clásica. En su investigación presenta cómo el hipertexto modifica al hipotexto. Alvarado se hace y nos hace una pregunta: ¿Qué es un clásico? Este cuestionamiento se convierte en un disparador para todos los participantes de la comisión. De forma colectiva y espontánea surge el primer debate, o más bien, la primera reflexión sobre la noción de clásico. Y una pregunta guía las asociaciones de las personas en la sala: ¿Cómo escapar a la cristalización, a la sacralización, a lo naturalizado de una pieza teatral? Y también aparece Benjamin, el arte como mercancía y Griselda Gambaro como autora y productora de esa mercancía.

Hoy, se puede pensar que el orden de los conferencistas fue organizado bajo una predicción. **María Inés Grimoldi** aporta al encuentro un elemento más para ensayar nuevos pensamientos sobre estas cuestiones del teatro. Trajo a escena a la ópera y su resignificación dentro del género. Grimoldi explica que la ópera se consideraba teatro popular en Italia y que Verdi era cantado por su alto contenido político. Y aparece, como un eco de lo ya compartido anteriormente, otro cuestionamiento: ¿Qué es lo popular?... ¿Por qué dividir lo culto de lo popular? En su exposición cita a Marcelo Lombardero: “La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana... La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola”. Y describe algunas puestas de Lombardero en dónde se pueden percibir resignificaciones. La ópera se entiende como un género que se nutre de dos elementos fundantes: el texto y la música. La autora manifiesta los deseos de algunos artistas de resignificar la idea fosilizada de ciertas óperas, por ejemplo: Carmen. Muestra como se puede contar esa misma historia resignificada en un

tiempo espacio cultural actual. Entonces, Grimoldi hace otra pregunta: ¿Cuál es el límite de la resignificación? Se abre un enriquecedor intercambio dónde aparece la política cultural del Colón, los prejuicios de una cierta clase social que frecuenta la ópera y la noción de prejuicio. El prejuicio como concepto, su articulación en las distintas clases sociales (alta y popular). El prejuicio entendido como una acción que prejuzga un acontecimiento. Un punto ciego desde donde el ser humano mira y configura el mundo.

Y como si a este desayuno le faltara un capricho pastelerero, **Diego Ernesto Rodríguez** nos invita a una deliciosa exposición, teñida de humor pero con la intención de revisar el accionar de un actor importantísimo en el teatro: la crítica. Rodríguez elabora un testimonio sobre las repercusiones de una puesta en escena propia, de una crítica recibida en un medio gráfico, *The Buenos Aires Herald*. Elige una crítica negativa. El autor entiende que el crítico y el artista hablan, desde un género discursivo diferente, del mismo lenguaje escénico. Entiende que la crítica es, también, un material creativo que circula. En la exposición muestra una parte de la crítica realizada por el medio gráfico y trabaja la noción de ilusión, identificando tres acepciones de la misma: como engaño/burla, como in-jugar, como percepción/sensación. Luego, describe y explica la puesta de la obra *Lírica Lado B*. La poética de Rodríguez se caracteriza por estrenar títulos inéditos, acotamientos de materiales, formatos de producción nueva y elementos escénicos novedosos en el género de la ópera. El testimonio de Diego E. Rodríguez revela que el crítico de la obra ha visto bien, el problema no es de observación, porque ha descripto lo que sucedía en la escena. El problema es ideológico porque, a eso que el crítico veía, le imprimió un juicio de valor, el propio. La ponencia cita los textos de Umberto Eco La historia de la belleza, *La historia de la fealdad*. Entonces, acontece una inquietud: ¿Puede un crítico intervenir la obra de un artista? Diego Rodríguez, convierte una crítica en un espacio de reflexión desde el humor. Algunos integrantes de la comisión insinuaron la presentación de este testimonio al crítico para abrir el intercambio y la comunicación.

Y como última infusión de este rebosante desayuno, **Sergio Misuraca** propone un juego y nos invita a poner el cuerpo en movimiento. Explica el ejercicio y también la función del mismo. Define el coaching como una disciplina a partir de la cual el sujeto puede descubrir recursos y alternativas. Señala las diferentes herramientas como, por ejemplo: el trabajo de la sombra, el diálogo de voces, la gestión de las emociones y la columna izquierda. Todas estas prácticas se usan para el proceso creativo escénico. Se hace un recorrido por algunas nociones del pensamiento de Stanislavski y Jung. Misuraca desarrolla los puntos más nodales de su enfoque, considerándolos fundamentales para el actor y para el descubrimiento de herramientas para la composición de personajes. Su intención es brindar recursos para transitar y organizar el recorrido del actor por lo que él denomina el Plató emocional.

En la mañana del 25 de febrero del 2015 tuve la dicha de vivir una experiencia que me dejó una sensación de

extraordinario bienestar. Una escena real y teatral en donde los actores y los espectadores nos conectamos intrínsecamente. Muchas gracias a todos los integrantes de esta iluminada comisión. Me siento agradecida por integrar este espacio lúdico en dónde nuestro espíritu, nuestras pasiones y emociones, nuestro intelecto, nuestro cuerpo y nuestro oficio se mostraron disponibles al servicio de nuestro asunto: El teatro.

(\*) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción y del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

### Un recorrido por la Actuación

**Andrea Verónica Mardikian** (\*)

- Adriana Grinberg: *“La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor. Biografía emocional puesta en acción”*

- Mariana de la Mata: *“Actuar es mejor que pensar. Actuación deseante”*

- Sebastián Suñé: *“¿Qué aprendemos como actores al bajarnos del escenario?”*

- Mara Teit: *“Pour la beauté du geste”*

Eduardo Pérez Winter: *“El salto ficcional en la actuación”*

- Emiliano Delucchi: *“La improvisación con estructura dramática como punto de partida”*

- Andrea Mardikian: *“¿Qué es ser actor? La exploración de los distintos grados de ficcionalidad de la realidad”.*

Una sala completa de gente, una atmósfera entusiasta, un espacio de encuentro entre colegas, compañeros de entrenamiento, trabajadores del oficio y enamorados del teatro. Esa tarde se tiñe de un profundo y apasionado amor por el arte escénico.

**Adriana Grinberg** inicia su presentación y hace referencia a su ponencia anterior encontrando un vínculo entre ambas. Entiende el mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización. Explica algunas herramientas que abren posibilidades expresivas y creativas para el actor. Entiende una relación entre el director, el actor, el texto y a su vez señala al espectador como parte de esta dinámica. Para Grinberg la actuación es la representación del mundo interior y el único modo de acceder al mundo, manifestando lo particular de cada actor. Advierte un encuentro entre la actuación, el actor y el director (pensado como el primer espectador) a partir de la capacidad simbólica de las subjetividades. Ya se vislumbra lo complejo que resulta definir y delinear la noción de actuación.

**Mariana de la Mata** hace referencia al título de su ponencia, explicando que no es la intención erradicar el pensamiento en la actuación, sino hacer foco en el cuerpo. El cuerpo del actor como centro de acumulación dramática en un acontecimiento en la escena. Un cuer-

po deseante. Un cuerpo vibrante, portador de energía, manifiesto de múltiples significados. Un cuerpo a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Un cuerpo fuera del cuerpo indagando sobre la forma y la materia escénica. La improvisación como herramienta nodal en la búsqueda del cuerpo y en la creación de acontecimiento en la escena. El acontecimiento como lo imprevisto, aquello que sucede sin ser planificado o proyectado previamente. De la Mata expone la noción de acontecimiento que será adoptada por el resto de los conferencistas cada uno con su impronta.

A continuación, **Sebastián Suñé** explica cómo a partir de una experiencia personal comprendió un elemento esencial para la dinámica del proceso creativo: la comunicación. Su relato narra cómo elige este oficio, sus comienzos como estudiante de actuación, sus primeros trabajos, sus primeros maestros. Suñé cuenta su anécdota: siendo parte de un elenco en un teatro oficial, por un acontecimiento ajeno a él, la obra se levanta y queda apesadumbrado. Una colega le aconseja crear su propio material. Esta decisión lo obliga a cambiar su perspectiva, su mirada y el rol que hasta ahora ocupa. La mirada de Suñé al bajar del escenario es más general, más compleja, más vasta, además, confiesa que el rol de actor se enriquece y se engrandece. Un actor que transita los roles de dirección y de dramaturgia comprende el diálogo, el encuentro con todos los integrantes de los demás sistemas significantes de la escena y coopera para transitar el proceso creativo.

**Mara Teit**, en una exposición histriónica, conmovedora, intervenida por el humor, cercana a un Stand-up, va a recuperar varios conceptos hasta acá desarrollados. Comienza su relato explicando sus inicios y su formación. Al igual que Sebastián Suñé, explican - con ironía - que su formación es con título oficial. Retoma las nociones de acontecimiento y de cuerpo escénico articulada por Mariana de la Mata y entiende que el oficio del actor es la experiencia del cuerpo en escena, de transitar un “aquí y ahora” supremo. Por otro lado, Teit describe de una manera minuciosa la condición de un actor de teatro independiente actual. La necesidad de vivir de otra cosa. La imposibilidad de prepararse con tiempo para la función porque el actor, además, arma la escenografía, resuelve asuntos de producción e imprevistos del día. La euforia que siente una compañía cuando pasa los dos meses de funciones. La dificultad para mantener en cartelera una obra de teatro por varios meses. La imposibilidad, salvo excepciones, de hacer más de una función por semana. Muchos asuntos del oficio, propios de este tiempo y de esta ciudad con abultada oferta teatral. La obsesión por el hacer. El oficio necesita de la experiencia y también de la sensibilidad emocional, intelectual, creativa y física del intérprete para entregarse de manera completa a la actuación como hecho artístico.

De acá en adelante la intervención de los participantes de la comisión comienza a tomar protagonismo, **Eduardo Pérez Winter** comienza su exposición explicando la actuación como una forma viva, performática, capaz de generar ficción en escena, suspendiendo la realidad y habilitando otros mundos posibles. Pérez Winter propicia el diálogo, invita a participar, a pensar de manera colectiva la actuación. Diferentes miradas sobre la ac-

tuación aparecen en el intercambio. Del mismo modo, se advierte un cierto disconformismo, por parte de los participantes, de la idea de asociar la noción de locura con el arte escénico. Los conferencistas aclaran que no es esa la intención, por el contrario, Eduardo Pérez Winter cree que el salto ficcional sumerge al artista en una red de entramado de leyes inefables, creadas en un acto de lucidez y extravío extremo, capaz de alterar todas las coordenadas de la razón y cuestionar las emociones humanas. En la actuación no solo interviene el cuerpo sino, fundamentalmente, una forma de ver el mundo. El actor cumple ese rol a través de estrategias y condiciones inscribiendo la ficción desde el cuerpo y el imaginario de manera poética y disruptiva.

**Andrea Mardikian** se permite cruzar el punto de vista de Pérez Winter para agregar que en el texto de Augusto Boal (2001) “Juegos para actores y no actores” se explica la actuación a partir de esta cita: “Todos somos actores. ¡Incluso los actores! Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos los seres humanos en la rutina de la vida cotidiana. La única diferencia entre los actores y los no actores consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje, lo que los hace más aptos para utilizarlo”.

Luego de un enriquecedor y apasionado intercambio, **Emiliano Delucchi** hace foco en la improvisación con estructura dramática como punto de partida. Plantea un ejercicio como base para entender el trabajo del actor en la escena y resolver ciertos asuntos, por ejemplo: ¿Qué y cómo actuar? ¿Qué le pasa a mi personaje? ¿Qué es lo que hace y por qué? Describe minuciosamente el ejercicio, pensando en el personaje, en su relación con el resto de los personajes, identificando el objetivo que desea cumplir en la escena, creando de dónde viene y a dónde va, la urgencia de la escena, las circunstancias dadas del personaje, de la escena, del lugar y del tiempo, qué quiere el personaje, qué se le opone, cuál es el conflicto, cómo va a cumplir ese objetivo. Entiende que este ejercicio base coopera al entendimiento de la escena y a la posibilidad de desarrollar y entrenar el oficio del actor.

Por último, **Andrea Verónica Mardikian** hace su exposición, muy brevemente, porque el tiempo vuela, nunca es suficiente el tiempo. Cuenta que su ponencia es el inicio de un Proyecto de Investigación enmarcado en el rol de adscripta de una cátedra de la U.B.A. Recuerda que todo comienza con un ejercicio en el Taller de Entrenamiento de Federico León a partir de una improvisación junto a otra actriz. De ahí comienza a trabajar desde la improvisación para ir escribiendo la obra. Muchas veces Federico León supervisa el proceso y ofrece su mirada sobre el material creado. La obra tiene como asunto el desdoblamiento de la representación. A raíz de ese trabajo continuo, minucioso y profundo apareció la pregunta: ¿Qué es actuar?... ¿Qué es ser actor? Mardikian recupera dos premisas para comenzar su exploración: Una relacionada con el pensamiento de Augusto Boal de que todos somos actores, incluso los actores; otra que remite al concepto de Watzlawick (1985) desarrollado en la “Teoría de la comunicación humana” que explica como el hombre existe en una relación amplia, compleja y privada con la vida. Por lo menos, se advierten tres niveles de abstracción en la experiencia humana de la realidad.

Esos niveles surgen uno por encima del otro en una secuencia infinita. De la suma total de los significados surge una visión unificada del mundo en la que el hombre se ve a sí mismo “arrojado” (término existencialista). El hombre se maneja con una serie de premisas acerca de los fenómenos que percibe y su interacción con la realidad está determinada por esas premisas. Concluye, confesando que termina la jornada entusiasta, emocionada, enriquecida con los puntos de vista compartidos en esta tarde y curiosa por continuar ahondando en la complejidad de la actuación.

La actuación es la acción humana más compleja, íntima, expresiva y cotidiana del hombre. La reflexión nos permite seguir pensando, observando y modificando nuestra mirada y perspectiva sobre la misma. El intercambio permite abrir los saberes a otras posibilidades.

En la tarde del 25 de febrero del 2015 he recibido una transfusión de compromiso, respeto, trabajo, responsabilidad, amor, pasión por el oficio del teatro. El día me ha dejado llena de vida, de deseo, de esperanza y de ganas. Parafraseando a David Mamet en “Verdadero y Falso” (1999): El actor antes de que se levante el telón, el soldado antes de que empiece el combate, el atleta antes de la carrera... pueden tener sentimientos de duda, miedo o pánico. Esos sentimientos aparecerán o no y ninguna cantidad de “trabajo en nosotros mismos” los podrá erradicar. El individuo racional lo hará cuando suene el timbre, saldrá de todas formas para hacer el trabajo que ha dicho que haría. A eso se le llama coraje.

---

(\*) Licenciada en Artes (Orientación Combinadas) de la U.B.A. Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción y del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

### Espacios, Públicos y Estrategias

**Marina Matarrese** (\*)

- Paula Baró. *Plataforma Lodo*
- Natalia Carmen Casielles. *Creación y Producción de Ciclos Teatrales Independientes*
- Monina Bonelli y Cristian Scotton. *Teatro Bombón, festival permanente de obras cortas*
- Carolina Amoroso. *El dilema del público en la escena teatral porteña*
- Sonia Jaroslavsky. *Espacios y públicos. Estrategias en relación al público*
- Fernando Madedo. *Tecnoculturas para la generación de nuevos públicos en artes escénicas.*

### Introducción

La puesta en escena y las estrategias para el mantenimiento en cartel de obras teatrales independientes constituyen una tarea compleja que involucra una serie de factores que han atravesado la sesión. En efecto, cómo vincularse con los públicos, qué espacios utilizar, cuáles son las concesiones posibles de realizar o no a fin de

lograr permanencia en cartel, qué formas alternativas de producción teatral se pueden explorar, y la permeabilidad o no de los dramaturgos con las estrategias comerciales han sido los cuestionamientos y dilemas por los que discurrieron los debates.

### Desarrollo

Una convivencia muchas veces caracterizada por la indiferencia, las tensiones y la necesidad es la que caracteriza la relación de las producciones teatrales independientes con las estrategias de gestión, los espacios y los públicos. En efecto, teatro independiente y gestión cultural por momentos se experimentaron como términos muy cercanos y compatibles o bien como contradictorios.

Dentro de la línea de una propuesta de gestión, en el marco del trabajo colaborativo, **Paula Baró** presentó la plataforma LODO. Esta plataforma constituye un espacio de cruce, intercambio y prueba de artes escénicas (danza, teatro y performance) que no pretende una resolución de espectacularidad sino un lugar en el que exponer incluso obras en proceso. Esta plataforma organiza un festival anual con el objeto de generar un nuevo espacio de experimentación y trabajo colaborativo en el que se asocian artistas, gestores, agrupaciones, instituciones interesados en la propuesta y cada uno junto con y en calidad de socio colaborativo, realiza la difusión y registro de la convocatoria de un festival anual que se realiza en el Club Cultural Matienzo y que está caracterizado por la búsqueda de experimentación y de articulación de lenguajes, del trabajo en territorio y de los límites de lo escénico.

Por su parte, **Natalia Casielles**, en una concepción que también se diferencia de la lógica del mercado teatral, presentó el ciclo *Monoblock*, en tanto ejemplo del modo de plasmar una idea en un ciclo teatral independiente que contenga a diversos teatristas y a sus múltiples trabajos. Esta propuesta tiene un formato audiovisual y consta cada ciclo de cuatro funciones caracterizadas, según Casielles, deliberadamente por la diversidad, que le da fluidez y facilita el intercambio. La selección de los artistas de estos monólogos tiene una única pauta que es la duración de 10 a 15 minutos, no hay requisitos de determinado lenguaje escénico, ni edad, ni de experiencia previa de los artistas con el objeto de facilitar la heterogeneidad de esta propuesta que responde a una lógica de anti-ciclo, dado que cambia permanentemente de artistas y de horario. Lo antedicho genera un flujo de público importante y muy variado que a su vez a través de la compra de entradas financia el ciclo.

Como experiencia que entiende la gestión cultural como una herramienta necesaria para el mantenimiento de una obra en un determinado espacio, Monina Bonelli y Cristian Scotton presentaron *Teatro Bombón*, que es una propuesta producida por ILU/ *La Casona Iluminada* que invita a distintos directores a crear obras originales de hasta 30 minutos y que sea adaptable a las posibilidades arquitectónicas que tiene la casona. Es decir que cada una de las seis habitaciones de esa casa se desarrolla una obra y se presentan en simultáneo. Asimismo se realizan dos funciones por día, posibilitando la selección de ho-

rarios y asistir a varias puestas agudizando la sensación de recorrido. Esta perspectiva de percepción se reafirma en el interés de tomar otros espacios no convencionales para el desarrollo de las obras.

La estética y temática del ciclo es diversa e incluye obras de música, danza, teatro y performance constituyendo una muestra visual diferente en cada edición que se plasma en la identidad visual de la comunicación, prensa y difusión (redes sociales, alternativa teatral, entre otros). Presentado como un festival permanente esta propuesta tiene un fuerte componente curatorial. En el mismo no se plantean temas, no se seleccionan las obras en base al texto, ni se programan obras estrenadas. Todo este formato, es planteado como una estrategia en sí misma y se realizan tres ediciones anuales de menos de dos meses de duración. Es planteada como una co-producción entre el espacio, los gestores y los artistas

Entre las propuestas que destacaron a las diversas estrategias de gestión cultural, en tanto herramienta imprescindible para la afluencia del público se inscribió la de **Carolina Amoroso**. Para ello, expuso que la escena teatral porteña es una de las más prolíficas del mundo, tal como lo muestran las cifras oficiales. En efecto, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se encuentra dentro de las cuatro ciudades del mundo, con más salas. Amoroso sostuvo que sin embargo y pese a que la emergencia de nuevos espacios responde a un enorme impulso creativo digno de ser celebrado, la cartelera está cerca de alcanzar su punto de saturación. Es decir que aumentan constantemente la cantidad de propuestas y espacios pero no así el número de espectadores y particularmente de espectadores jóvenes. Por eso, se reflexionó acerca de la posibilidad de pensar en nuevas audiencias, en la idea de crear comunidad o poner en acción diversas estrategias de gestión profesionalizantes dado que a su criterio, en ese sentido el teatro independiente a veces se maneja dentro de parámetros muy amateur y por ello no logra interpelar a los nuevos públicos.

Por su parte, **Sonia Jaroslavsky**, detalló una clara y exitosa estrategia llevada adelante por el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires desde el año 2005, en el marco del proyecto *Formación de Espectadores*. Este proyecto tiene el objetivo de acercar a jóvenes de la escuela media pública al mundo de las artes escénicas con el convencimiento y/o la necesidad de poder formar público. Desde la coordinación de este proyecto se convocan a diversos artistas para presentar sus obras, cuentan con subsidios del Ministerio, Pro teatro y Pro danza para pagar los cachets de los elencos y las salas. En cuanto a las escuelas se eligen a pedido de los docentes y se prioriza a los grupos que menos contacto hayan tenido con el teatro independiente, con la danza o con el cine no comercial. Una vez finalizada la obra se abre un espacio de debate con el objeto de lograr públicos activos y poder dar cuenta de la experiencia de estos jóvenes.

Por último, y también dentro de las posibles estrategias para acercar al público a las artes escénicas, **Fernando Amadeo** destacó la importancia de las tecnoculturas y particularmente las redes sociales. En efecto sostuvo la importancia de crear plataformas virtuales o aplicaciones y juegos que permitan desarrollar un sentido de per-

tenencia y de participación social que atraiga a nuevos espectadores al teatro y que lo instale en el ámbito de lo digital, tal como sucede en otros ámbitos artísticos como la pintura o la música.

### Conclusiones

A lo largo de la sesión en torno a los espacios y públicos y estrategias, la gestión cultural de obras teatrales independientes cobró tres sentidos diversos. Por un lado se caracterizó como mercantilizante, banalizante y hasta mancilladora de la creatividad, constituyendo un factor evitable para la permanencia en determinados espacios. Por otro lado, otras propuestas asumieron a la gestión como necesaria para facilitar el sostenimiento de determinadas obras y la afluencia de público. Por último, otros expositores presentaron a la gestión como imprescindible y beneficiosa para la actividad teatral independiente dado que direcciona un público que objetivamente existe pero que por diversas circunstancias no asiste a determinadas obras que están invisibilizadas. En definitiva estas reflexiones acerca de las estrategias en el mantenimiento de espacios y la convocatoria de públicos en el teatro independiente están altamente cargadas de sentido y exceden a la gestión cultural en sí misma. Antes bien, sobre lo que se está reflexionando es sobre los sentidos profundos de concepciones de cultura, obra teatral y en última instancia, arte.

---

(<sup>1</sup>) Dra. en Ciencias Antropológicas. Coordinadora del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación.

### El cooperativismo en perspectiva: potencialidades y limitaciones del teatro independiente en el circuito cultural porteño

**Marina G. Mendoza** (<sup>1</sup>)

- Raúl Santiago Algán. *Mercado Teatral Porteño*
- Sol Salinas. *El arte y el dinero: el negocio ¿o antinegocio? del teatro independiente*
- Andrés Lifschitz. *Las Dramaturgias Regionales en el Teatro Comercial de Arte de Buenos Aires*
- Pablo Silva. *Producción Cooperativa, ¿existe o es un eufemismo?*
- Julia Barrandeguy. *Difusión de eventos escénicos: #ATENCIÓNalPúblico.*
- María Fernanda Moreira. *La cooperación interinstitucional como estrategia de gestión en el ámbito de la producción teatral privada: el caso de Sebastián Blutrach Producciones.*

### Introducción

La consolidación de formas alternativas de producción teatral en el mercado argentino bajo el carácter del cooperativismo, la fundación o la asociación interinstitucional, frente a las formas tradicionales de gestión comercial, exigen la reflexión acerca de sus límites y potencialidades.

Advertir el valor de las producciones culturales no solo en términos simbólicos sino también gananciales torna

manifiesta la necesidad de profesionalización del área, superando las percepciones que sitúan al teatro independiente gestado por un colectivo autónomo y sin fines de lucro como un producto de calidad frente a un tipo de teatro comercial cuya búsqueda de ganancia tendería a erosionar el resultado final.

### Desarrollo

Si bien la dialéctica creación-explotación son dos polos de una relación simbiótica en el mundo de la producción de cualquier espectáculo, en el circuito teatral autónomo o alternativo suele reivindicarse la creatividad en detrimento de la instancia de recepción. En efecto, la investigación previa de los patrones de consumo del público espectador, de sus gustos y preferencias culturales constituye una instancia fundamental para desarrollar una producción que logre la repercusión esperada.

La investigación del público objetivo forma parte de un estudio de viabilidad que toda producción teatral debe encarar, evaluando la capacidad técnica, humana y financiera necesaria para gestar, producir y mantener en el tiempo el producto teatral. En este sentido, **Santiago Algán** manifestó la necesidad de desarrollar la cadena de valor de una producción teatral para conocer las distintas fases que atraviesa un proyecto, desde la concepción de la idea hasta la evaluación de los indicadores de calidad y el balance económico.

Conocer el funcionamiento del segmento del mercado en el que se intentará insertar el producto escénico es la clave para estimar las posibilidades de lograr una recepción exitosa, allanando así el camino entre la propuesta creativa y las demandas del público espectador.

A este respecto, **Andrés Lifschitz** advirtió sobre la escasa presencia de producciones latinoamericanas en las carteleras teatrales comerciales de la Ciudad de Buenos Aires, frente a la creciente demanda del público de nuevos contenidos vinculados a la dramaturgia nacional y regional. Este fenómeno responde precisamente a la preeminencia de las lógicas de funcionamiento impuestas por las industrias culturales, que otorgan un lugar dominante a producciones cuyo éxito se encuentra previamente garantizado por su inserción en otros mercados nacionales, reduciendo así el riesgo que conllevaría una inversión con escaso o nulo retorno.

La elección de este tipo de propuesta genera, en principio, una homogeneización de la oferta teatral, lo que podría explicar la pérdida de empatía del público hacia las producciones actuales, y que repercute en la visible merma del público asistente. Introducir temáticas nacionales y regionales en el mercado porteño para ofrecer producciones ajustadas a las preferencias del espectador, puede constituirse en el puntapié inicial para fomentar la participación de las dramaturgias regionales en las grandes taquillas, potenciando así la diversidad de ofertas en la plaza comercial de Buenos Aires.

Por su parte, la vigencia del teatro independiente, aun en sus variables de autogestión o cooperativas, constituyen la expresión de formas de producción y circulación que siguen vigentes en los tiempos contemporáneos, a pesar de la monopolización del espacio escénico que han consumado las grandes productoras teatrales y con-

glomerados televisivos que se han diversificado ocupando espacios en este ámbito. El crecimiento de este fenómeno exige comenzar a considerar efectivamente a las producciones teatrales como un negocio cuya rentabilidad, sin embargo, es muchas veces puesta en duda por los escasos márgenes de ganancia que generan.

En efecto, la relación controvertida entre el teatro independiente y el dinero como sostiene Sol Salinas, se torna más evidente en el caso de las producciones subsidiadas por instituciones estatales, en tanto las normativas que regulan estas contribuciones no consideran el tipo de espectáculo que se desea ofrecer, ni sus posibilidades de inserción en el segmento de mercado que pretende ocupar, ni aún la potencialidad de generar ciertos márgenes de ganancia necesarios para recuperar la inversión efectuada.

Tal es así que los organismos subsidiarios otorgan los montos de dinero sin especificar para qué áreas deberían destinarse, por lo que se genera una distribución inadecuada del dinero aportado por el Estado en todas aquellas propuestas que no cuentan con un productor ejecutivo entre sus integrantes.

Respecto de esta problemática, se advirtió, de la mano de las reflexiones de **Pablo Silva**, que el principal obstáculo proviene de la construcción de proyectos alternativos sostenidos sobre un ideal de cooperativismo como respuesta alternativa a una producción capitalista que no solo ha tenido escasos marcos de aplicación desde su emergencia en el circuito argentino en la década del '30 y su posterior consolidación en las leyes de 1973, sino que actualmente el concepto de cooperativismo es erróneamente utilizado y es ilegal en un triple sentido: administrativa, artística y filosóficamente.

En efecto, las actuales formas de cooperativismo -o que se autodenominan bajo tales parámetros- incumplen, entre otros factores, con los regímenes solidarios, por lo que las producciones cooperativas terminan convirtiéndose en un eufemismo o en una nominación que no logra trascenderse a una propuesta concreta. Este fenómeno se ve agudizado por la presencia, en las legislaciones sobre cooperativismo, de una cláusula que prohíbe la incorporación de un productor ejecutivo por considerarlo incompatible con el esquema de gestión y recupero de la inversión solidaria que debería regir el funcionamiento de las cooperativas.

Sin embargo, es posible evidenciar alternativas exitosas de gestión integrada en el ámbito privado, como la cooperación interinstitucional que propone la configuración de una red de intercambio y retroalimentación entre actores y/o sectores de la producción inspirada por un modelo de transversalidad de la cultura. Tal es el caso de estudio que propuso analizar **María Fernanda Moreira** respecto a la compañía *Sebastián Blutrach Producciones*.

La comunicación es el último paso de la gestión de un producto teatral, fundamental para informar al público que se desea captar sobre el lanzamiento, la trama, los personajes y el periodo de tiempo durante el cual la obra permanecerá en cartelera. Si bien el diseño y elaboración de campañas de difusión en medios convencionales y digitales constituyen una máxima de las comunicacio-

nes institucionales para tornar visible la existencia del producto o servicio que se intenta posicionar, el ámbito teatral carece de propuestas originales desarrolladas con tal fin.

Una excepción la constituye el proyecto de difusión de eventos escénicos impulsado por **Julia Barrandeguy** que se ha posicionado en la ciudad de Córdoba como una propuesta alternativa de *agitación* cultural. En una época de proliferación de medios, mensajes y dispositivos de comunicación, es sumamente necesaria la generación de un vínculo con el público masivo acercándole propuestas culturales que le permitan vivenciar experiencias que suelen limitarse a grupos selectos. Así, la existencia de proyectos como *Eventera* con una sugerencia cultural por día, imprime un nivel de innovación sumamente necesario para motivar el crecimiento de estas producciones.

La gestión comunicacional de los proyectos culturales –especialmente con la retroalimentación que los nuevos medios posibilitan- se convierte así en un elemento fundamental para profundizar el conocimiento de los gustos y preferencias del público espectador y ofrecer así producciones –autogestionadas, subsidiadas o financiadas- ajustadas a los patrones de consumo dominantes. Esto permitirá no solo optimizar las producciones teatrales gestando propuestas que logren mayores niveles de empatía de parte de su público -y por ende, mayores niveles de asistencia-, sino también configurar variables de análisis que, gradualmente, coadyuven en la generación de producciones que no impliquen un riesgo para el colectivo involucrado.

### Conclusiones

La exploración de las distintas fases de una producción escénica –gestión, circulación, explotación y comunicación- tanto desde la perspectiva alternativa como comercial, permitió advertir sobre la necesidad de repensar las formas del cooperativismo, así como de consolidar el rol del productor ejecutivo mediante su profesionalización. Un aspecto que se encuentra naturalmente incorporado a las producciones de teatro comercial, en aquellas que se gestionan de forma independiente o alternativa se enfrenta a las limitaciones impuestas por la vigencia de un ideal solidario que contrasta con la realidad del circuito teatral, y una legislación que no reconoce la labor del productor ejecutivo como aquel que no solo consigue los fondos, sino que también los administra para lograr una mayor optimización.

Sin embargo, esto debería acompañarse con una comprensión más acabada de los patrones de consumo teatral del público espectador al que desean atraer, sin el cual difícilmente puedan gestarse producciones exitosas que garanticen un cierto retorno de la inversión.

(\*) Lic. En Relaciones Públicas. Magíster en Comunicación y Creación Cultural. Miembro del staff de la Facultad de Diseño y Comunicación, integrante del equipo de Producción y Gestión de Contenidos.

### Los Roles del Vestuarista y Caracterizador en los Tiempos Actuales.

**Eugenia Mosteiro (\*)**

En la comisión 4-B, Vestuario y Caracterización se presentaron las siguientes expositoras con sus respectivas ponencias:

- Stella Maris Müller: “*El diseño de accesorios de vestuario en una puesta teatral*”

- Alejandra Soto: “*La materialidad en el Vestuario, el reciclado como Universo Creativo*”

- Andrea Suárez: “*El materializador de vestuario en la era del concepto*”

- Julieta Harca: “*El vestuarista como hacedor del cuerpo de los personajes y las trama que los une*”

- Nieves Cabanes Pellicer: “*Enfoque sobre el lenguaje cinematográfico en la escenografía y el vestuario en la actualidad, diferencias y similitudes con la publicidad*”

Eugenia Mosteiro: “*Diseñando Personajes*”

Se da comienzo al encuentro con la bienvenida de parte de la coordinadora hacia los participantes, y explicando en breves palabras la modalidad del encuentro, dándole la palabra a la primera expositora **Stella Maris Müller**. Su ponencia básicamente trata de explicar que el vestuario no es solo la vestimenta, sino es un subsistema dentro del complejo sistema de signos de una obra teatral, donde la caracterización, los zapatos, los accesorios y la peluquería teatral forman parte del vestuario y conjuntamente con la iluminación crean un clima al espectador. Es decir, que el teatro es comunicacional. Comentó que a veces es un accesorio el que comunica, y dio el ejemplo de la *Opera Tosca*, donde la mujer lleva un velo tapado. Un vestuarista diseña los figurines, y adjunta el material, puesto que ayuda a ver la materialidad, y de esa manera beneficia a reforzar la significación de los personajes.

A continuación expuso **Alejandra Soto**, y explicó la materialidad en el vestuario, donde dijo que la misma es color, forma y textura. La idea y la materialidad son el concepto de universo creativo, donde hay un lenguaje visual creativo a experimentar y un pensamiento lógico, que es el que le da forma. En la Opera, dice que la madre de la misma es el texto, y donde hay un espacio donde uno tiene que trabajar con la creatividad, recrearla, resignificarla y reciclarla, y en donde los objetos son definidos en relación al tiempo, y donde también se reconoce en la naturaleza en que todo es sistémico. Comentó sobre su grupo de Opera independiente Lado B, y donde considero que fue muy interesante para aquellos jóvenes que se inician en el mundo fascinante de la Opera, y de esta manera, u otra similar, puedan empezar a crear sus propios espacios para mostrar y estar presentes, a futuro en el ámbito teatral.

La siguiente expositora fue **Andrea Suárez**, donde su ponencia estaba orientada hacia el rol del vestuarista profesional, y mostró imágenes de su estudio, como realizadora de vestuarios de films y publicidades. Lo interesante es que fue mostrando los procesos, para aquellos estudiantes que se inician, como uno podía observar el entramado, y también las brechas de las problemáticas que surgen cuando la comunicación no es clara en la relación vestuarista y productor o cliente. De esta manera,



propuso concientizar sobre la calidad artística y comunicativa en los trabajos que uno emprende, y valorando la autoría objetual en paralelo a la autoría conceptual. Con el respaldo de una gran trayectoria profesional, Andrea dijo que la creatividad como técnica es una herramienta fundamental. También subrayó que en el cine los tiempos son largos, donde hay 6 semanas de pre-producción y 6 semanas de rodaje, y la continuidad de como se trabaja una vez que se realiza la conceptualización a la realización del vestuario.

A continuación **Julietta Harca**, argumentó cómo es trabajar como vestuarista en obras independientes. Explicó la relación del vestuario con el cuerpo de los personajes, donde Julieta dice que la ropa es el mobiliario, y que el vestuario tiene su propio signo. Habló de un proceso creativo donde explicó que para llenar un vaso hay que primeramente vaciarlo. Y, en este proceso, donde uno tiene que saber quién es, o sea, que para poder desarrollar una identidad, hay que llenar ese vaso, y significa que uno tiene que tener un mundo imaginario donde poder llenar justamente ese vaso. Se trata de ampliar el propio mundo, de saber de música, ir al cine, ver teatro, ir a los museos, leer libros, para luego dejar el vaso vacío, es decir despojarnos de lo que no nos sirve y dejar lo que hace al personaje.

También comentó que el vestuario está condicionado con el presupuesto, y que hay una bajada de ideas, y que tiene que ver con situarnos en tiempo y espacio, en un contexto socio-cultural y en la estética de la obra. Tener además, una carta de color, y los primeros bocetos, para intercambiar ideas, realizar ajustes, y finalmente la toma de medidas al elenco y poner manos a la obra.

La siguiente expositora **Nieves Cabanes Pellicer**, habló de los diferentes desarrollos y cambios entre las áreas del vestuario, la escenografía y la escena en un proyecto local y extranjero. Y qué tan importante es el rol de la Production Designer/Art Director, que abarca las áreas de las locaciones, del maquillaje y peinado, es decir, que se trabaja con todo un equipo. También colabora con los *casting*, y títulos de la película. Comentó que lo importante de un proyecto, es que haya una excelente comunicación entre todas las áreas.

Para Nieves, los ensayos previos de vestuario son claves antes de la filmación, y mostró en un video un ejemplo de una publicidad en la cual había trabajado, que de no ser posible un mes de ensayo con el vestuario, los actores y la escenografía, no hubiera sido factible la realización de la misma, dada la complejidad de la coreografía, y puesta en escena. También dijo que la escenografía aclara la acción dramática conjuntamente con el guión y el personaje. Y, por último vimos un video de Chanel donde las nuevas tecnologías marcan la diferencia.

En mi trabajo como coordinadora propuse la modalidad de que los participantes podían hacer preguntas, a medida en que las expositoras presentaban su ponencia, y de esta manera el intercambio se sucedía naturalmente, y fue muy enriquecedor.

También me detuve a observar las caras de los/las participantes, y se los veía placenteros y prestando atención. No así al comienzo, tal vez por timidez. Además, surgió entre nosotras hacernos preguntas, y a veces retomar alguna idea o concepto mientras se estaba exponiendo el

tema de las otras colegas. También estuvieron presentes los imponderables, hechos fortuitos que surgen en el momento oportuno para que uno pueda resolver de la mejor manera la situación y seguir entendiendo que ante un estado de nerviosismo o ansiedad se pueden cometer errores pero se trata de aprovecharlos para seguir aprendiendo.

Finalmente con tan poco tiempo, ya llegada las casi tres horas del encuentro, expuse mi tema para lo cual tuve realmente menos de 15 minutos y traté de ser concreta.

El diseño de un personaje se basa en poder visualizar todas aquellas características físicas y emocionales del actor. Si bien es el actor el que compone el personaje, y lo transmite al espectador, el maquillaje de caracterización lo ayudará a definir su apariencia externa conjuntamente con el vestuario.

Entonces, el actor acciona lúdicamente y pone en juego a ese personaje, ya sea imaginándolo, y también para generar en principio, una idea, la cual a los maquilladores les permitirá, además de observar las formas de los rostros y sus rasgos faciales, a pensar y diseñar los primeros bocetos de maquillaje.

Como el teatro es aquello que da lugar al acontecimiento del cuerpo, es interesante no perder de vista las actitudes de los actores, y todos aquellos detalles con los que se expresan, pues los caracterizadores los producimos para lograr una verdadera y eficientemente buena imagen del personaje a crear. Stanislavsky sostiene:

Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de caminar y de moverse; si no sabe encontrar una forma característica al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante”.

**Tortsov** convino y dijo:

Sin una forma externa, ni la personificación interna, ni el espíritu de la imagen del personaje llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por eso transmite a los espectadores el esquema interior del papel que el actor está representando. (1994, p.13-14).

Estos encuentros entre los profesionales del quehacer artístico y los participantes son intensamente valiosos, no solamente por la iniciativa propia de los oyentes de compartir un espacio académico, sino también porque a nosotros, los expositores, nos motivan para seguir desarrollando e investigando nuevos paradigmas del saber, producir y hacer.

#### Referencias bibliográficas

Stanislavsky, C. (1994). *Creación de un Personaje*. Editorial Diana. México.

(\*) Egresada de la carrera de Caracterización Teatral del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (1991). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Teatro y Espectáculo en la Facultad de Diseño y Comunicación.

## Abrazando sutiles tramas

Elsa Pesce (\*)

- Lic. en Artes Visuales UNA Andrea Cárdenas. “*La performance: El cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos*”

- Lic. en Teatro María Laura Vega y Brian Atanasoff. “*Memoria sensorial y Memoria ritual como práctica creativa*”

- Docente María Pía Rillo. “*La improvisación y las composiciones en tiempo presente, un abordaje pedagógico en la formación corporal del actor*”

- Actriz, Docente y poeta Isabel de la Fuente. “*Poética y Performance*”

- Lic. Marisa L. Troiano; Lic. Viviana E. Vázquez Licenciadas en Movimiento UNA “*Desde dónde se construye obra de movimiento?*”

Cualidad importante la del tiempo, regala acontecimientos cuando lo dejamos ser, sin simulaciones de poder.

El concepto tiempo fue *intervenido* en las ponencias realizadas el 25 de Febrero en el Congreso de Tendencias Escénicas realizado en la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP.

El concepto tiempo fue intervenido a través del cuerpo en el espacio, de las posibilidades de acción y experiencias, la búsqueda de la génesis y las biografías, de la fuerza arrolladora de la pasión por el hacer, de lo enigmático de las respuestas siempre inacabadas, del juego y la vida, de la movilidad potencial.

Se realizó un acercamiento a la historia de la performance, haciendo hincapié en el cimiento de esta forma de expresión – el cuerpo-sujeto – mutable, orgánico, finito, social, soporte y medio que interacciona en los distintos campos, el campo metafórico y el campo espectral.

Aunque estos conceptos se relacionan más con la imagen que con la escena, siempre hay espacios diferentes con funciones diferentes, en las performances este límite entre espacios es impreciso, el Performer materializa las huellas del cuerpo social en tiempo presente, en una acción que se impone a los sentidos, que rompe con las certezas y tanto uno como otro quedan expuestos a la penumbra.

Es decir, toma una porción del mundo, lo conquista, lo acciona y la convierte en su propia creación, que visibiliza a través de su cuerpo, lo presenta o se podría decir lo brinda al ritual de la experiencia conjunta de significaciones y relaciones simbólicas.

El espectador es necesariamente cómplice de ésta actividad, el estado de disponibilidad de ambas partes para aceptar lo desconocido, la propuesta y su manifestación, como dice Duchamp no se trata de saber sino de creer.

La siguiente ponencia se transformó en una experiencia sensorial, resultado de investigaciones sobre el ambiente natural de la cultura comechingona, con materias primas, productos de la tierra en la que habitaron. Utilizando éstos elementos intentan acercar al participante vivencias compartida con los hombres de esa cultura y el espacio que habitaron. La creación de un espacio llamado Área Escenotécnica: crear la ambientación, el escenario propicio, el clima, para la vivencia de ésta experiencia, considerando las posibilidades del espacio donde se realiza, la luz y el sonido.

Silencio, ojos cerrados, luz tenue, dispuestos a...sonidos, aromas, sutilezas que atentan nuestros sentidos, sonidos que se tocan, sensación de comunidad ritualizando el momento.

Bello momento compartido, cuando lo visual deja de ser la ocasión principal de ser, lo ritual, lo ancestral nos abre la percepción de formar parte de algo más grande que nosotros y nuestra cotidianeidad.

¿Este intenso trabajo de recuperación de memorias perdidas, puede ser visto como una paradoja: recuperar lo perdido? El secreto es el cuerpo y su memoria, el dejarse ser; la performance es un hecho comunicacional e irrepetible, trama de las circunstancias y la respuesta social a la resignificación cultural.

La identidad tambalea y el quiebre de la seguridad es un elemento perturbador, estamos vivenciando con el “otro” gestos, posturas, movimientos, significados, en definitiva una alteración corporal que produce una sensación de extrañamiento ante un mundo que creíamos seguro y tranquilizador - ideas: se enlaza con lo impredecible, con un mundo de situaciones inciertas, angustias, temores, estar ahí, presencia- ahora.

La improvisación en la formación actoral, como propuesta pedagógica, y en palabras de la Prof. Rillo: “La potencia compositiva en tiempo presente del sujeto sosteniendo una historia en el pensamiento y en el cuerpo”, sin intervenciones coercitivas. Construir desde un vacío lleno de singularidades, que se interrelacionan y se dialogan en la creación.

“El cuerpo esta lleno de formas y palabras” - I. de la Fuente- y se pregunta si es posible vaciarlo y si es así cómo repoblar el cuerpo: cuerpos entrenados, cuerpos capacitados, plenos de invisibilidades interpretadas en el sujeto-metáfora.

“Buscar la metáfora fuera de la metáfora”, la ductilidad del cuerpo como materia significativa donde el gesto y el lenguaje se revalorizan, en una contemporaneidad pobre en palabras y opulenta en retóricas añejas.

Pequeños gestos pequeñas palabras, pequeñas historias, pequeñas verdades; el cuerpo no puede no comunicar, el dinamismo del ser humano asume desde la interioridad el poder del lenguaje, y lo transmite en expresiones entendibles y perturbadoras para ese “otro” que nos anima a ser, a aparecer.

Para finalizar este encuentro, el espacio se llenó de preguntas: ¿dónde surge la creación? ¿Cuándo se convierte en obra? Parámetros, tendencias, paradojas, estereotipos, aluvión de tentativas de satisfacer alguna de ellas, pero lo mejor de todo es que nadie intentó dar “la respuesta”. El arte es un acontecimiento cultural, danza, teatro, música, performance, imágenes...la pulsión creadora, esta bisagra entre la biología y la representación, es la energía existente del deseo y la satisfacción, alternativa al “cómo se siente la vida” de Langer.

El tiempo, el espacio, el cuerpo y el lenguaje, al finalizar las ponencias recuerdo haber dicho que sentí sobrevolando a Lygia Clark, en su recorrido del plano al cuerpo, de la interioridad a la exterioridad, caminantes en una cinta de Moebius, con las maravillas y las miserias, recreándolas en un todo, imposibles de catalogar, imposibles de juzgar.

(<sup>1</sup>) Licenciada en Artes Visuales orientación Pintura, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales (2007). Instituto Universitario Nacional del Arte, Carrera de Posgrado, Especialización en Arte Terapia, Arte Terapeuta. Profesora Nacional de Bellas Artes (1984) (Prilidiano Pueyrredón – IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

### Servicios culturales en “vivo”

**Elsa Pesce** (<sup>1</sup>)

- Lic. en composición musical Norma Ambrosini. “*Presentar o representar: el lenguaje performático como posibilidad de un teatro más vivo*”.

- Paula Rodríguez Campomassi. Coreógrafa Bailarina Docente e Investigadora. “*Danza en Argentina e Industrias Culturales: una relación a revisar*.”

- Lic. en Artes Combinadas. Especialista en Videodanza Claudia Margarita Sánchez. “*El folklore y las danzas populares en el videodanza*”

- Roberto Ariel Tamburrini. Intérprete y Director en Danza. Docente e Investigador. UNA. “*Redconstrucción – grupo danzabismal / ¿Performance art en Danza Argentina?*”

- Lic. María Noel Sbodio. Bailarina y Licenciada en Sociología. “*Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina*”

- Susana González Gonz. Docente, Bailarina, Coreógrafa, Psicóloga Social. Gabriela Fernández. Consultora Psicológica y Arteterapeuta. “*Todos podemos Bailar*” “*Danza Integradora*”

El/los artistas de la *performance* en su accionar posibilitan al espectador una oleada de imágenes y palabras en donde se entremezclan ficciones y realidad, alegorías fantasmales de un cuerpo que piensa y ve en el otro la encarnación en tiempo presente de sus más claros, sombríos y escondidos lugares.

El Performer actúa la realidad, sin red, la caricaturiza, la convierte en objeto a espiar, la quiebra, y el espectador metaforiza el espacio de representación para convertir en soportable lo desconocido, lo no predecible.

Esto abre las puertas a la primera ponencia que plantea la necesidad de un teatro más “vivo”. Pone al descubierto las imposiciones comunicacionales de un hacer anestesiado y mimético. La inquietud es la re-creación de lo real ante una elemental reproducción. Verdades imperfectas, en un mundo imperfecto en el cual la palabra es mi hogar y el cuerpo es mi casa.

Desde otra mirada la sugerencia de pensar en el artista que trabaja con el movimiento, qué lugar ocupa en el mundo de la cultura, cuál es el sector en el que se desarrolla desde lo social y lo laboral.

Este intenso trabajo que están realizando profesionales de la danza relacionado con las industrias culturales, las políticas y estrategias de la gestión cultural y de la Ley Nacional de Danza.

Se trata de un desencuentro más entre la realidad y el mundo del derecho. Es un sector frágil en cuanto a herramienta de trabajo-cuerpo, tiempo activo y posibilidades de contención social/laboral, con la urgente necesidad de leyes que lo incluyan como trabajadores de la danza. La planificación en el campo de la cultura que implica el reconocimiento: servicio a la cultura, naturaleza de ese servicio y el ámbito que ocupa en la organización cultural.

Es un desencuentro el que ocurre entre el folklore y las danzas populares, y el lenguaje de la videodanza. Esta separación o falta de inclusión del VD en el mundo folklórico parecen tener mucha injerencia los prejuicios desde el interior de esa actividad. Como bien dice la Lic. Sánchez “...abordar en una misma obra el par conceptual innovación y tradición”.

La relación dialógica entre la materialización de un concepto y la redundancia de la tradición. Podríamos hablar de la paradoja inconclusa tan empleada la “tradición moderna”.

*Danza Teatro Performance* trabaja con los límites y la necesidad de que el espectador atravesase esos límites y juegue entrando y saliendo de estos mundos, donde ese espacio de juego se convierte en la celebración de los cinco sentidos.

El grupo *Danzabismal* trabaja en el ámbito urbano, potencializa el espacio, es decir, lo ilumina con el movimiento, sin guión previo, una forma lleva a otra forma, gestos, conductas y respuestas, inclusión de ese inseguro protagonista en situaciones diferentes a su rutina, tejen tramas emotivas y a veces inquietantes.

“*Danza integradora*” podría funcionar para ambas propuestas, pero el título se refiere al trabajo realizado en el campo de la salud y el arte, personas con discapacidades danzan sus totalidades poéticas con la energía de la acción y el movimiento-vivo. El tiempo del cuerpo es el tiempo del arrebato, una realización de deseos en permanente lucha.

Retomamos el tema de la legislación laboral para la danza, es un tema difícil, especialmente porque el trabajo que se está realizando es desde cero.

Es imprescindible generar un marco teórico, el estudio y análisis de los involucrados, sus intereses, expectativas, desarrollar un proyecto cultural y diseñar estrategias.

El empeño es crear líneas de trabajo de investigación que contemplen las necesidades específicas del campo de la danza. Crear una estructura que los contenga abordar todos los campos concernientes a la actividad.

Para terminar, parafraseando a Borges\*: “La expresión humana es fantástica, el lenguaje es fantástico. La audacia del hombre en suponer que puede fijar el mundo, es fantástica.”

### Referencias bibliográficas

Braceli, R. (1997) “*Borges-Bioy*” Confesiones. “Toda la literatura es fantástica, el lenguaje mismo es fantástico. La audacia de suponer que podemos fijar el mundo en palabras es fantástica...”. Editorial Sudamericana

(\*) Licenciada en Artes Visuales orientación Pintura, Instituto Universitario Nacional del Arte, Departamento de Artes Visuales (2007). Instituto Universitario Nacional del Arte, Carrera de Posgrado, Especialización en Arte Terapia, Arte Terapeuta. Profesora Nacional de Bellas Artes (1984) (Prilidiano Pueyrredón – IUNA (Instituto Universitario Nacional de las Artes).

### Con ganas de expresarse

**Marcelo Rosa (\*)**

En el Espacio Escena Sin Fronteras. Comisión 3. Teatro, Espacios y Grupos se presentaron: MARTE (Matienzo Artes Escénicas)

- Giuliana Kiersz. *Acústico sensible: el teatro como recital*
- Facundo López, Diego Palacios Stroia, Victoria Casellas y Daniela Chihuailaf. *Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido*
- Alejandra Cosín. *Sujeto Nro. X*
- Melisa Freund y Sofía Wilhelmi: *“Eso que falta”, intimidad vuelta pública*
- Paula Cancela y Gonzalo Facundo López. *En el fondo*
- Pilar Ruiz. *Proyecto Biorrom: apuntes sobre la escena doméstica*
- Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo. *Museo de los niños débiles*
- Maximiliano de la Puente. *CreerEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas*
- Verónica Espino y Pablo Meschini. *Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción.*
- Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg. *Ofelia Machín*
- Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Es-lava.

Pablo Meschini, uno de los creadores de CreerEsCrear –compañía creativa de artes escénicas- manifestó durante su exposición dentro del *Espacio Escena Sin Fronteras*, que el mayor capital con el que cuenta un artista son sus ganas de expresar. Esta idea sirve de puntapié inicial para analizar la jornada vivida dentro del segundo Congreso de Tendencias Escénicas organizado en conjunción entre la Universidad de Palermo y el Complejo Teatral de Buenos Aires en relación al teatro, los grupos y espacios de la escena nacional alternativa. Dentro de una temática tan amplia como ésta, se dieron cita parte de los grandes referentes de este circuito en constante desarrollo, siendo considerado un movimiento cultural que genera el mayor porcentaje de producciones teatrales de nuestra ciudad –superando ampliamente al teatro comercial-. Tratándose de circuito –el denominado alternativo u *off-* aquel donde la experimentación no presenta límites ni restricciones, la finalidad de cada propuesta gestada y desarrollada dentro de este contexto se muestra fiel a la frase impartida por el propio Meschini: las ganas de expresar son superadoras a cualquier otro impulso, y son ellas quienes logran que cada proyecto vea la luz (sorteando infinidad de obstáculos complejos que suponen poder llevar a escena cualquier propuesta teatral, por más sencilla o poco pretenciosa que suponga). La frase resulta, entonces, más que favo-

nable para definir a estos hacedores, puesto que en ella se conjugan dos ideas de gran poder y belleza: la palabra ganas que traza un vector de acción que une el pasado, el presente y el futuro. Habla de deseo, de conquista, de afán. Habla de pasión y de impulso, de todo aquello que caracteriza a una persona de teatro. Por otro lado la idea de expresar, lo cual excede a la oralidad ya que gran parte de nuestra expresión reside en lo físico, trasciende al lenguaje para convertirnos en seres que manifiestan sus ideas, sus sueños, sus anhelos no solo con palabras sino con gestos y acciones (lenguaje corporal, proxémica, entre otros elementos). Expresiones que se nutren en contacto con un otro (pudiendo ser este un compañero o un espectador), retroalimentando a nuestro propio discurso y resignificando cada pensamiento que, como artistas, impartimos.

Todos los hacedores que se presentaron durante el Espacio Escena Sin Fronteras tuvieron puntos en común, más allá de si su propuesta representaba a un grupo o a un colectivo teatral, a un espacio físico (un teatro o un espacio teatral) o a un espectáculo en concreto. Todos, con ganas de expresar y manifestar su pensamiento y posición ante el mundo, se mostraron como verdaderos artistas gestores. Son auténticos artistas emprendedores, inquietos, multifacéticos y creativos; comprometidos con su propia realidad y búsqueda, lo cual les permite indagar en el arte de una manera autogestiva que, no solo les otorga la capacidad de generar proyectos propios sin necesidad de rendir cuentas siendo fieles a su propia necesidad de experimentar sino que, además, les brinda la posibilidad de encausar su arte en sistemas de producción sustentables que permitan ser generadores de nuevas y diversas propuestas.

El ingenio y la creatividad no solo se vivencia en las creaciones sino en sus formas de producción, difusión y sustentabilidad. Cada proyecto, particular y con diversas dificultades a sortear, requiere de un espacio puntual para su representación –no solo por el espacio escénico en sí, sino por las posibilidades que se le brindan a los espectadores, por la identidad de la programación que ofrece el espacio, etcétera-. Todos elementos que, hace algunos años atrás, no eran tenidos en cuenta (por el mero hecho de que la labor creativa se limitaba a una búsqueda de expresarse sin pensar en un para qué o para quiénes). Hoy por hoy, este elemento ya deja de ser una realidad del teatro para convertirse en un principio necesario a entender y atender a la hora de pensar la totalidad de una propuesta que integre a lo que sucede, tanto arriba como debajo de un escenario.

En relación a este aspecto es necesario destacar el aporte hecho por los integrantes de MARTE (Matienzo Artes Escénicas) quienes expresaron su interés por desarrollar un modelo de producción de espectáculo creativo, donde se trabaje desde la sala y sus programadores en conjunción con el director del espectáculo para trazar un vínculo que otorgue identidad y lógica, tanto sobre como debajo del escenario; incluso para que el espacio que propone el Club Cultural Matienzo (sede en la cual se desarrolla el proyecto MARTE) funcione dentro de la propuesta artística, dialogando con la escena de manera directa. En palabras de los propios hacedores, que los espectáculos puedan reflexionar sobre el espacio en el

que están. Para ello, proponen una grilla donde la programación sea variada y que rote mes a mes para que el asiduo espectador sepa que cuenta con renovados espectáculos todas las semanas, fomentando e incentivando un vínculo activo con el público para retenerlo y propiciar su retorno. Esto se relaciona directamente con lo comentado por Alejandra Cosín, quien a través de su experiencia como gestora propicia el desarrollo de mayor público con mayor diversidad, fomentando su fidelización. Para ello, se muestra muy aferrada a la idea de alentar la búsqueda de estrategias adecuadas y creativas ofrecidas en el momento más oportuno para capturar ese público cautivo y generar su retorno.

De esta manera, y cómo suele suceder en el teatro, se vincula el universo de lo teórico (una idea, un concepto que rige y estructura) con su contraparte fáctica, siendo ésta -la experiencia- quien termine de dar forma y encausar lo que el estudio formal desprendió a modo de certeza conceptual. Es por esto que ambas realidades conviven en perfecta armonía y la necesidad de más y mejores artistas se hace visible. Las interrelaciones se tornan cada vez más fuertes para poder llevar a cabo proyectos de alta complejidad donde la búsqueda de cautivar al público (en una cartelera super poblada de espectáculos) hace que las estrategias de comunicación sean cada vez más eficientes y que los espacios favorezcan y generan esas comunicaciones (a través de ciclos, festivales... nucleando propuestas de similar índole para capturar a aquellos espectadores que deseen experiencias equivalentes). Aquí puede destacarse el aporte que realizan los responsables de los Acústicos sensibles, quienes a través de una propuesta en apariencia sencilla -un espectáculo generado a partir de una triada creativa conformada por un músico, un actor y un director- se desprenden infinitas posibilidades de vinculaciones que generan propuestas cercanas, en un contexto predeterminado (site specific) y que se demuestren atractivas para los espectadores que deseen repetir la experiencia de una velada amena, simple e intimista. Generadas en espacios nobles y leales a la propuesta, su búsqueda favorece a la investigación y a la creatividad con absoluta economía de recursos, donde se dota de gran valor a la pieza resultante (más allá de los recursos materiales y económicos utilizados).

Es formidable ver cómo la producción alternativa sigue generando nuevas propuestas superadoras, ancladas en lo más bello del ser humano: su necesidad como ser gregario, su búsqueda de vincularse con otros y entablar relaciones que lo nutran y lo fortifiquen. Con propuestas sinceras, comprometidas con la realidad y con notables hallazgos a la hora de permitir una bella experiencia para el destinatario principal: el público. Cada nuevo comienzo debe ser celebrado como una nueva oportunidad de expresión, de la más bella y genuina, aquella que responde al impulso de un alma con necesidad de expresarse. El artista, se encuentre en el rol que se encuentre, siempre debe ser fiel a ese principio. Que su alma hable depende pura y exclusivamente de él; pero hacerse escuchar, en definitiva, también depende de él. Para ello, el hacedor debe ser inquieto y ahondar en una búsqueda creativa por acercar su arte al público de manera loable,

interesando y atrayendo a ese espectador que cerrará el ciclo de comunicación entre actor, texto (palabra o gesto) y público.

(<sup>c</sup>) Director Teatral. Actor (UP)

## De lo efímero a lo perdurable

**Marcelo Rosa** (<sup>c</sup>)

En el Espacio Escena Sin Fronteras. Comisión 2. Danza, música y performance se presentaron: Grupo Alma, danza integradora - Susana González Gonz y Graciela Fernández. Codaz & Lab + Danzas Inesperadas, una experiencia de Laboratorio Abierto - Paula Rodríguez Capomassi. Performance: Proyecto Kurwa, de la documentación a la síntesis - Solange Bonfil y Mara Folch. Amar el día, aborrecer el día. La multiplicidad de montajes dentro del campo performático - Norma Ambrosini y Diego Stocco. PAISAJE POLIFÓNICO: una mirada estética para la creación - Laura Daniel Cornejo y Jéscica Lourdes Orellana. De espacio a tiempo. Dimensiones para pensar la composición de danza - Sofía Kauer. Fractal 1: Plataformas- El Site Specific como posibilidad de resignificación - Clara Abad, Norma Ambrosini, María Belén Grassini y Abigail Luz Nant. Efímero Cine y las cazadoras del aura perdida - Romina Cariola, Flavia Gresores y Gisela Cariola. Ensamble músico/teatral en la creación escénica - Cintia Miraglia y Mónica Driollet. Flores Suspiran Mujeres desde la dramaturgia hasta la producción - Natalia Arteman. TRANS: Dos días, dos obras, un actor - Claudia Mera, Fabricio Guaragna y Sergio Muñoz.

Si de tendencias escénicas se trata, su representante por antonomasia debería ser, sin dudas, el mundo de lo performativo. Su lenguaje y sus formas, ambos inexactos e imprecisos, son contenedores de las propuestas más variadas que fusionan música, danza, teatro con el aporte, en muchos casos, de diversas ramas de las artes plásticas y visuales, que dan como resultado un proyecto tan bello como imposible de encasillar y encuadrar en un género que dé cuenta de lo que allí se está percibiendo.

La jornada que se desarrolló dentro del Segundo Congreso de Tendencias Escénicas organizado por la Universidad de Palermo en conjunción con el Complejo Teatral de Buenos Aires, en relación a esta propuesta de vanguardia y en constante transformación, dio cuenta de este fenómeno que se remite, en cierta medida, a los happenings sucedidos en los años 60 y 70, donde diversas ramas del arte confluían en un mismo espacio (siendo este, necesariamente, uno no convencional) para generar una expresión tan efímera como perdurable, siendo estos elementos tan dicotómicos como permeables de convivir entre sí. Y es que este tipo de manifestaciones artísticas poseen esa virtud: ser absolutamente efímeras por su necesidad de aprovechar el momento (el aquí y ahora teatral en total apogeo), su alta capacidad de interpelar a los espectadores -quienes observan con multiplicidad de miradas (y devuelven con multiplicidad de lecturas, hasta en ciertos casos interviniendo y

modificando el accionar de los intérpretes)- y por su carácter netamente vivencial (por el aporte que hacen los artistas/performers quienes prestan su cuerpo para cada experiencia); sumado, por otro lado, a su cariz de perdurabilidad por la potencia del mensaje que se transmite, y es aquí donde debemos detenernos un instante para poder comprender un poco de este universo fascinante e innovador que supone lo performativo.

Si bien cada proyecto se demuestra como único, debido a que cada una de las búsquedas artísticas surgen de una necesidad de expresión absolutamente personal, la aparición de un mensaje que atraviese y configure a toda la propuesta se hizo presente en todos los casos como disparador principal, atravesando la obra de manera longitudinal, convirtiéndose así en la columna vertebral de todos los proyectos. Cada uno de los espectáculos performativos que fueron expuestos durante la mañana del miércoles cuenta con un fuerte compromiso social, donde el análisis y la investigación fueron puntos clave para llevar a cabo cada una de las experiencias detalladas. Desde temáticas más generales (que nos implican como sociedad), pudiéndose nombrar la trata de mujeres pasando por la integración de personas con capacidades diferentes; o desde temáticas más puntuales (vinculados al quehacer teatral) implementando ciertos conflictos más inherentes al arte en sí como el uso del tiempo y el espacio y el carácter negativo de lo efímero como obstáculo propio de las artes escénicas. Todos conflictos reales, cercanos, tangibles... sin frivolidad ni lugares comunes, sin liviandad ni medias tintas. Con una fuerte cuota de análisis y profundidad en el tratamiento de cada uno los ejes temáticos que se exponen en los espectáculos, siendo un elemento digno de destacar puesto que no es menor ya que significa otro elemento que será identitario y que funcionará como nexo entre el universo de la obra y el espectador, quien se verá atravesado por la experiencia que plantea el espectáculo y podrá seguir hurgando en la información expuesta a modo de disparador para despertar y fomentar la curiosidad sobre el tema exhibido y su posterior reflexión y permanencia. Lo que nos atraviesa como experiencia, permanece como elemento aprehendido que es retenido y se ancla en nuestra memoria de manera sostenida en el tiempo (ahí lo efímero del arte performativo se desvanece y se vuelve permanente).

Si bien es imposible impedir que un autor o un dramaturgo impregnen a su obra de su cosmovisión puesto que su realidad los modifica, los atraviesa y, así, desnuda su alma en cada palabra; parecería ser que el mundo de lo performático no se muestra ajeno a este elemento, sino que hace alarde de esta condición y toma posición alzando banderas, aquellas que cada realizador considera necesarias de ser alzadas. Lo que prima por sobre el resto es el autor (o el/los creadores) y su voz, su necesidad de hablar de ciertos temas y plantar posición. No pensar desde la mirada de un personaje, no conciliar o negociar con ciertas temáticas sino, por el contrario, mostrar su pensamiento lisa y llanamente, sin tapujos. Hablar de su investigación en primera persona y bajar línea de su propia realidad, haciendo una mixtura entre realidad y ficción, llevando el análisis que se plantea al plano de lo

artístico, donde ciertas licencias son viables y donde, en ciertos casos, los procesos son evidenciables (a modo de generar una suerte de distancia brechtiana donde podemos percibir la dualidad que se genera entre realidad y ficción, con una fuerte implicancia en lo social).

Al ser una vía de expresión tan aleatoria, es complejo encontrar elementos que permitan encuadrar las presentaciones dentro de un mismo marco, de hecho fue uno de los elementos destacados por varios expositores, quienes subrayaron la dificultad de solicitar subsidios o presentarse a concursos o festivales puesto que, aquella dificultad de definir las piezas no solo resulta un conflicto interno y propio sino que el mundo del arte también demuestra cierto resquemor ante éstas propuestas por considerarlas complejas de enmarcar (el fanatismo del ser humano por poner etiquetas y definir todo, hasta lo indefinible). En esta suerte de limbo en el que transcurren estas propuestas es donde deben desarrollarse todos estos artistas de procedencias disímiles -de hecho no es muy difícil de descubrir esto, debido a que solo basta con analizar algunos de los currículums de los expositores para encontrar entre ellos a artistas visuales, bailarines, actores, gestores culturales, músicos... incluso, en ciertos casos, contando en su propio currículum con varios de estos títulos, convirtiendo a estos artífices en verdaderos artistas multidisciplinares, siendo ellos mismos difíciles de encasillar o encuadrar.- Son claras propuestas interdisciplinarias porque los mismos artífices son interdisciplinarios en sí mismos. Muestran inquietudes diversas que se completan en una búsqueda sin fin por un lenguaje que carezca de forma real y definible. Sus necesidades son tan amplias que su proceso de creación se demuestra como errático e indescifrable, siendo este elemento destacado por varios. La experiencia de creación de una propuesta artística de este estilo es sorprendente ya que es complejo de predecir el curso que va a tomar una intervención artística de esta categoría, debido a que su surgimiento y gestación suele provenir de una idea o un concepto fuerte pero no necesariamente se posee una forma precisa en cuanto a cómo se va a contar. Si bien cada creador ostenta una rama artística que lo define más que otra, no es menor lo expuesto con antelación donde fue destacado el valor de lo interdisciplinario de estas propuestas y que prime un arte sobre otro dependerá, pura y exclusivamente, del enfoque y el curso que adquiera cada performance, lo cual irá surgiendo en el proceso de experimentación durante la investigación y los posteriores ensayos que son, en sí mismos, laboratorios para ir encontrándole cierta idea de forma a un universo absolutamente amorfo, no en detrimento de la propuesta o con un valor negativo sino, por el contrario, como un valor agregado a este tipo de proyectos donde la innovación y la búsqueda constante de nuevas mixturas hace que los límites se vean corridos ya que se pretende ir más allá de la experimentación, pudiendo transgredir los términos conocidos para generar un concepto mucho mayor que extienda los límites del tiempo y dé, como resultado, una experiencia que abarque a los espectadores y que los atraviese, que los acompañe más allá del espectáculo en sí. El universo performático es, entonces, un arte en búsqueda de ge-

nerar un espacio que les permita tanto a sus creadores como al público pensar, reflexionar, sentir y continuar más allá de lo efímero, rompiendo con todas las barreras del tiempo y del espacio.

<sup>(1)</sup> Director Teatral. Actor (UP)

### De la pasión, los vínculos y los espacios alternativos Nicolás Sorrivas <sup>(\*)</sup>

El presente texto narra los principales ejes temáticos que se debatieron en la Comisión 13 del Congreso de Tendencias Escénicas, cuya unidad temática fueron los Espacios y Circuitos. En la Comisión expusieron, por orden alfabético:

- Andrea Jezabel Feiguin, *La necesidad de nuevos circuitos escénicos*
- Rocío Frías, *Espacio público y privado: sus implicaciones en las obras site-specific*
- María Laura González, *La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea*
- Santiago Meiriño, *Un teatro atendido por sus dueños: Sobre la experiencia de El Método Kairós*
- Naty Zonis, *Comunicación y públicos en el circuito cultural autogestionado.*

En una tendencia que se ha intensificado los últimos años, el teatro argentino ha explorado una serie de espacios alternativos que, sumándose a las salas teatrales tradicionales, han transformado a Buenos Aires en una de las ciudades con mayor oferta de espectáculos en el mundo. Hoy, puede montarse una obra de teatro en el patio de una casa, en una clásica peluquería de barrio o en un taller mecánico convertido en una sala con todas las comodidades. Luchando contra las burocracias que conlleva la habilitación de un espacio cultural alternativo y los vaivenes de una economía en desarrollo, los teatrastas se juegan por presentarle al espectador una propuesta teatral diferente que los movilice, los conmueve y, sobre todo, los haga sentir que pertenecen a él, casi como si fueran sus propios dueños. En este escenario, son varias las experiencias que se pueden narrar al respecto.

El debate comenzó con la exposición de **María Laura González**, doctora en Historia y Teoría de las Artes de la UBA, quien habló sobre la identidad teatral de la Ciudad de Buenos Aires, sobre la ciudad y sus circuitos teatrales. Malala arrancó su ponencia actualizando los números que hacen a la actividad teatral de la Capital Federal que, hasta el día de hoy, cuenta con 8 teatros oficiales (que suman un total de 25 salas), 28 teatros comerciales (35 salas) y 163 teatros independientes (175 salas), dando un total de 199 teatros y 235 salas sin contar los lugares alternativos que logran elevar esta suma hasta una cantidad de 2500 espacios culturales.

Malala González, una de las principales colaboradoras de la revista *Funámbulos*, dejó en claro que Buenos Ai-

res respira teatro, que la ciudad tiene una identidad teatral única en el mundo y que celebra la cantidad de espacios teatrales que logran una convivencia pacífica. Sin embargo, no dudó en subrayar en su ponencia que hay que ser críticos sobre todo con el sistema de subsidios, con la cantidad de obras que exceden ampliamente la capacidad de los teatros. ¿Qué sentido tiene estrenar si la obra va a ir un solo día a la semana en horarios irrisorios? Estrenar por estrenar únicamente logra alimentar el ego de los directores y autores que luego se lamentan por no poder alcanzar la media de espectadores que necesitan para pagar el seguro de sala. Entonces, propuso repensar los modos de producción, pensar la obra en otros circuitos, readaptar la obra a un espacio alternativo. Como ejemplo, María Laura González, habló sobre *Teatro Bombón*, el festival de obras cortas producido por La Casona Iluminada que invita a distintos directores a trabajar obras originales en torno a la arquitectura de la casona. Aquí, expresó, la potencialidad de las obras no se ve limitada por las condiciones de producción. Muy por el contrario, se amplía gratamente. Repensar las formas teatrales, los condicionamientos de producciones, aún en sus rasgos fundamentales, enriquecen los textos, mejora la propuesta teatral de la ciudad. Finalmente, Malala destacó los espacios alternativos que, como *La Casona*, funcionan no solo como salas teatrales sino también como escuelas y talleres de teatro, como salas de ensayo, como lugares de formación y creación constante.

Justamente, a continuación, Santiago Meiriño, continuó con el debate, presentando *El Método Kairós*, espacio del que es dueño junto con tres de sus amigos: Matías Puricelli, Francisco Ruiz Barlett y Gastón Segalini. Santiago habló sobre el aprendizaje de llevar adelante un proyecto como el *Kairós* y aseguró que vale la pena arriesgarse por lo artístico, que funciona eso de ir detrás de los sueños.

Meiriño contagió rápidamente el entusiasmo que le genera atender un teatro independiente, crearlo desde cero, y con la misma exaltación, contó cómo fue el paso a paso de la transformación de un viejo taller mecánico en una sala con todas las comodidades y servicios de un teatro profesional. Entonces, bromeó contando que es tan o más difícil lidiar con albañiles que con artistas. Hablando de cuáles son los criterios de programación de *El Método Kairós*, Santiago Meiriño aseguró que la búsqueda está alineada con generar un espacio de identidad propia, que les importa muchísimo conocer cómo son las obras que están programando, que necesitan varias reuniones con el equipo de una obra para entender si funcionaría dentro de su espacio, que su objetivo es privilegiar tanto el prestigio artístico de la sala como el de la obra que están o no programando. “Porque, una vez que estrenás en el *Kairós*, pasás a formar parte de una gran familia”. Para Meiriño y sus socios, el artista no es una parte más del andamiaje del negocio sino alguien definitivo. Incluso, expresó sus objetivos a lograr durante el segundo año de vida del espacio: seguir siendo un teatro presente sin robarle protagonismo a las obras, sin que el nombre de la sala sobrepase a la obra.

Otro de los espacios alternativos presentes en la Comisión de Debate y Reflexión fue el Club Cultural Matienzo. **Rocío Frías**, Licenciada y Profesora en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires, explicó qué significa llevar adelante un proyecto autogestionado como el del CCM. Matienzo, con sus cinco años de vida, impulsa una propuesta cultural intensa: espectáculos de música, teatro, cine y literatura, exposiciones de arte contemporáneo, festivales multidisciplinares, un programa de formación para artistas y una radio.

Frías, en su ponencia, habló de la relación entre los espacios públicos y los privados. ¿De qué forma el espacio, en tanto punto de partida para la creación y elemento central en la recepción, condiciona y genera determinadas relaciones entre la textualidad de la obra y los espectadores, a su vez resignificando cada elemento del mundo creado? Entonces, analizó la obra *Proyecto Posadas* de Andrés Binetti, con dirección de Michelle Wejzman, quien eligió una verdadera peluquería de Caballito para llevar adelante la puesta en escena de su proyecto. Con cada función, el barrio se revoluciona, mira por las ventanas de la peluquería creyendo que lo que allí dentro sucede es parte de la realidad. El truco de la representación funciona en un doble sentido. Y el espectador especta sin siquiera saberse espectador.

Rocío Frías aseguró que el centro del Club Cultural Matienzo está en la construcción de identidades colectivas, en una apuesta de socialidad. Así, aclaró, que el CCM busca un modelo de gestión abierto, receptivo y centrado en las personas, capaz de generar lazos, ideas y saberes diversos. Capaz de fomentar la creación colectiva y la transformación social. ¿Acaso el teatro como arte no construye algo de todo esto?

Como representante de la prensa, **Andrea Feiguin** de *Tehagolaprensa*, habló sobre la construcción de la cultura de una ciudad como Buenos Aires. Explicó que los fenómenos culturales son capaces de modificar la economía de los países y subrayó la necesidad de crear nuevos circuitos teatrales que se alejen del centro de la ciudad y comiencen a mirar hacia adentro del barrio. Insistió en que esto no depende sino de los propios hacedores de teatro y que la gente que hace teatro tiene que empezar a organizarse y formar sus propios circuitos. Santiago Meiriño, de *El Método Kairós*, se sumó a esta idea adelantando parte del proyecto que unirá a su teatro con otros espacios teatrales y culturales de Palermo.

Por su parte, **Naty Zonis**, Directora de *Bla Bla Bla Comunicación y Producción de Arte*, afirmó que el público es un actor fundamental en todo circuito cultural. En torno a la comunicación de espectáculos independientes, Zonis aclaró que la verdadera pregunta es cómo generar el contacto entre el público y el proyecto. Así, surge la idea de pensar la comunicación como un elemento orgánico que se define en el desarrollo de cada proyecto y no un extra que nace de la gacetilla de prensa.

Definirse como independientes, dijo Naty Zonis, es ponerse en contraposición de algo. Por eso, es doblemente necesario, generar nuevas redes. Hoy en día, está en auge un nuevo paradigma de gestión y producción: trabajar en red. Zonis aclaró que es necesario despegar la auto-

gestión del hippismo, que hay que profesionalizar este modo de gestión.

Así, los expositores, desde espacios culturales diferentes, estuvieron de acuerdo en que no es posible hacer teatro independiente (o alternativo, o autogestionado) sin pasión. Hay mucho amor en lo que hacemos, declaró Naty Zonis. Y todos estuvieron de acuerdo. De ahí, el nombre de este artículo, porque si hay algo que une a esos dos mil quinientos espacios teatrales de la Ciudad de Buenos Aires es la pasión por el hecho teatral y los vínculos que genera el trabajo en equipo.

En conclusión, la tendencia de los espacios teatrales es lo alternativo, y lo alternativo cobra mayor sentido cuando se aleja de Calle Corrientes, cuando sucede lejos de Palermo. Sería interesante, para futuras ediciones del Congreso de Tendencias Escénicas, que los barrios y las ciudades del interior del país tengan su espacio en las ponencias porque, al parecer, hay mucho que contar.

---

(\*) Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM, 2008), Realizador Audiovisual (CIEVYC, 2005), Crítico de Cine (EL AMANTE/Escuela, 2006).

## Teatro e Identidad Queer, un camino hacia la visibilización

**Nicolás Sorrivas**<sup>(\*)</sup>

El presente texto narra los principales ejes temáticos que se debatieron en la Comisión 3 del *Congreso de Tendencias Escénicas*, cuya unidad temática fue el *Teatro y la Identidad Queer*. En la Comisión expusieron, por orden alfabético:

- Juan Britez, *La diversidad con diversidad en cantidad*
- Paul Caballero Lobo, *La paradoja del cuerpo objeto*
- Darío Cortés, *Desmesura y otras obras queer en el teatro de lo íntimo*
- Lucas Gutiérrez, *¿Qué representamos cuando representamos la diversidad?*
- María Eugenia Lombardi, *Transgénero en la escena argentina*
- Martín Marcou, *Democratizar la diversidad desde el teatro*
- Francisco Javier Ortiz Amaya, *La ética del deseo (y el compromiso con las historias)*
- Esteban Rico, *Corte generacional en obras teatrales de temática y contenido de diversidad sexual*
- Lucas Santa Ana, *Eliminando estereotipos, por una igualdad en la diversidad.*

Preguntas. Lo primero que aparece a la hora de hablar sobre Teatro e Identidad Queer son preguntas. Preguntas sin respuesta que llevaron al coordinador de la comisión a proponer que este eje temático se hiciera visible en el *II Congreso de Tendencias Escénicas*. ¿Por qué hablar sobre lo queer y no sobre lo gay? ¿Se puede considerar lo queer como una categoría a la hora de hacer teatro? ¿Existe una necesidad concreta de trabajar lo queer en la



escena? ¿Quiénes tienen el criterio suficiente para hacerlo? Las preguntas generan movimiento. El movimiento genera tendencias. Razón suficiente para juntar a un grupo de teatristas de lo *queer* (autores, directores, actores y periodistas) para que debatan sobre esto.

La teoría *queer* rechaza la distinción binaria entre hombre y mujer por considerarla restrictiva y construida desde una mirada heteronormativa. Postula que las categorías heterosexual, homosexual, travesti, transexual, responden y fluctúan en torno a una amplia cantidad de variables culturales. No existe, en consecuencia, una determinación natural asociada a la heterosexualidad; todas las identidades sexuales son igualmente construcciones sociales. Entonces, ¿existe una movida de teatro *queer*? Quizás lo que exista sea una serie de dramaturgos y puestistas cuya sensibilidad *queer* merezca este espacio de debate y reflexión. Este año, el *Congreso de Tendencias Escénicas* lo hizo posible.

El debate comenzó con la ponencia de **Juan Britez**, periodista de espectáculos, quien reconoció que en el teatro, el mundo homosexual no es una novedad. Para sorpresa de los asistentes, señaló el origen de la temática en 1914, con la obra *Los invertidos* de José González Castillo, pieza que, a pesar de su intención moralizante, fue prohibida por considerarse una apología de la perversión. Así, hasta los ochenta, con el teatro de la post-dictadura, no apareció en la escena una intención de denuncia. Fueron Batato Barea, Humberto Tortonesi y Alejandro Urdapilleta quienes desde el *Parakultural* combatieron la conciencia establecida. Sin embargo, la temática era solo escenificada en el *off*. Hubo que esperar hasta el tratamiento y la sanción de la ley de matrimonio igualitario para que el teatro porteño pusiera en la escena comercial historias vinculadas al colectivo LGBT. Aún así, los casos son aislados y pertenecen en su mayoría al teatro musical: *Y un día Nico se fue*, basada en la novela homónima de Osvaldo Bazán, y *Priscilla*, la reina del desierto, de la dupla Stephan Elliot y Allan Scott, estrenada en 2014 en el Lola Membrives. Justamente, fueron estas obras las que llevaron lo LGBT hacia el interior del país donde la temática aún era, y en gran parte lo sigue siendo, invisible. Britez comparó la lucha por la visibilización del colectivo LGBT con el desafío diario del teatrista, con el trabajo constante de la gente de teatro. Y aseguró que aún hay mucho camino por recorrer.

Por su parte, **Paul Caballero**, comunicador social, contó que cuando llegó a Buenos Aires en 2002, desde su Colombia natal, descubrió en el teatro porteño lo que había buscado durante su adolescencia: una escena que represente su deseo, personajes con los que pueda sentirse identificado. Para Caballero, el teatro LGBT vino a romper con el paradigma del cuerpo en el espacio escénico donde el hombre estaba para ver y la mujer, para ser observada. Lo *queer* debe presentar nuevos cuerpos porque lo no-estético produce interpelación y la transgresión es necesaria para el arte. Tenemos el derecho de materializar nuestros deseos, expresó el autor y director de *Lady Domina* y *Del amor y otras histerias*. A pesar de haber trabajado en televisión, encontró en el teatro el espacio para hacerlo.

Desde una perspectiva opuesta, **Lucas Santa Ana** abrió el debate con una pregunta clave: ¿existe el género de lo gay? Para el dramaturgo y director, la generalización estereotipa y el estereotipo conduce a acrecentar los prejuicios. Entonces, si escribimos una obra cuyos protagonistas son homosexuales ¿tenemos que venderla como una obra gay? ¿Escribimos solo para el nicho? ¿Lo gay vende? Según el relato de su propia experiencia, hablar de teatro gay es continuar el estereotipo. Si catalogamos para ver cerramos público y el resultado será el opuesto al esperado, estaremos lejos de la visibilización. El actor y autor Francisco Ortiz, acompañó a Santa Ana afirmando que la temática gay no existe. Cuando uno produce teatro se ponen en juego muchas energías que exceden la sexualidad. Reducir lo gay a una categoría no es suficiente. Así, Ortiz aseguró que es necesario producir un fenómeno de identificación que no tenga que ver con la sexualidad porque, cuando representamos una historia de amor no debemos preocuparnos por quienes la protagonizan.

A la dupla autoral de *Saudade* y *Las llaves*, se sumó el periodista **Lucas Gutiérrez** quien, con palabras certeras afirmó que a pesar de que no existen obras heterosexuales, se habla de teatro homosexual. ¿Qué pasa con los clichés? ¿Abren el diálogo o lo encorsetan aún más? Cuando se replican estereotipos, se los termina legitimando. Este es el peligro de hacer un teatro gay. Hay que desarmar el cliché, buscar que la performance no se convierta en performatividad, que no se normativice el objeto sino que instale la pregunta.

**Darío Cortez**, actor, dramaturgo y director, defendió la postura *queer*. Hoy lo revolucionario, lo realmente pornográfico, es hablar de amor. Porque la escena porteña puede haber visibilizado lo LGBT pero esta no es una verdad universalizada. ¿Qué pasa con el interior del país? ¿Qué pasa con el resto de los países de Latinoamérica? Ser exagerados (*queer*, amanerados, excéntricos, alocaos) es la única forma de ser escuchados. La homofobia no es otra cosa que el rechazo por la felicidad del puto. Y el arte es una de sus posibles curas.

En un lineamiento similar, **Martín Marcou**, uno de los representantes del teatro *queer* más prolíficos de la mesa, habló de la necesidad de instalar la cuestión de lo gay en espacios no convencionales. Debemos reconocernos como trabajadores de la cultura, expresó y reconoció que la diversidad debe verse como una tendencia más en el teatro. Porque el teatro es un elemento de transformación social, porque pone en crisis las respuestas preestablecidas, porque debemos comprometernos con la época. Entonces, invitó a indagar la escena y llevar el teatro LGBT a otros espacios: teatros municipales, centros culturales, pueblos del interior del país. Lo importante: que lo que contamos no dependa del juicio de los otros.

Amelia, uno de los personajes de *La casa de Bernarda Alba* dice "Nacer mujer es el mayor castigo". Sin personajes masculinos en escena, el nombre de las mujeres en la obra de Lorca es altamente simbólico. ¿Qué sucedería con la construcción de los personajes si los personificaran chicas trans? Para la productora cinematográfica **María Eugenia Lombardi**, la transexualidad provoca una ruptura del binomio masculino-femenino,

poniendo en crisis este modelo. Para ella, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje. Entonces, si el teatro es un acto político, una representación como la comentada anteriormente es doblemente teatral, doblemente política, doblemente *queer*.

Fue la cooperativa “Ar/TV Trans” quien, en 2012, llevó adelante una puesta de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca íntegramente interpretada por travestis y transexuales. Cansadas de ser estigmatizadas en el papel de prostitutas en los castings de teatro y televisión, las chicas de la cooperativa se unieron para compartir sus vivencias desde un escenario y vivir de ello. ¿Por qué razón las personas trans tienen que interpretar siempre personajes trans? ¿Les están vedados las mujeres y hombres orgánicos? Pensar en un teatro *queer* también es reflexionar sobre esto.

Finalmente, **Esteban Rico**, agente de prensa y periodista, cerró la reflexión volviendo sobre la mirada retrospectiva sobre el teatro porteño y lo *queer*. Rico identifica dos cortes generacionales: los autores de más de cuarenta años cuyas obras reflejan el conflicto de ser gay y los dramaturgos de alrededor de treinta que aportan un enfoque diferente. La búsqueda de estos últimos expresa conflictos atravesados por la sexualidad pero independientes de ella.

### Conclusiones

Lo que parecía un enfrentamiento entre dos ideas opuestas acabó demostrando que, en el fondo, ambas posturas hablan acerca de una necesidad de visibilización. El mayor desafío es que lo gay no se torne una estrategia de marketing sino en una forma de hacer teatro. Porque lo gay vende. En el mundo, hay distribuidoras de cine especializadas en películas de temática LGBT, directores y guionistas que encontraron su nicho, festivales de cine gay que, en conjunto, juegan a favor de la visibilidad pero también acrecientan la billetera de las productoras. Pero, el teatro tiene sus propias reglas. Entonces, ¿existe una forma *queer* de hacer teatro? Quizás éste sea el tema a tratar el próximo año. Todavía queda mucha tela por cortar.

(\*) Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM, 2008), Realizador Audiovisual (CIEVYC, 2005), Crítico de Cine (EL AMANTE/Escuela, 2006).

### El arte de incomodar y romper fronteras

**Michelle Wejcman** (\*)

*Espacio Escena Sin Fronteras 1 - Teatro y Experiencias Escénicas*. Expositores:

- Marcela Juárez: *Los límites de la mirada (El signo teatral que no se ve)*

- Emiliano Samar, Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey: *Rosas en el Mar. Preguntas contemporáneas para un hecho teatral*

- Mariel Rosciano: *Se trata de nosotrxs – construyendo escenarios*

- Hernán Costa: *Drama Camp*

- Maggi Persíncola: *Obra teatral Piringundin (sainete porteño- 1910)*

- Bárbara Posesorski: *Ornella*

- Nahuel García Buscemi: *Cómo Vivir del Arte: 5 Conceptos para lograrlo*

- Mariela Muerza y Mariano Nuñez: *El León Producciones*

- María Rita Joga: *Cuentos para adultos, cuentos para niños, cuentos para todos.*

¿Quién determina los límites de una disciplina o de otra? ¿Dónde empieza el escenario? ¿Quién es público y quién es actor? A lo largo del encuentro, cada expositor compartió su proyecto, ideas y desafíos. Todos tenían algo en común: la ruptura de las fronteras. Pareciera redundante debido al nombre del espacio (Escenas sin fronteras), pero claramente cada exposición reunía en una esencia, una necesidad imperiosa de ser disruptiva, de incomodar, de transformar y convertirse en protagonista de una obra quebrando el *status quo*.

**Marcela Juárez**, Licenciada en Teatro, viajó desde Tandil para compartir su trabajo e investigación académica sobre el teatro a oscuras. Resaltó que son los únicos en realizar una investigación relacionada a esta forma de no ver teatro, analizando las reacciones del público y las posibilidades y necesidades dramáticas de este tipo de espectáculos. Sus espectáculos Nada que Ver I y II a oscuras se mantienen en cartelera hace 5 años y despiertan el interés en públicos que no concurren cotidianamente al teatro, porque, según Juárez, en una ciudad chica, donde todos se conocen, ya no funcionaban las formas teatrales tradicionales: los espectadores iban a ver a X haciendo de Y, en vez de ir a ver la obra teatral. Con estos espectáculos en completa oscuridad, donde desaparecen los nombres y los rostros, el público puede entregarse de lleno a vivir una experiencia y dejarse llevar por los sentidos. Juárez detalla que la dramaturgia está especialmente pensada para ser llevada a cabo en oscuridad y confiesa que cada vez va eliminando más texto de sus obras: “Hay que cuidar de no dar información de más, porque sino se limita la imaginación del espectador. Menos es más”. Las historias, en este teatro, se construyen mediante una “sumatoria de signos que construyen imágenes o situaciones visuales, sin usar la vista” y con un fin artístico. El público, a diferencia del *Centro Argentino de Teatro Ciego*, utiliza antifaces, lo cual no solo imposibilita su visión sino que le permite conectarse con su interior.

Aquí, se rompen varias fronteras: la del espacio escénico, ya que los actores caminan entre el público; la de los sentidos, ya que se entremezclan y potencian. El director cumple su sueño: puede hacer marcaciones in situ, modificando instantáneamente lo que los actores realizan durante la función.

Ya desde hace varias décadas, la noción de público estético fue quebrada. En el teatro foro de Boal, en las propuestas de teatro físico, en los happenings... el espectador cobra otro tipo de protagonismo. En este sentido,

*Rosas en el Mar* propone migrar completamente el foco de atención del escenario a la platea.

Mucho no se puede contra para no arruinar el efecto sorpresivo del espectáculo. **Emiliano Samar** (Gastón Courtade, Leandro Ibañez y Daniela Zayas Mathey, investigan, a través de este espectáculo, la ruptura de las fronteras del espacio escénico y de los roles de actores y espectadores. “Aquí, quien debería hacer no llega, quien debería mirar hace, y la platea se convierte en un camarín desde el cual los actores salen a escena e intervienen el espacio”. A lo largo de su exposición, nos suman como cómplices a este secreto. Si el público sabe, se pierde el efecto. Una vez que el espectador comprende el dispositivo, se convierte en cómplice y acepta el contrato tácito de la representación, pero la magia se sostiene durante 20 minutos. ¿Cómo comunicar y difundir la obra si no se puede contar nada? Se manejan con afiches y *flyers* donde los actores están de espaldas y sus nombres están tachados, de modo que, además, se rompe una barrera extra: la del egocentrismo de los actores, que no pueden publicitar la obra como propia, ya que nadie debe saber que ellos son los que actúan.

Esto mismo ocurre en los espectáculos *Nada que Ver*, ya que los actores desaparecen, están presentes y ocultos a la vez.

Pero las fronteras no solo están determinadas por el espacio. ¿Dónde está el límite de posibilidades de representación de una obra? En este sentido, dos proyectos presentados buscaron y encontraron nuevos espacios de representación, saliéndose de los límites de las salas teatrales y ampliando el universo del público. En el Nombre de Raquel y Ornella, comparten, además, una temática: la libertad de la mujer.

**Mariel Rosciano**, con su obra *En el nombre de Raquel*, inspirada en la novela “La Polaca” de Myrtha Schalom, que relata la historia de Raquel Liberman, una inmigrante judía polaca que obtuvo notoriedad por haberse atrevido a denunciar ante la Justicia en 1929, a la sociedad de proxenetas Zwi Migdal.

Tras una temporada en salas teatrales, Rosciano recibe una invitación para realizar la obra en un colegio. Si bien al comienzo pensaba que era demasiado fuerte para ese espacio, allí comenzó un camino que nunca imaginó. Para que esto sucediera, trabajaron organizadamente, pidieron permisos, adaptaron la puesta... en fin: produjeron.

La propuesta viajó por el país e incluso por Latinoamérica, y logró generar interés en públicos jóvenes, que debatían al final de cada función en escuelas, comedores y bibliotecas.

Rosciano hace énfasis en las dificultades por las que pasaron en algunos lugares para poder ingresar a las escuelas: “Aunque sea una ley, el teatro no se toma como tema en los colegios; pero cuando aparece sorprende”.

**Bárbara Posesorski**, en su unipersonal Ornella, tras un largo proceso de producción que incluyó asesores y 7 puestas en escena; viajó por varios festivales internacionales compartiendo la historia ficcional de una mujer encerrada. Fue declarado de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, y Declarado de Interés por la Dirección General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Cul-

to. A su vez ha participado de numerosos festivales tanto nacionales como internacionales, y de encuentros por el día de la mujer, generando emociones, reflexiones y modificaciones en los espectadores que lo presenciaron. En esta constante búsqueda por romper los límites, **Hernán Costa** compartió su investigación y trabajo sobre el Drama Camp y expuso sus obras teatrales que incluyen la exageración y la puesta en escena de la enfermedad, la homosexualidad, lo *queer*, lo obsceno... como hecho teatral. Sus trabajos *Fani Dei*, *Las guardianas* y *Ensayo para un Hereje*, tienen en común el *vouyerismo* como foco de interés.

Por su parte, **Maggi Persíncola** compartió su experiencia como docente y directora de un grupo de actores y no actores en La Boca, específicamente en el Puente Nicolás Avellaneda (C.A.B.A.). Persíncola realiza talleres y lleva adelante la Obra teatral Piringundin (sainete porteño-1910) con un grupo heterogéneo formado por vecinos de la Boca, trabajadores del puente y actores profesionales. **Mariela Muerza** y **Mariano Nuñez** fueron los más jóvenes expositores y presentaron su emprendimiento El León Producciones, con la que llevan adelante distintos proyectos artísticos, como obras teatrales, cursos y el programa de radio *La Cuarta Pared*.

Las exposiciones se sucedían una tras otras, pero de pronto, algo ocurrió y sorprendió a todos los presentes: **María Rita Joga**, narradora oral, “rompió las fronteras” de lo que unos esperarían de una exposición en un congreso en una Universidad: avanzó desde su asiento haciendo sonar castañuelas e invitándonos a todos, a través de su palabra, a disfrutar una historia narrada con profesionalismo. Ella trabaja tanto con niños como con adultos, con cuentos propios y ajenos, y asegura: “Ningún aparato electrónico compite con lo que desata un cuento bien contado”.

Si bien todas las exposiciones daban cuenta de la cantidad de trabajo, de artistas y de pasión en juego, **Nahuel García Buscemi**, Coach Ontológico Profesional, puso otro tema sobre la mesa que captó la atención de todos los presentes: *Cómo Vivir del Arte*. No solo por la temática, sino porque el expositor incluyó algunos trucos de magia en su presentación.

Buscemi compartió su propuesta enfocada en ayudar y asistir a los artistas para que puedan generar o incrementar sus ingresos con el arte que aman. En este sentido, luego de afirmar que “para tener algo, hay que hacer algo”, resumió 5 conceptos clave para lograrlo:

- Ser experto en el arte que hacés, actualizarse.
- Ofrecer una presentación única para el público, resaltando las fortalezas y su diferencial.
- Estudiar los casos exitosos.
- Poner metas y comprometerse a alcanzarlas.
- Solos no podemos: pedir ayuda.

Todos estos expositores compartieron su pasión y su compromiso. Compartieron sus búsquedas, sus rupturas de fronteras, sus límites extendidos. Y gracias al encuentro, al compartir y escuchar a los demás, confirmaron que “no están solos”, que hay mucha gente haciendo y apostando.

Durante el debate posterior surgieron similitudes: “Todas las propuestas buscan incomodar”, “La mayoría rompe fronteras, de la dramaturgia, del público, del actor...”.

También aparecieron las diferencias:

- “Hay más teatro que gente que va al teatro”
- “Si no hubiera público no habría tanto teatro”
- “El problema es que el teatro no avanza como la música adaptándose a las nuevas tecnologías”
- “Es que el teatro es aquí y ahora, no se puede copiar y pegar”
- “Todo depende del objetivo de cada uno”

Ya finalizando el tiempo del encuentro, las reflexiones fueron positivas:

- “Estamos haciendo, a pesar de todo, creemos en hacer teatro para uno, para todos”.

Para cerrar, Courtade asevera: “Peter Brook anunció la muerte del teatro. Yo hoy me quedo contento y le diría a Brook: aunque sea acá, se hace teatro y mucho”.

(<sup>1</sup>) Periodista, productora, actriz y directora teatral.

### Intercambio y colaboración.

**Michelle Wejcman** (<sup>2</sup>)

*Espacio Escena Sin Fronteras 3 – Teatro, Espacios y Grupos.* Coordinan: Michelle Wejcman y Marcelo Rosa. Expositores:

- Giuliana Kiersz: *MARTE – Matienzo Artes Escénicas*
- Gonzalo Facundo López, Diego Palacios Stroia, Casellas y Daniela Chihuailaf: *Acústico sensible: el teatro como recital*
- Alejandra Cosin: *Gestión de Públicos: Proyecto Lo Precavido*
- Melisa Freund y Sofía Wilhelmi: *Sujeto Nro. X*
- Paula Cancela y Gonzalo Facundo López: *“Eso que falta”, intimidad vuelta pública*
- Pilar Ruiz: *En el fondo*
- Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo: *PROYECTO BIOROOM: apuntes sobre la escena doméstica*
- Maximiliano de la Puente: *Museo de los niños débiles*
- Verónica Espino y Pablo Meschini: *CreerEsCrear Compañía / Compañía Creativa de Artes Escénicas*
- Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg: *Lo Real – Lo ficcional: la escena como una construcción*
- Catalina Teuly, Flavia Méndez, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava: *Ofelia Machín.*

En el marco del Segundo Congreso de Tendencias Escénicas, se presentaron 10 expositores para compartir sus ideas y proyectos. En un clima distendido y de plena atención, se destaca la colaboración surgida entre los disertantes, quienes ofrecieron ayuda y consejos entre sí para hacer que las propuestas crezcan. Todos se mostraron agradecidos por la posibilidad de compartir y aprender con los demás.

En la heterogeneidad de las presentaciones, se encuentran propuestas de salas y espacios, obras puntuales, ciclos o festivales, modelos de producción y herramientas; entre otros.

MARTE es el área de Artes Escénicas del Centro Cultural Matienzo. **Giuliana Kiersz** explicó como organizan el trabajo en ese espacio. Contó que promueve el trabajo de nuevos directores, acompaña a artistas jóvenes, y da lugar al encuentro y la colaboración entre directores y actores. Dio detalles sobre la programación de la sala, ciclos y festivales. Su presentación dio lugar a que luego, todos los proyectos sin espacio, pensarán en Matienzo como una opción.

**Gonzalo Facundo López, Diego Palacios Stroia, Victoria Casellas y Daniela Chihuailaf**, presentaron Acústico sensible: el teatro como recital. Se trata de un ciclo cuyo objetivo es “generar un intercambio escénico-musical, a partir de la premisa de la conformación tripartita del equipo” (1 actor + 1 músico + 1 director). Comenzó en 2014 y continuará en 2015 sin espacio definido al momento.

Otra propuesta que también invita a distintos artistas a ser parte es PROYECTO BIOROOM: apuntes sobre la escena doméstica. **Juan Manuel Urraco Crespo y Felipe Restrepo** proponen salir de la zona del espacio escénico contemporáneo y apuntan a lugares por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales. Analizan “la dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental”.

Específicamente, presentaron su experiencia trabajando en un geriátrico de Buenos Aires. En su propuesta, los actores eran las personas de tercera edad quienes, casi sin saber que actuaban, recibían al público y compartían sus historias.

Dentro de las disertaciones relacionadas con una propuesta puntual de espectáculo, curiosamente o no, varias de ellas compartían la temática de la mujer.

Sujeto Nro. X es un proyecto de **Melisa Freund y Sofía Wilhelmi** que intenta dar cuenta de “la intimidad de las mujeres reclutadas y abusadas, generando un sistema de postas en donde los espectadores funcionan como único nexo con el exterior.

Diez espectadores están citados en un punto distinto y a cada uno se le encomienda una tarea. Cada participante irá construyendo la trama a través de consignas asignadas: entregar un regalo, sacar fotos del cielo, dar cuenta del estado actual del hijo de la víctima, pedir ayuda mediante un megáfono, entregar un libro, escribir en el piso un pedido de auxilio, pasear al perro de la víctima”. Al finalizar su presentación, las autoras recibieron consejos sobre espacios y opciones de financiamiento.

Por su parte, Ofelia Machín, es un proyecto de **Catalina Teuly, Rodrigo González Alvarado y Laura Eslava**. “Se trata de una adaptación de *Hamlet* de Shakespeare con textos de Máquina Hamlet de Muller, pero que se desvía del drama hamletiano dándole voz y foco a uno de los personajes secundarios: Ofelia.

En escena, ella aparece desmembrada y fragmentada en

cinco rostros que desde un limbo transitan su tragedia una y otra vez. La fragmentación tinta no solo al personaje sino también al artilugio teatral, en el que cinco actores malaborean con todos los personajes que intervienen en la obra”.

La tercera propuesta que gira alrededor de la mujer es *En el Fondo*, de **Pilar Ruiz**, obra que cuenta la historia de Flora, una mujer que “ha sido secuestrada en la niñez. Creció privada de su libertad en un entorno de violencia y prostitución. Pedro, sórdido y lleno de contradicciones, es su victimario enamorado.

Es una obra poética en la que subyace la tragedia de una problemática social. Además de entretener, conmover y permitirle al espectador vivir una experiencia estética, lo hará reflexionar. La obra fue declarada de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos por su concientización sobre la violencia de género y la trata de personas con fines de explotación sexual”.

Otros proyectos presentados fueron:

Museo de los niños débiles, de **Maximiliano de la Puente**. Se trata de un proyecto transmedia realizado por el autor y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una performance y un documental lineal. Curiosamente, las cuatro presentaciones realizadas de esta obra fueron en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta.

“Eso que falta”, intimidad vuelta pública, de **Paula Cancela y Gonzalo Facundo López** es una obra teatral sobre la sexualidad. “El propósito no está en exponer los aspectos más recurrentes a los que se hace referencia cuando se habla de sexo y sexualidad sino todo aquello que se evita, que se reserva al cuadro más íntimo y personal. En este sentido, los cuatro universos planteados en la obra (los cuatro personajes) se deconstruyen hasta desnudarse por completo. Se trata de entrar en diálogo con el propio cuerpo, el cuerpo del otro, las pulsiones y las imposibilidades y, por sobre todo, el desgaste que implica conocerse”. Y de ver cómo reacciona la gente frente a estos cuatro universos.

**Verónica Espino y Pablo Meschini** forman CreerEsCrear, una Compañía Creativa de Artes Escénicas con la que llevan adelante espectáculos propios de teatro y música. Yo y el extraño caso de Ella es una obra para armar, de **Daniela Tuvo y Facundo Zilberberg**, investiga el límite de lo real y lo ficcional y presentan a la escena como una construcción. “Es la construcción ficcional de un hecho real que mientras sucede cuestiona la entidad real del registro audiovisual en escena y la necesidad del teatro de utilizarlo para hablar de “realidad”. La puesta se arma y se desarma ante los ojos del espectador porque lo que se ve se construye en el mismo momento en que sucede y siempre es un recorte”.

En el ámbito de la producción, **Alejandra Cosín** presentó su trabajo sobre Gestión de Públicos, instando a los artistas a prestar atención a sus espectadores y poner el foco en la necesidad real del gestor de públicos en la escena actual. “La oferta cultural en Bs As es enorme y variada, pero la cantidad y diversidad del público no le corresponde. Las políticas estatales son insuficientes y poco efectivas para resolver el problema de la participación de los espectadores en la oferta cultural y artística.

Sustraer la cuestión al valor de los tickets y a mensajes publicitarios no alcanza”. En este sentido, Cosín presentó *Lo Precavido*, una consultoría de gestión de públicos que ayuda a espacios y productores escénicos a resolver este tema abarcándolo con estrategias creativas y a medida, para alcanzar más público diverso y fidelizarlo.

Lo más destacable de toda la jornada fue la interacción entre todos los disertantes, quienes, pese a las diferencias y similitudes de las propuestas, estuvieron abiertos a colaborar, pasar contactos, proponer y crear junto a los demás. Y en definitiva, de eso se trata este espacio, de compartir, de aprehender, de compartir límites y fronteras.

---

(<sup>1</sup>) Periodista, productora, actriz y directora teatral.

## 6. 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 (36 comunicaciones).

---

**Abstract:** The following letter is an approach to the Second Edition of Trends Performing Congress (Present and future of the show) for professional, creative and theoretical of the show, organized by the Faculty of Design and Communication at the University of Palermo and the Theatre Complex of Buenos Aires and performed on 24 and 25 February 2015 in Buenos Aires, Argentina.

It contains a brief introduction to the objectives, the organization, the dynamics of the Congress and a description of planned activities and participation spaces. Full schedule of activities, with Trends Panels and Commissions of Debate and Rounds Presentation Scene With no Borders are detailed, it includes summaries of the presentations made and the reflections presented by the coordinators of each of the committees. It also contains the full list of governmental and institutional auspices and a review of the second plenary session of the Digital Network of Performing Arts, and the presentation of the first publication of the Congress. Finally, they include a selection of communications and papers (articles) sent to Congress (the same presented alphabetically by author).

**Keywords:** Performance - characterization - dance - theater director - dramaturgy - physical training - scene - scenery - show - lighting - maquillaje - Entertainment marketing - performance - public - musical production theory - theater - trend - costume.

**Resumo:** O seguinte escrito é uma aproximação à Segunda Edição de Congresso Tendências Cênicas (Presente e futuro do espetáculo) para profissionais, criativos e teóricos do espetáculo, organizado pela Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo e o Complexo Teatral de Buenos Aires e realizado o 24 e 25 de fevereiro de 2015 em Buenos Aires, Argentina.

O mesmo contém uma breve introdução sobre os objetivos, a organização, a dinâmica do congresso e uma descrição das atividades e espaços de participação programados. Detalha-se a agenda completa de atividades, com os Painéis de Tendências e as Comissões de debate e Rodadas de Apresentação Cena sem Fronteiras, que inclui os resúmenes das conferências expostas e as reflexões apresentadas pelos coordenadores da cada uma das comissões. Ademais, contém a listagem completa de auspícios governamentais e institucionais. Também uma resenha sobre o segundo plenário da Rede Digital de Artes Cênicas, e a apresentação da primeira publicação do Congresso. Finalmente, incluem-se uma seleção das comunicações e papers (artigos) en-

viados ao Congresso (os mesmos apresentados alfabeticamente por autor).

**Palavras chave:** atuação – caracterização - dança – direção teatral – dramaturgia – treinamento corporal - cena – cenografia – espetáculo - iluminação – maquiagem – marketing de espetáculos - performance - produção musical – públicos - queer - teatro - tendência – teoria queer – vestuário

(\*) **Andrea Pontoriero.** Lic. en Artes (Universidad de Buenos Aires) (1998). Profesora de Enseñanza media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires) (1998)

## El Site Specific como una experiencia escénica

Clara Abad <sup>(\*)</sup>, Norma Ambrosini <sup>(\*\*)</sup>,  
María Belén Grassini <sup>(\*\*\*)</sup> y Abigail Nant <sup>(\*\*\*\*)</sup>

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

**Resumen:** Desde la técnica del *Site Specific*, desarrollamos la obra “*Fractal 1: Plataformas*”, nos sirven de escenario una casa de familia, una plaza de barrio, una pérgola, un pasaje y las plataformas de la Terminal de Ómnibus de la ciudad de Rosario. Es nuestra intención exponer nuestro punto de vista acerca de esta técnica y sus posibilidades de abordaje, como así también cuestiones referidas a la dramaturgia, a los espacios no convencionales, a los recursos escénicos, al juego entre lo íntimo/público, la liminalidad entre realidad y ficción, el rol del espectador y la utilización de recursos tecnológicos.

**Palabras clave:** site Specific – escenarios alternativos - espectador – realidad - Ficción – íntimo - público.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

### Introducción

El objetivo de este ensayo es relatar el proceso de creación de nuestra primer obra de *Site Specific*: “*Fractal 1: Plataformas*”, en la cual venimos trabajando desde hace más de un año y esta próxima a estrenarse.

El proyecto de la obra surge tras nuestro acercamiento a esta técnica, luego de haber participado en el seminario de *Site Specific* “Demasiado real para ser cierto”. La creación entre ficción y realidad; dictado por el actor-bailarín Rodrigo Pardo, en la ciudad de Rosario los días 6, 7, 8 y 9 de Marzo de 2013.

Expondremos entonces, nuestro punto de vista acerca de esta técnica y sus posibilidades de abordaje, como así también cuestiones referidas a ciertos elementos que componen la obra como son: la dramaturgia, los espacios, respecto al modo en que se abordan lo público y lo privado como espacios donde sucede tanto lo cotidiano masivo como lo íntimo, el rol del espectador, la utilización de recursos tecnológicos, etc. Consideramos que son estos elementos los que posibilitan vivenciar la obra como una experiencia escénica tanto desde el punto de vista del espectador, como de los intérpretes llevando a cabo las diferentes escenas.

### Acerca de Site Specific

Las puestas desarrolladas en torno a la técnica conocida con el nombre de “Site.specific” están pensadas por los creadores para suceder en un lugar dado. A menudo, durante la creación de este tipo de obra, el sitio se elige con anterioridad y es tenido en cuenta por los artistas como algo que influye directamente en la estructuración, planificación y creación de la obra. En los últimos años la danza también se ha visto influenciada por esta técnica, la cual está siendo incorporada por la misma como un nuevo modo de creación que proviene del lenguaje de la performance y la plástica y resulta ser un aporte muy valioso a la hora de pensar nuevas formas de abordar y comprender lo espacial - escénico desde un punto de vista no convencional. Nos encontramos en un momento en el que la danza se siente tentada por salir a buscar por fuera del teatro, en un intento de fuga de las convenciones del teatro a la italiana, seducida por los espacios

urbanos, por lo que sucede en las calles, en las alturas de los edificios, en la naturaleza, como espacios no convencionales donde lo escénico se alza en un deseo de superar los límites e investigar nuevas formas de creación. Esta técnica nos pone tanto a los intérpretes como a los espectadores en situación de vivenciar una propuesta escénica que se sucede tanto en espacios públicos como íntimos o domésticos; lo cual permite vincularnos con las situaciones cotidianas de los diferentes espacios elegidos superpuestas a lo ficcional. Los elementos propios que componen los espacios públicos, pasan a ser parte del relato de la obra, a criterio de cada espectador, esperando significar lo que se quiera que signifiquen.

“*Fractal 1: Plataformas*” se aventura en el umbral de la liminalidad, produciendo una tensión entre lo real y lo ficticio, intentando trastocar los sentidos. Es por esto que el espectador estará siempre al borde de la fuga, desviando su mirada hacia esta nueva escena que se evidenciará al mirar de una nueva manera lo cotidiano de la ciudad. El concepto de liminalidad refiere al límite que separa el arte de la vida. Se trata de esa frontera, donde los límites son poco claros o difusos, generando situaciones que se prestan a la ambigüedad. Tales situaciones, jugadas en los márgenes conllevan a la vivencia de experiencias en medio de una fisura producida entre dos mundos que se rozan y por momentos se confunden. De este modo, lo que evidencia la liminalidad respecto de lo teatral-escénico, es un juego que establece una fuga respecto de lo habitual y convencional, permitiendo que lo teatral se acerque y roce a lo cotidiano generando nuevas formas de narrar y nuevos roles y formas de estar por parte del espectador.

“*Fractal 1: Plataformas*” No intenta confundir al espectador para que piense que los hechos ficcionales forman parte de la realidad, sino, generar una nueva metáfora de la realidad intentando que la misma se aprecie de una manera diferente (una realidad dentro de la realidad) El espectador en este sentido, tiene la posibilidad de ampliar su umbral de percepción al poder recrear ficción donde ve realidad. Los acontecimientos y hechos cotidianos pueden ser percibidos en determinado momento por un espectador X (si entra en el juego) como hechos

ficcionales, debido esto se logra generar una desautomatización de lo cotidiano.

En la obra *“Fractal 1: plataformas”* se intenta individualizar la realidad y la ficción buscando acceder a ese lugar intermedio, como un espacio de lucidez donde el artista creador se une con un espectador activo de la vida y pleno en su participación. De esta forma, lo que se propone es una interrelación entre artistas y espectadores (otra forma de borrar los límites), en un nivel desjerarquizado, permitiendo que desde los intersticios y opacidad de los límites se experimente y viva el acontecimiento del cual cada quien elaborará su propio sentido a partir de lo que rescate como singular.

El espacio o los espacios públicos que se elijen para desarrollar la obra son un elemento constitutivo de la misma, como así también lo son los espacios domésticos (la terraza, el garaje, el pequeño balcón, etc.), todos elegidos previamente en el proceso de construcción de la obra. Es éste y no otro espacio el que, con sus particularidades contribuye al relato, generando una mirada abierta al entorno, y no solo circunscripta al despliegue escénico de los interpeles. Es constitutivo para la narrativa de la obra lo que sucede alrededor en los diferentes espacios públicos, todo lo que pueda captar la mirada del espectador para modificarla y de esta forma aportar significados, tintes, desvíos a la totalidad de la obra esta es una diferencia sustancial de este tipo de puesta respecto al teatro callejero, ya que en este último la mirada se centrará principalmente en el número artístico y no se verá modificada sustancialmente por lo que sucede alrededor. Durante el proceso de creación de la obra, nos hemos inclinado por hacer una relectura, tratando de hallar una forma propia de trabajar desde esta técnica, aportando nuestra propia mirada, en relación a nuestras experiencias artísticas particulares y a cuestiones locales referidas al entorno urbano en el que vivimos. Es por esto que nuestro proceso creativo se ha ido enriqueciendo a partir de un recorrido de investigación y construcción epistemológica acerca de los temas en cuestión. Nuestra idea fue proponer un abordaje propio de lo que se denomina *Site Specific*, que nos identifique tanto a quienes hemos creado la puesta como así también a los espectadores.

El trabajo desde la técnica del *Site Specific* nos permite llegar a una puesta que coloca al espectador en la situación o posibilidad de percibir la realidad de otra forma, al poner en juego diferentes planos de percepción en cuanto a lo “real y ficticio”. Abordar nuestra obra desde este lugar nos pone en situación de vivir una experiencia nueva en cada función, donde pueden ocurrir situaciones no esperadas ni programadas, “accidentes” o eventos que provienen del contexto sumando a elementos propios de la mirada de los espectadores, y así mismo a nosotras como interpretes.

Esta forma de trabajo y creación nos permite abordar lo escénico a partir del emergente de ciertos conflictos o tensiones entre lo íntimo y lo público; así mismo, respecto de la relación que se establece entre lo visual y lo sonoro. Este tipo de puesta permite, a diferencia de lo que sucede en la escena convencional de lo teatral que, el espectador determine espacios con diferencias sustanciales en cuestiones de distancias, profundidad, etc. Esto determina y conlleva nuevas formas de mirar

y de situarse en la escena, involucrando necesariamente otros sentidos además del visual, ya que por ejemplo, si bien hay un audio grabado especialmente para la obra, nunca dejarán de estar presentes para la escucha los sonidos propios de la ciudad, los olores, la temperatura, la iluminación propia del ambiente, lo no montado para la escena. Todo esto contribuye a despertar e invita a participar al resto de los sentidos. Son cuestiones mencionadas las que intentamos abordar, investigar y desarrollar en este proyecto.

### Nuestro Site

*Fractal 1: Plataformas* consiste en develar una historia acerca de 4 (cuatro) mujeres, de manera no lineal o segmentada, compuesta de fragmentos, gestos y situaciones que se disponen en un campo híbrido entre lo cotidiano y lo ficcional. La narrativa se despliega desde el trabajo con los espacios.

Apuntamos a generar o producir un acontecimiento del que tanto intérpretes como espectadores sean partícipes activos, construyendo conjuntamente los sentidos o ilusiones de la obra.

En este caso la propuesta tiene como eje un núcleo espacial (Una casa de familia) desde el cual se despliegan las diferentes escenas y hacia el cual convergen.

La intención es que las mujeres generen interrogantes en los espectadores. ¿Quiénes son? tal vez son recién llegadas sin saber a dónde ir, quizás buscan qué hacer: un trabajo, un espacio que habitar, construir sus casas, su forma de estar y de mostrarse. Quizás son un recuerdo, varias mujeres mostrando diferentes momentos de sus vidas, no se relacionan entre ellas y a veces sugieren ser la misma persona.

Nos interesa abordar la temática del espacio y, en este caso particular la de un espacio abierto y específico de la ciudad, en relación a las formas posibles de habitarlo y de relacionarse con él y lo que sucede a su alrededor; ya sea por parte de las intérpretes, de la gente en situaciones cotidianas o, de los propios espectadores habitando a la vez el espacio y la escena.

Un espacio clave de la obra es una casa de familia situada a una cuadra de la terminal de ómnibus “Mariano Moreno” de la ciudad de Rosario. Dicha casa y sus alrededores reemplazarán al espacio físico del teatro. Cuenta con dos terrazas a diferentes niveles de altura y un amplio balcón que da a la calle y que a la vez está a otro nivel de altura en relación a ambas terrazas. Además, cuenta con un garaje descubierto que permite el acceso a la casa.

Las terrazas mencionadas nos interesaron por la vista que proporcionan de todo el panorama, ya que nos permitirán la observación desde una distancia particular de determinadas escenas. Desde las terrazas es posible observar el paisaje urbano de las zonas aledañas a de la terminal desde una perspectiva circular.

La vista de los alrededores permite observar edificios y situaciones representativas de esta zona de la ciudad, como por ejemplo los carteles de los hoteles, el movimiento de los colectivos, el arribo y partida constante de personas, las diferentes profesiones asociadas al lugar, etc.

Así mismo desde la terraza superior, se observan otros



espacios propios de la casa: el garaje al descubierto, la primera terraza, el balcón que da a la calle, el patio trasero y el techo de un lavadero.

Citaremos al público en la pérgola cercana a la terminal de ómnibus, desde allí se contemplará la primer escena de la obra y comenzará a suceder la segunda mientras el público comienza a trasladarse para llegar a una esquina donde terminará de desarrollarse esta escena, para dar paso a algo que sucede en una plaza, en un techo del interior de la casa, en el garaje, etc. El Público será guiado para que se traslade hacia los lugares desde donde apreciará las diferentes escenas, haciendo siempre uso de sus binoculares y del MP3 que una vez haya dado play, no deberá apagar hasta el final de la obra.

Los transeúntes y la gente que está en la terminal y accidentalmente en los espacios escénicos de la calle no saben que están siendo observados como parte de una obra, son “extras anónimos”. De esta forma se logra generar una especie de superposición entre realidad y ficción que desafía y juega con los mecanismos de la percepción.

La narrativa convive con los “accidentes” ligados a los sucesos cotidianos que se filtran en la ficción, resignificándola y dándole múltiples sentidos, añadiendo a la obra una característica performática ligada a la aleatoriedad en la cual tanto sus intérpretes como los espectadores estarán inmersos.

En esta amplitud y variedad de espacios comenzarán a sucederse las historias y entramados entre las mujeres que arribarán a la terminal, circularán por la zona, habitarán y construirán diferentes espacios, mundos posibles, y a la vez con esto resaltarán y contrastarán con el movimiento y situaciones reales del lugar; lo que sucede en realidad y no dejará de pasar a pesar de la ficción. En sus recorridos las mujeres comenzarán a esbozar diferentes situaciones, diferentes posibilidades de una historia.

Lo que también se propone como reto respecto de las convenciones teatrales es la fragmentación dramática lograda al presentarse las escenas narradas de forma no lineal y discontinua.

#### **Acerca de los textos**

Los textos de la obra fueron realizados por el grupo, a partir de asociaciones libres desde palabras clave relacionadas con la escena. La partitura sonora que creará el ambiente de las escenas es por lo tanto una mezcla de sonidos ambiente y relatos en forma de prosa, donde se intentó generar un contraste desde la sonoridad de las palabras para hacer énfasis en las imágenes que se van observando a medida que se escucha. Esta superposición de palabra e imagen generará oposiciones, situaciones de contraste y enriquecimiento de lo visual.

Las voces de los relatos, que se escucharán por medio de auriculares, son las de las intérpretes de la obra, y en este caso lo que se diferencia del teatro convencional es que las mismas se escuchan de forma disociada (por efecto de la lejanía) de la imagen. Esta forma de escucha de la palabra previamente grabada produce un efecto de intimidad y distancia similar al de la poética literaria, a la situación personal que tenemos al momento de la lec-

tura que nos transporta a otras realidades o, al soñar con los ojos abiertos cuando alguien nos relata. En este caso el registro de la palabra, la voz y la imagen superpuestas, generan universos paralelos en su infinita posibilidad de combinaciones.

#### **Acerca de los espectadores o de los espectadores participantes**

Si nos detenemos a pensar en lo que sucede en la escena contemporánea, podemos notar que en las últimas décadas la misma se ha visto modificada por cambios trascendentes, como por ejemplo el rol y condición del espectador se han tornado auto reflexivos, ya que el acto mismo de mirar se ha vuelto el tema central en cierto tipo de propuestas escénicas como es el caso de la obra “Fractal 1: Plataformas”. El espectador se ha visto invitado a tomar conciencia de sí mismo, a percibirse como parte de la obra, con capacidad de accionar y con un grado de responsabilidad respecto de la misma. Así mismo con el aporte de lo performático al arte, con nociones como obra abierta, en co-creación con el espectador, la puesta, lo que sucede deja de ser un producto, algo cerrado para volverse un acontecimiento en el que el espectador es partícipe en la creación de sentido.

La obra, finalmente, se convierte en eso que ocurre entre creadores y espectadores. En este nuevo paradigma una obra de arte lograda vuelve un creador a quien la contempla, dado el diálogo que establece con el. Estás son las cuestiones que nos interesaron a la hora de trabajar lo escénico desde el enfoque del “Site specific”; intentar generar un acontecimiento donde el sentido se desprenda de la superposición entre realidad y ficción, como así también desde ese rol particular de un espectador participante en la creación de sentido, en el ida y vuelta entre lo que ve y la relación que establece con los intérpretes y lo que estos realizan.

Intentamos revalorizar la experiencia del espectador, replanteándonos su rol en un espacio no convencional, apuntando a que cada espectador pueda mirar de una nueva manera, vivenciar y habitar la escena desde otro lugar, volver a descubrir el espacio y los intersticios, haciéndose consciente de las realidades e incluso permitirse la libertad del escape momentáneo hacia sitios de interés propio que puede otorgar el entorno, la cuidada misma, o sus recuerdos y vivencias.

Nuestro espectador va a moverse en el espacio, utilizar binoculares y sistemas de reproducción de sonido (previa pista grabada) MP3 conectado a auriculares. El propósito de estos elementos es que logre hacer su propio recorte visual de la escena que está observando, lo cual permitirá que él mismo le otorgue un sentido singular a la misma y a la obra en su totalidad, estableciendo un vínculo propio entre realidad y ficción. Destacamos, que si bien hay una gran libertad por parte del espectador respecto de lo que decide mirar, cómo y desde qué ángulo, esto no está tan marcado respecto de lo sonoro. Si bien en todo momento seguirán escuchando los sonidos del ambiente, el hecho de contar con un MP3 donde el audio es prediseñado especialmente para cada escena, genera un menor grado de libertad respecto de lo visual. El espectador recorrerá “espacios transicionales” desde

un lugar de observación de la escena a otro. Siendo algunas veces los espacios escénicos lugares compartidos por espectadores e intérpretes, y en otras ocasiones los mismos se encuentran a una distancia considerable del “espacio recepcional” del espectador.

En “*Fractal 1: plataformas*”, es la mirada del otro la que sostiene y a la vez crea la escena, volviéndose parte de la misma al poder elegir y tomar decisiones sobre lo que ve. Es por eso que las escenas de la obra están construidas en función de la mirada del otro (espectador), y a causa de esto, las escenas cotidianas con las que se superponen los hechos ficcionales se teatralizan y todo lo que se ve de la ciudad puede entenderse como parte de una ficción. Si no existiera la mirada de ese otro que construye la escena, esto no sería posible.

La escena no es solo lo que realizan los intérpretes, sino también la resonancia de sus acciones de acuerdo al fondo de la ciudad y todo lo que en ella sucede generando diferentes posibilidades de asociación por parte del espectador que irá dotando de sentido a las diferentes propuestas de la obra.

#### Acerca del uso de la Tecnología

Requerimos de determinados recursos tecnológicos:

Reproductor de audio digital (MP3) y auriculares:

El reproductor de audio es necesario por dos cuestiones principales, debido a la necesidad de movilidad de los espectadores de una escena a la otra y, por otro lado es un recurso que le permite a los espectadores experimentar un clima íntimo con respecto a la escena, a pesar de las distancias en las que se va a encontrar frente a cada una de ellas.

Binoculares: Este recurso le permite a los espectadores poder apreciar las escenas que suceden a una distancia considerable y además tener la posibilidad de realizar el recorte de imágenes que ellos elijan. El mismo está cercano a elementos del lenguaje cinematográfico: Plano secuencia y primeros planos.

#### Acerca del Vestuario

El diseño del vestuario está referido e inspirado en las anécdotas de la adolescencia de la dueña de la casa principal. Nuestros encuentros con ella nos permitieron conocer muchos relatos e historias de su infancia y adolescencia, los cuales estaban siempre referenciados a su vestimenta de aquella época, descriptos minuciosamente y cargados de detalles, de texturas, formas y colores. Esto se debe a que su familia en los años 40 tenía una casa de alta costura en la cual se cocían vestuarios para compañías circenses que arribaban a la ciudad, ajuares para bourdeles, vestidos de fiesta, etc.

#### Conclusión

**Fractal 1: Plataformas** al igual que muchas de las experiencias de Site Specific se realiza en un espacio ‘no convencional’ (en este caso, una vivienda de familia). El uso no convencional de espacio permite colocar al espectador no solo en situación de percibir una nueva o distorsionada realidad, sino, además, pone en juego experiencias más profundas, como son el juego liminal entre realidad y ficción, lo íntimo, lo público, la apelación a un rol sumamente activo del espectador, etc.

La trama devela una historia acerca de mujeres, compuesta de fragmentos, gestos y situaciones que se disponen en un campo híbrido entre lo cotidiano y lo ficcional. Estas mujeres provienen de una ciudad de árboles, no buscan la felicidad ni ningún tipo de realización personal, solo necesitan darle un nuevo sentido a sus mundos... nos susurra una voz mientras acompañamos a estas mujeres en su recorrido desde su arribo a la Plataforma. Atrás quedó lo conocido para ellas y para cada espectador. Las mujeres por momentos pueden ser una, determinan una época, una clase social, una edad, pero no todas eligen el mismo espacio para desarrollarse, para buscar-se... Atraviesan calles, una esquina cualquiera, un parque, una terraza escondida, un balcón, un pasillo; enlazando sus acontecimientos.

Una de ellas, amante de las palabras, construye una realidad de partes con palabras deformadas, estiradas, o desnudas y amuebla el espacio gris y cotidiano, deshabitado como un tiempo detenido en una esquina donde quizás el sentimiento de hogar y cobijo sean solo una idea proyectada.

Otra, nos muestra que no es monótono su estado, sentada en una hamaca amarilla, colgada de un árbol, sino un vaivén que transporta su pensamiento hacia nuevas ideas, atravesadas por la adrenalina de las posibilidades. Una tercera construye donde los demás ni imaginan, donde los demás no ven. Tiene sueños desvelados, que trata de calmar formando un eterno lecho. Amante de las plantas, en las macetas entierra y desenterra cosas, para no perder la capacidad de sorpresa, para descubrirse y maravillarse, para recordar...

A su vez, muy cerca del espectador, aparece una última. Una que quizás es todas a la vez. Contempla, observa, ¿recuerda? Es todas en una y cada uno de nosotros somos en todas ellas.

Una escena final las hace convivir en un espacio que solo permite el paso y no el habitar. Un espacio que es solo recorrido porque es pasillo. Los zapatos pueblan la escena, huellas del pasado, superposiciones de líneas de tiempo, recorridos que no se tocan... Ellas brindan una mirada vincular al espectador desde lo hondo, desde el fondo de todo. Ellas tan abajo y el resto del mundo tan arriba, ellas tan arriba y el resto de mundo tan abajo.

#### Referencias bibliográficas

- Auge, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Calmels, D. (2011). *El espacio habitado. En la vida cotidiana y la práctica profesional*. Rosario: Homo Sapiens
- Cornago, O. (2005). *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad. Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral, 1.
- Dieguez, I. (2007). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Buenos Aires: Atuel.
- Montero, R. (2003). *La loca de la casa*. Barcelona. España: Punto de lectura
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Saer, J. (2012) *La mayor*. Buenos Aires: Six Barral

Revista El sótano [www.revistaelsotano.com/extramuros-73.html](http://www.revistaelsotano.com/extramuros-73.html)

**Nota:** *Compañía La Quadrille*: Es una agrupación que plantea relación con diferentes disciplinas y función apuntando hacia la democratización del arte. Llevar el arte hacia la gente y no esperar al público en una sala es la intención de los gestos, montajes, instalaciones y seminarios de esta compañía. En su recorrido ha dictado numerosos seminarios y cuentan con publicaciones. Como así también ha sido ganadora de numerosos premios y subsidios por sus trabajos.

**Abstract:** Since the technique of Site Specific, we developed the work "Fractal 1: Platforms" we serve a family stage, a parking area, a pergola, a passage and platforms of the bus station in the city of Rosario.

We intend to expose our point of view about this technique and its possibilities of approach, as well as issues related to the drama, to unconventional spaces, scenic resources, the game between the intimate / public, liminality between reality and fiction, the role of the spectator and the use of technological resources.

**Keywords:** site Specific - alternative scenarios – audience - Reality - Fiction - intimate - public

**Resumo:** A partir da técnica do Site Specific, desenvolveremos a obra "Fractal 1: Plataformas". Servem de cenário a casa de uma família, uma praça de bairro, uma pérgola, uma paisagem e as plataformas da Estação Terminal de Ônibus da cidade de Rosario.

Nossa intenção é expor o nosso ponto de vista sobre a técnica utilizada e as suas possibilidades de abordagem, como assim

também quesotes referidas à dramatúrgia, aos espaços não convencionais, aos recursos cénicos, aos jogos entre o íntimo e o público, a liminalidad entre realidade e a ficção, o papel do espectador e a utilização de recursos tecnológicos.

**Palavras chave:** Site Specific - cenários alternativos - espectador - realidade - ficção- íntimo - público.

(\*) **Clara Abad.** Profesora de Expresión Corporal, ejerce como docente en educación pública. Integrante del grupo El Retoque Percusión Corporal. Se formó en la metodología Poesía Corporal con la Lic. Graciela Casanova.

(\*\*) **Norma Ambrosini.** Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia. Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía La quadrille. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

(\*\*\*) **María Belén Grassini.** Bailarina de Danza Contemporánea. Integrante de los grupos Lafaya y Una con Una, ambos de Danza Contemporánea. Dicta talleres particulares de Danza Contemporánea, yoga y elongación

(\*\*\*\*) **Abigail Nant.** Profesora de Expresión Corporal y de Danza Contemporánea. Ejerce como docente en la educación pública y privada. Se encuentra finalizando el postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario.

Todas conforman la Compañía Pasajes Fractales y plantean el proyecto "Fractal 1: Plataformas" junto a la Compañía La quadrille.

## Mercado Teatral Porteño: Claves para entender su dinámica

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Raúl Algán (\*)

**Resumen:** La Ciudad Autónoma de Buenos Aires tiene una cartografía teatral integrada por tres circuitos cuya dinámica, lógica y rentabilidad varía de acuerdo a cada espacio. La presente ponencia intenta dar las claves básicas del funcionamiento del sector con el objeto de allanar el camino entre una propuesta artística y su público objetivo. Aspectos como: circuito, rentabilidad, proceso de comunicación, vida útil y otros términos vinculados a la economía de la cultura son abordados con aplicación a las artes escénicas.

**Palabras clave:** circuito teatral – Buenos Aires – espectador – rentabilidad – comunicación estratégica – mercado teatral.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 82]

### 1. Mercado teatral porteño

Con el objeto de identificar los aspectos económicos de la actividad teatral debemos aclarar que en líneas generales no existe una investigación o conjunto de investigaciones que aborden la cuestión del teatro como merca-

do y lo poco que hay se encuentra repartido en publicaciones puntuales. Esta dificultad no es propia del caso porteño, se considera al análisis de Baumol & Bowen (1966) como iniciático en lo referente a la *economía de la cultura*. Siendo desde esta fecha que la producción

académica se ha ido ordenando en torno a su objeto de estudio. No obstante ello, podemos identificar comunes denominadores en la actividad teatral que son observables en diferentes países. Por citar un ejemplo Bonet & Villaroya (2009) reconocen que “el reducido tamaño y la escasa profesionalización de algunos de los operadores que ofrecen espectáculos es una constante habitual en el sector” (p.201). Esta cuestión, que los autores aplican al mercado de las artes escénicas de España, también se ve reflejada en el mercado porteño. Es decir que, no obstante la escasa e incipiente producción teórica entorno a las artes escénicas, encontramos presupuestos y costumbres que son similares en varias regiones.

En primer lugar, reconocamos que la actividad teatral es una actividad que, en apariencia, se presenta diferente a las demás (a este respecto nos abocaremos en el apartado 1.1. Producción). No obstante, debemos encontrar patrones de comportamiento y conceptos que nos permitan abordarla con criterio y orden. En este sentido, es fundamental reconocer que, aunque la materia prima del arte sea el intangible de la creatividad, la materialización de esa idea o creación que se vuelca en el dispositivo teatral responde a la dinámica propia de la económica. A este respecto podemos reconocer que “se ocupa de la manera en que se administran los recursos escasos, con el objeto de producir diversos bienes [y servicios] y distribuirlos para su consumo entre los miembros de una sociedad” (Mochon & Beker, 2008, p.2). Es decir que los presupuestos de la economía como oferta, demanda, valor y costos son aplicables al teatro entendido como un producto, es decir, bajo la visión económica de la cultura.

Definamos en primera instancia el concepto “mercado”, puesto que puede tener muchas acepciones. Una de ellas, la que aplica a este análisis, es “plaza o país de especial importancia o significación en un orden comercial cualquiera” (Mercado, 2001). Es decir que por mercado, hablamos de un espacio no físico sino simbólico donde oferta y demanda se encuentran con el objeto de realizar una operación, es decir, satisfacer una necesidad. Es particularmente necesario no perder de vista lo simbólico o abstracto de la idea de mercado que utilizamos porque, como veremos más adelante, hay una dinámica de producción, circulación y recepción, que solo es posible si el mercado se halla diseminado por la ciudad. Además, si entendemos al teatro como un servicio, debemos considerar la cuestión territorial como una plaza a cubrir en todas sus dimensiones. “Acudimos al mercado para buscar solución a muchas de nuestras necesidades y movidos por nuestro propio interés, tanto cuando ofrecemos algún bien como cuando lo demandamos porque necesitamos adquirirlo” (Mochon & Beker, 2008, p 23). Como lo indican los autores, la motivación de ingresar a un mercado, independientemente del rol, es cubrir una necesidad. Pues bien, las artes escénicas responden a esta lógica: una persona se constituye en espectador de teatro motivado por el interés de saciar una necesidad cultural o de ocio. Ahora bien, para entender la dinámica del mercado teatral, debemos coincidir en que el teatro sigue un sistema de tres etapas: producción, circulación y recepción. Con el objeto de sistematizar este análisis, procedemos a desarrollar cada etapa del sistema y luego, aclarar la incorporación algu-

nos agentes específicos, entre ellos, la CCI. Proponemos entonces comprender al mercado teatral porteño como un espacio simbólico donde dos fuerzas “Producción” y “Recepción” se encuentran en un ámbito de circulación de productos artísticos.

Valga una aclaración, mientras Schraier (2008) describe a los procesos generales de la producción y habla de tres circuitos en la CABA (homónimos a los que descriptos como Circuito Teatral Alternativo, Circuito Teatral Empresarial y Circuito Teatral Oficial); que a su vez Bonet & Villaroya (2009) sostienen que existe un sistema de estructuras-estrategias-resultados; y, por último, que Cimarro (1999) sostiene que existe una producción, gestión y distribución del teatro, nosotros defendemos la propuesta de abordar el sector a través de visiones: una estática y una dinámica. La primera es la estructura de mercado de la cual estamos hablando, la segunda responde a la cadena de valor y al modelo de negocios de las artes escénicas. Estos últimos aspectos no serán abordados en el presente artículo, no obstante ello, corresponde manifestar su existencia ya que completan la visión de la actividad de un sector como este. Es necesario mencionar la presencia de estímulos y contención por parte de aportes públicos y privados. A los primeros nos referiremos más adelante, a los segundos, alcance con mencionar que no se institucionalizan a través de ningún programa y que están, regularmente, orientados a la producción. Aclarada esta cuestión, abordaremos las áreas del mercado por separado para comprenderlas de un modo más fiel.

### 1.1. Producción

Por producción entendemos el proceso que incluye todas las actividades y tareas necesarias para que una pieza teatral sea puesta en escena y representada. La acción de producir, en el marco del teatro es definida de la siguiente manera.

La producción es un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organiza, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (Schraier, 2008, p. 17)

Es decir que la acción de producir, como un macro proceso que engloba todas las acciones del proyecto es una actividad transversal a la empresa de materializar una idea en un espectáculo. Por lo tanto, podemos comprender la producción como un proceso propio de cada proyecto pero que como tal tendrá variaciones ya que “cada proyecto teatral es único y siempre diferente a otro” (Cimarro, 1999, p 19). No obstante ello, podemos coincidir en que la producción integrada de un espectáculo está compuesta por tres fases (preproducción, producción y explotación) a su vez desarrollada por tres procesos (artístico, técnico y administrativo) que se desarrollan de modo paralelo pero que confluyen en un hito: El montaje.

Como podemos observar, la producción integrada primero avanza en una fase de preproducción donde se analizan, evalúa y desarrollan las estrategias del proyecto, luego ingresa a una fase de producción donde se ejecutan esas estrategias planificadas y, tras el estreno,

aunque no está descrito en el cuadro, ingresa en su período de explotación. En este punto, los proyectos son invariables e independientemente del lugar que submercado en el que se llevan a cabo todos siguen esta secuencia de fases.

Existen, básicamente, dos formas de organización formal para el trabajo en las artes escénicas de la CABA, la relación de dependencia y el trabajo en cooperativa. La primera, que responde a la normativa general del trabajo, es la que materializa una relación de dependencia entre el productor de la obra (empleador) y el actor o equipo creativo (empleado). Esta forma de trabajo se rige por las generales de la ley obligándose mutuamente las partes a coincidir en la buena voluntad del trabajo. AADET (la cámara que nuclea a los empresarios teatrales) y ACTORES (asociación gremial de los actores) son los encargados de negociar, año a año, la escala salarial y las condiciones de trabajo en el marco de convenios laborales (Convenios en: <http://www.aadet.org.ar/leyesyconvenios.asp>). La segunda, es una forma de trabajo cooperativista donde los integrantes del colectivo teatral toman decisiones en asamblea y reparten las ganancias de la producción en partes proporcionalmente iguales. Esta forma de la organización del trabajo (Documentos de constitución de una cooperativa en: <http://www.actores.org.ar/node/185>) es característica del CTA.

Por lo expuesto, podemos comprender a la producción integrada de un proyecto escénico “desde la perspectiva de ser parte medular y creadora del hecho escénico en concreto. Las ideas son esencia, pero si ellas no se traducen en actos, objetos y formas, es decir si no son tangibles, nuestro trabajo es solo ilusión” (Jiménez, 2002, p. 33). Pero para esto, deben sortearse dos filtros (se trabaje en cooperativa o en relación de dependencia. Estos son: las cámaras y gremios por un lado, y los organismos de gestión colectiva por otro. Ambos, son descriptos en el apartado 1.4. Instituciones relacionadas al mercado teatral.

## 1.2. Circulación

El mercado teatral porteño tiene tres submercados estables (no desarrollaremos aquí los festivales por ser, precisamente, inestables) cuyas composiciones y dinámicas varían. A estos los denominaremos Circuito Teatral Empresarial (CTE), Circuito Teatral Alternativo (CTA) y Circuito Teatral Oficial (CTO). Por lo tanto, cuando hablemos de CTE estaremos referenciando a los teatros asociados a AADET (Socios y teatro pertenecientes a AADET: [http://www.aadet.org.ar/quienes-somos\\_nomina\\_de\\_socios.asp](http://www.aadet.org.ar/quienes-somos_nomina_de_socios.asp)) ; cuando hablemos de CTA estaremos referenciando a los asociados a ARTEI (Teatros Asociados a Artei: <http://artei-artei.blogspot.com.ar/>) y cuando hablemos de CTO estaremos referenciando a los que integran el CTBA (Teatro que integran el CTBA: [http://complejoteatral.gob.ar/institucional/estructura?ascm\\_content\\_change=CTBA](http://complejoteatral.gob.ar/institucional/estructura?ascm_content_change=CTBA)) y al TNC (que aunque dependa económicamente de Nación es un ente autárquico que se encuentra físicamente en la CABA). Según confirma el OIC (2014) el CTO está integrado por 5 teatros mientras que el CTE y el CTI suman, según lo relevado en Junio 2012 por Proteatro, “164 salas no oficiales, entre comerciales e independientes” (P. 1). No

obstante, AADET nos ha informado que los teatros de la CABA asociados a esa entidad suman 18. Además, “Según información proporcionada al OIC por la Asociación Argentina del Teatro Independiente (ARTEI), están asociadas a la entidad 80 salas de las 200 de este tipo que estima que existen en la CABA” (P. 1). Es decir que existe más del doble de salas funcionando actualmente de las cuales no hay registro. Por esta razón, debemos acotar a las 80 asociadas a ARTEI nuestro submercado CTA. Por lo expuesto, vemos que el CTO tiene 5 salas, el CTE tiene 18 y el CTA tiene 80.

Esta composición nos permite ver cómo están integrados cada uno de los submercados. Por su parte, el CTO se constituye con una dinámica monopólica por ser el único oferente en un submercado con una demanda variada. No nos interesa en este punto ingresar en cuestiones relativas a segmentación de mercado y posicionamiento, sin embargo, corresponde mencionar que este submercado al estar integrado por 5 teatros (más el TNC) que dependen del sector público, y por tanto, de la misma fuerza oferente. Por su parte, el comportamiento del submercado CTE es coherente con la dinámica de un mercado concentrado puesto que hay pocos competidores con una alta participación. Adicionalmente, al estar concentrados en la Av. Corrientes y calles aledañas, muestran también la dinámica de la economía de escala por la cercanía geográfica. Finalmente el CTA se encuentra diseminado por la CABA y por ello observamos que existen oferentes y demandantes en gran número y ninguno de ellos puede ejercer una influencia sensible en todo el conjunto.

Abordemos ahora la cuestión desde un punto de vista sociológico. Según Williams (1980) en una sociedad conviven tres ámbitos o circuitos por los que transitan los bienes y expresiones artísticas: uno emergente, uno dominante y uno residual. El primero, experimental y periférico, es el espacio donde se producen las innovaciones y vanguardias. El segundo está integrado por ciertas instituciones y formas de hacer arte que son consideradas naturales y necesarias. Podríamos hablar en este punto de las obras, dramaturgos, artistas o directores que están legitimados por las instituciones del sector. El tercero es el campo donde circulan las obras realizadas en épocas anteriores aunque “accesibles y significativas” (p. 190). En esta idea de emergente, dominante y residual se apoyan, respectivamente el CTA, el CTE y el CTO. Cabe mencionar que los tres circuitos, al igual que los ámbitos descriptos por Williams, son dinámicos y se encuentran en constante mutación. No obstante esta tipificación pura, proponemos una línea punteada como divisoria de los submercados para dejar ver que entre ellos existen hibridaciones propia de la producción empírica cultural.

Por su parte, Schraier (2008) reconoce dos sistemas de producción: uno público y uno privado. El primero, que contiene al CTO, “está conformado por los llamados teatros públicos o estatales, instituciones (...) cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público.” (p. 25). Mientras que en el segundo, que contiene al CTA y al CTE, conviven “organizaciones teatrales profesionales o

no, con objetivos diversos y con modos de constitución, de organización, de financiación y de producción muy disímiles. (p. 27). Nótese que en estas definiciones, el autor agrega a la idea de ámbito por el que circulan las obras, es decir, a la idea de plataforma o circuito, la de producción. Esto implica que, en el primer caso, nos encontramos con un espacio simbólico, un submercado, en el cual se produce con arreglo a fines particulares que son considerados un servicio público mientras que en el segundo rige el ánimo de lucro.

Por lo tanto, nos encontramos con un mercado simbólico que está a su vez dividido en tres submercados (CTA, CTE y CTO) donde los primeros dos persiguen una dinámica de producción con ánimo de lucro y el tercero con interés de promoción cultural. Ahora bien, es necesario identificar los procesos de producción, circulación y recepción con el objeto de entender como es la dinámica de este mercado. En palabras de Pelletieri (2008) en referencia a su abordaje histórico del sistema teatral argentino que “se trata de hacer cortes diacrónicos en los ejes sincrónicos del sistema teatral [que se producen] en los niveles de la producción, circulación y recepción de textos espectaculares y dramáticos”. (p. 29)

Con el objeto de cuantificar el mercado podemos observar en la siguiente tabla la afluencia de espectadores del CTE y el CTO. El CTA no está cuantificado porque no se cuenta con información al respecto. Sin embargo, en lo referente a los dos submercados informados en la tabla, puede observarse una predominancia del CTE sobre el CTO.

La circulación de las obras en el teatro independiente está mediada por variables externas e internas. Por un lado debemos mencionar la posición geográfica de las salas, la dificultad para comunicar sus actividades y la programación múltiple que tienen. Por otro lado la estructura de ingresos es precaria debido a factores como el bajo costo de las entradas, la escasez de patrocinadores o la dinámica de subsidios públicos. Estas cuestiones, hacen que el ingreso real percibido por entrada y el alto costo de mantenimiento del inmueble obligue a las salas a sobre explotar sus espacios.

A diferencia de las salas asociadas a AADET que se encuentran, en su mayoría, instaladas en la Av. Corrientes, las salas independientes están geográficamente diseminadas por toda la ciudad. Esto implica, por un lado, que no haya una economía de escala como en la Av. Corrientes donde junto a cada sala hay varios restaurantes, librerías, bares, etc. que generan inputs estimulantes a la actividad teatral. Por otro lado, que al no estar juntas generan la sensación de lejanía en la recepción de lejanía en el imaginario colectivo de los espectadores. Esta expansión territorial también atomiza la comunicación de las salas porque no cuentan con un atractivo sectorial que motive a los medios masivos de comunicación a incluirlas en sus espacios. Las salas del CTA tienen un modelo de programación que contempla la posibilidad de exponer una obra una vez por semana (a diferencia del comercial que se representan de miércoles a domingo). La sala cuenta con varias obras que conviven en un espacio escénico compartiendo el depósito para la escenografía, la planta de luces y la marquesina. Esto es así porque la sala necesita un índice de rotación que mantenga la

sala nutrida debido a que el espectro de público no es tan grande como en el CTE. Además, es necesario que en la misma sala donde se explota una obra los fines de semana se dicte, durante la semana, cursos y talleres o se alquile la misma para no ser deficitaria.

Esta dinámica del subsector CTA hace que la complejidad de la circulación de los bienes artísticos esté en mano de los programadores de sala. En muchas se puede ver un perfil definido, en otras, la necesidad de cubrir los costos de mantenimiento es tan grande que se ven obligadas a programar incluso contra su propia identidad. Las clases y los bares instalados en el inmueble son una forma de mantenerse a flote pero no es más que una manera encubierta de trasladar el problema del modelo de negocios a otra ventana de explotación. Debemos analizar el proceso de recepción, o mejor dicho el momento de decisión de compra de la demanda, con el objeto de concluir en análisis y la caracterización genérica del mercado teatral porteño.

### 1.3. Recepción

La masa crítica que conforma el público de teatro es muy variada y heterogénea. Podemos observar dos tipos de públicos: público individual, esto es el espectador que opta por una u otra propuesta esencia y los grupos de espectadores que no conjuntos de espectadores organizados que asisten a un espectáculo con guiados por un coordinador. Ejemplos de estos últimos son los clubes de espectadores de teatro, los turistas o los grupos de jubilados. El segundo recorte posible es el geográfico, podemos considerar al público objetivo del teatro como habitantes de la CABA y sus alrededores. Entendiendo la cuestión de lo efímero en las artes escénicas que ya hemos descriptos, el anclaje territorial es una limitante contundente. No obstante ello, la variable de la afinidad, el sector social y cercanía intelectual (denominada *habitus*) son también fundamentales. Esto hace que personas de un entorno social homogéneo tiendan a compartir estilos de vida parecidos. Así, limitado por factores económicos y culturales, apoyado en su recorrido empírico, directa o indirectamente condicionado por el lugar frente a los medios de producción, el individuo accede a determinados bienes culturales que están dentro de su espectro de elección. Funcionando la prensa como agente de mediación entre oferta y demanda, toma un rol vital al momento de guiar la atención de los espectadores sobre una u otra propuesta. Si bien en la actualidad los medios masivos de comunicación han sido desplazados por las redes sociales y la comunicación segmentada de las ofertas culturales, es innegable que la masividad y el alcance que da ser publicado en un diario como Clarín o La Nación contribuye al posicionamiento de una obra determinada.

Existen tres filtros posibles que se instalan entre la circulación y la recepción. Estos son los medios masivos de comunicación, las redes sociales o los formadores de opinión. Los primeros, instalados en el mercado desde la propia constitución del mismo, funcionan como organismo de difusión masiva de las propuestas teatrales. Los colectivos de artistas o las empresas productoras se valen de un agente de prensa que orienta su actividad a la colocación de los espectáculos en las agendas de los

medios a través de notas, comunicados, o críticas. Los segundos, en constante crecimiento, son las redes sociales que permiten a las compañías una llegada desconstruida, económica y directa a su público objetivo. Por último existen los formadores de opinión que son personas independientes que a raíz de sus comentarios, indicaciones o sugerencias, influyen en el proceso de decisión de compra de un espectador orientando su interés a una propuesta teatral determinada. Estos tres agentes, puede o no tener influencia en la recepción de los espectáculos, no obstante, son entidades instaladas en la dinámica del mercado.

#### 1.4. Instituciones relacionadas al mercado teatral

Hemos mencionado en el apartado 1.1. Producción que existían dos filtros a través de los cuales, necesariamente, las producciones de espectáculo, en cualquier modo que elijan, deben pasar. Estos son los organismos de gestión colectiva y las cámaras y gremios. Los primeros surgen para facilitar la administración de derechos de autor que emana la ley de propiedad intelectual. Esto organismos de gestión colectiva “representan [a los autores] ante los usuarios, en grandes zonas geográficas y/o entornos especiales, tales como Internet, unificando la gestión y reduciendo sus costos” (Vibes & Delupi, 2006, p. 96). Es decir que, aunque no funcionan con la dinámica de un gremio ni de una cámara de empresarios, sin instituciones a las cuales aquellos que deseen representar una obra sobre un soporte escénico deben recurrir necesariamente. Así, “la gestión colectiva nace por la imposibilidad práctica de gestionar los derechos de explotación derivadores del derecho de autor” (p. 96). En la CABA, los dos organismos más importantes son ARGENTORES. (dinámica general de la institución en: [www.argentores.org.ar](http://www.argentores.org.ar)) y SADAIC (dinámica general de la institución en: [www.sadaic.org.ar](http://www.sadaic.org.ar)) que representan a los autores y a los compositores respectivamente. La gestión de los derechos es una de las principales y más importantes tareas que debe llevar adelante una producción escénica ya que si no cuenta con este aval no podrá representar su obra. Por otro lado, AADET y ACTORES se constituyen como filtro para las producciones como hemos definido en el punto 1.1. Producción.

Los aportes públicos que sirven de sostén para la actividad teatral en su conjunto se materializan en las acciones particulares de tres organismos: INT, PROTEATRO y FNA. El primero creado a partir de la ley 24.800 conocida como Ley Nacional de Teatro. (texto completo en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/texact.htm>) tiene una cobertura nacional y posee líneas de subsidios regulares que van desde la producción de espectáculos a proyectos especiales como publicaciones o investigación. La ley que le da forma al INT tiene tres temas centrales, como reconocen Delupi y Vibes (2006, p.413) estos son qué es la actividad teatral, la creación del instituto, y el régimen económico y financiero de la actividad teatral. Por su parte, PROTEATRO creado en 1999 por Decreto N° 845/00, reglamentario de la Ley N° 156/99 y Modificatoria Ley N° 2945/08 tiene 3 líneas de subsidios: Salas Teatrales, Grupos Teatrales Espectaculares o Eventuales y Proyectos Especiales (Puede con-

sultarse la dinámica general de la institución en: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/teatro/>).

Por último, el FNA, también de alcance nacional, fue creado en 1958 por el decreto ley N° 1.224/58 (Puede consultarse el texto completo de la ley en: <http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/35000-39999/37242/norma.htm>) y abarca 13 disciplinas siendo una de ellas el teatro. Es decir, que el aporte público, se canaliza por la actividad regular de estos tres organismos que son los encargados de fomentar y financiar a las artes escénicas en sus respectivas jurisdicciones.

En suma, podemos resumir la actividad del mercado teatral porteño dividida en tres sectores: la producción (oferta), la circulación (mercado) y la recepción (demanda). Dentro de este entorno, la diversidad de agentes acciona dinámicamente poniendo a funcionar la maquinaria.

## 2. Presupuestos económicos que influyen en el mercado teatral

A continuación haremos un sumario de ciertas claves económicas que son necesarias establecer con el objeto de completar el análisis económico del mercado teatral porteño. Para ello establecemos dos conjuntos de conceptos que afectan la producción teatral: Ingresos y costos por un lado y el valor de los bienes y servicios culturales por el otro.

### 2.1. Ingresos y costos

Ya hemos mencionado anteriormente al análisis de Baumol y Bowen (1966) respecto de las artes escénicas en EEUU, sin embargo, no hemos desarrollado el estudio. El estudio muestra una economía del sector dividida en dos: las artes escénicas y otro más general caracterizado por empresas que incorporan progreso tecnológico para mejorar la actividad. En otras palabras: “El primer sector es el arcaico, que no genera mejoras en la productividad y el segundo sector es el progresista, donde hay innovaciones, donde hay economía de escala” (Rapetti, 2007, p. 142). Esta división sectorial que identifican los autores es similar en CABA. No obstante, el principal aporte del estudio está orientado a la cuestión de los costos y los ingresos puesto que “por lo general los ingresos que se obtienen por la venta de servicios, o sea por la venta de entradas, no son suficientes para cubrir los costos” (p.141) sumado a esto la rigidez que presentan los altos costos de producción de este sector denominado artesanal, da como resultado el *síndrome de costos o enfermedad de costos* más conocido como *ley de Baumol*.

Definamos en primera instancia ingresos y costos para luego volver la cuestión de las artes escénicas. Por un lado identificamos el ingreso total como “la cantidad pagada por los compradores y percibida por los vendedores de un bien” (Mochon & Beker, 2008, p. 52). Este concepto aplicado al teatro se traduce en el dinero percibido por los productores de un espectáculo teatral (fuerza oferente) entregado por los espectadores (fuerza demandante) en contraprestación por la función brindada (producto). Independientemente de los descuentos, impuestos o demás retenciones que el proceso tenga, el ingreso es la traducción a dinero que se obtiene por el

servicio brindado. Por su parte, caracterizamos al costo como “el valor de los factores utilizados por la empresa para producir” (Mochon & Beker, 2008, p. 95). En este caso los costos que tiene una producción escénica están vinculados a la compra de insumos para la producción artística (escenografía, vestuario, etc.) así como para los honorarios del equipo creativo. Si aplicamos estos dos conceptos, el de ingreso y costo, a la actividad de producir, tenemos que el costo es el precio pagado por un insumo o recurso determinado que se traduce en el *input* que recibe la producción que tras la acción de producir el espectáculo lo transforma en un *output* (la obra de teatro materializada en cada función) por el cual recibe un ingreso en contraprestación por el servicio de la función teatral.

Así definidos costos e ingresos, volvamos a la ley de Baumol. El eje principal del análisis radica en que “como los salarios aumentan de una forma lineal a la economía en su conjunto (...) el costo en el factor trabajo en este sector será creciente por unidad de *output*” (Asuaga, Lecueder & Vigo, 2005, p.2). Así, las artes escénicas se tornan más deficitarias conforme aumentan los salarios a nivel general y avanza la tecnología mientras que la acción de producir continua siendo artesanal. “Por lo tanto, en el arte los salarios suben y aumentan los costos, pero no aumenta la productividad” (Rapetti, 2007, p. 143). No obstante este análisis, los resultados arrojados por Baumol y Bowen (1966) han recibido críticas que van del cuestionamiento a la afirmación de que los salarios en las artes escénicas sigan la dinámica general de la economía, a la cuestión de la elasticidad de la demanda frente a un aumento de los precios en las entradas (Rapetti, 2007). Si recuperamos las dos formas de trabajo en las artes escénicas de la CABA, veremos que en el trabajo en relación de dependencia la escala salarial está sujeta a la negociación entre la camada AADET y ACTORES. Por otro lado, el trabajo en cooperativa no tiene fijación de salarios mínimos, dejando la ganancia de los actores sujeta al resultado económico de la obra representada. Es decir, que en el primer caso la ley de Baumol es más sensible al crecimiento económico general, mientras que en el segundo caso no. Respecto de la crítica vertida entorno a la elasticidad de la demanda, debemos acordar que el proceso de decisión de compra está apoyado en la idea de *habitus* ya desarrollada en el apartado 1.3. Recepción. Por lo que la demanda no solo será sensible a un aumento de precios, sino también a otros factores sociológicos, psicológicos y ambientales.

Definamos, por último, la cuestión de la *brecha de ingreso* para caracterizar el financiamiento de las artes escénicas frente a la venta de localidades. Esta brecha es el espacio que hay entre los costos (la producción del espectáculo) y los ingresos (la venta de entradas). Siendo los primeros superiores a los segundos el resultado de la ecuación arroja pérdida (según el análisis de Baumol y Bowen que estamos desarrollando). “esa brecha (...) se cubre por lo que ellos [los autores] llaman ‘ingresos no ganados’, que son los que se obtienen por otras fuentes de financiamiento diferentes a la venta de entradas” (Rapetti, 2007, p. 147). Aquí es donde ingresa el área de soporte de los aportes públicos y privados. Es decir que frente a una actividad deficitaria como esta, las produc-

ciones teatrales se ven en la obligación de apoyarse en otras fuentes de ingresos alternativas a la venta de entradas con el objeto de aumentar la rentabilidad de las obras.

En definitiva, el principal aporte del análisis de Baumol y Bowen (1966) a la *economía de la cultura* en general y a las artes escénicas en particular, es llamar la atención del estado sobre la necesidad de proteger la actividad. Así, el sector ha ganado progresivamente (especialmente en CABA donde representa el intangible más importante de su identidad cultural junto con el tango) terreno en lo que refiere a políticas culturales, inversión pública y desarrollo de mercado.

## 2.2. Construcción del valor y fijación de precios

Como ya hemos establecido existe una dimensión económica de la cultura que busca establecer un valor sobre bienes y servicios culturales. Bajo este enfoque, estableceremos las acepciones entorno a la cuestión del valor y como este se traduce en una fijación de precios.

Las dimensiones del valor cultural y los métodos que se podrían utilizar para evaluarlo son cuestiones que se deben originar en su discurso cultural, aun cuando en algún momento fuese posible tomar prestados modos de pensamiento económicos como forma de establecer modelos adecuados. (Throsby, 2001, p. 41)

Como podemos aclarar en relación a la cita precedente, establecer la cuestión del valor sobre los bienes y servicios culturales implica, necesariamente, exceder la visión económica de los mismos. Es decir, debemos ampliar la mirada y tener presente que existen otros ámbitos donde un bien cultural, a diferencia de cualquier otro, repercute y tiene impacto. Por ello, coincidimos con Throsby (2001, pp. 43-44) cuando plantea que existen seis elementos constituyentes del valor cultural. Estos son: *valor estético* (propiedad de belleza, armonía y forma); *valor espiritual* (vinculados a la comprensión, la ilustración y el conocimiento); *valor social* (aporta una conexión con los demás); *valor histórico* (refleja condiciones de vidas y continuidad entre pasado y presente); *valor simbólico* (abarca el significado de la obra y lo que representa para el consumidor); *valor de autenticidad* (es decir, si es una obra de arte original y única). Surge de esta desagregación que hace el autor la multiplicidad de caras que una misma obra de arte tiene dependiendo el ángulo desde el que la miremos.

Por su parte, Bonet (2007) aclara que “cuando hablamos del valor de una obra (...) entran en juego matices, aspectos, juicios, argumentos distintos” (p. 20) reforzando así la dificultad de construir valor apoyándonos solo en lo económico. No obstante, reconoce tres caras del valor vinculado a los bienes y servicios culturales. Por un lado la existencia de un valor funcional que puede darse en términos de entretenimiento, decorativos o educativos; un según nivel más potente que es el valor simbólico que puede remitir a una cuestión patriótica, social o generacional y por último un valor emotivo mucho más potente que los anteriores (Bonet, 2007, p. 20). Si bien podemos observar en la categorización de Bonet una



referencia condensada a la brindada antes por Throsby, es significativo el aporte de la graduación de importancia que el autor brinda a un valor sobre otro. Esto está vinculado a que el valor emocional que se le atribuye a una obra se traduce en un impacto tal en la demanda que cuestiona la idea de elasticidad de la demanda que ya hemos abordado. Es decir que mientras que Baumol y Bowen (1966) sostienen que un aumento de precios hará disminuir la demanda del público, adosar un valor emocional, y su consecuente catarsis, generaría lo contrario. “Los estudios que se han realizado sobre la demanda cultural demuestran cómo el consumo cultural es adictivo. Quien más libros tiene es quien más libros compra” (Bonet, 2007, p. 23) esta afirmación demuestra que la utilidad marginal decreciente, presupuesto básico de cualquier económica apoyada en el consumo, no se aplica a las artes escénicas o a la cultura en general.

El último aporte que recogemos en torno a la idea de valor proviene de Getino (2007) quien establece una diferencia entre el *valor material* e intangible de los productos artísticos y culturales. Aquí, debemos comprender que por un lado existe un valor material de un producto cultural y un valor intangible. “Cuando uno compra un libro (...) posiblemente está buscando los contenidos que lo van a entretener o van a servir a su desarrollo técnico, educativo o el que fuere” (Getino, 2007, p. 80). Es decir, un libro (para seguir el ejemplo que brinda el autor) tiene un valor que deviene del proceso de manufactura de la creación del soporte papel y un *valor simbólico* que sigue la línea de Throsby y Bonet, que es la obra literaria contenida en sus páginas. Esta dualidad presenta una dificultad para el abordaje económico de la cultura que se suma al resto de interpretaciones sobre el valor. “En la aduana todo pasa por lo tangible. No hay sistema de medición o de análisis para lo intangible” (p. 81). Es decir que cuando, a través de una acción de promoción cultural exterior o de la CCI, un Estado, red o agencia establece una acción en otro, si se trata de la circulación de un producto cultural, la aduana medirá su ingreso no por lo que representa para una u otra cultura sino por el soporte sobre el que se imprime la expresión cultural. Por lo tanto, la fijación de un precio se apoya en una valorización parcial y sesgada de un producto. Considerar el valor cultural, el *valor simbólico* o el *valor intangible* de un producto o servicio cultural se traduce en una decisión comercial de fijación de precios. “El precio de un bien es valor expresado en dinero. Los precios representan los términos en los que las personas y las empresas intercambian voluntariamente las diferentes mercancías” (Mochon & Beker, 2008, p. 15). Es decir que el precio, en líneas generales lo establece la oferta y la demanda al ponerse de acuerdo (en términos teóricos) respecto al valor que le adjudican a un bien. Esta ecuación es la que se ve alterada a raíz de los aportes que hemos agregado en este apartado volviendo compleja la situación de productores y espectadores.

### 3. Consideraciones finales

El aporte principal de este artículo intenta ser la construcción del concepto *mercado teatral porteño* así como su estructura y su dinámica. Aclarando que aunque la materia prima del arte sea el intangible de la creatividad,

la materialización de esa idea o creación que se vuelca en el dispositivo teatral hemos dejado claro que hay presupuestos económicos ajustables a nuestro análisis. En este sentido, y desde un análisis estructural, hemos desarrollado un análisis propio puesto que no hay en el acervo académico actual un estudio de estas características. En este sentido, hemos recurrido a Schraier (2008), Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005), Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009) y Rapetti, (2007) entre otros autores. Sostener que el arte es un proceso de comunicación donde el emisor (el artista) emite un mensaje (la obra de teatro) en un canal (el dispositivo teatral) para un receptor (el espectador) es sinónimo de construir al artista como fuerza oferente y al espectador como fuerza demandante. Así, hemos analizado la producción, la circulación y la recepción de las obras de teatro en el mercado teatral porteño. Adicionalmente, caracterizamos el CTA, CTO, CTE (excluyendo los festivales) que sirven de contención a la producción escénica local.

Finalmente, hemos dado cuenta de los instrumentos económicos que dan forma al mercado analizando el aspecto dinámico del mismo. Conceptos como brecha de ingresos (Rapetti, 2007), ingresos totales-costos-mercado (Mochón & Beker, 2008) y utilidad marginal decreciente (Bonet, 2007) entre otros. Así hemos podido dar cuenta de algunas herramientas que consciente o inconscientemente los productores de teatro utilizan para construir el valor y fijar los precios de sus obras. Por tanto, considerar el valor cultural, el valor simbólico o el valor intangible de un producto o servicio cultural se traduce en una decisión comercial de fijación de precios.

De este modo expuesto el tema, buscamos dar cuenta de la importancia para los gestores culturales y productores de espectáculos de, no solo llamar a las cosas por su nombre, sino además profesionalizar la actividad para robustecer el sector de las artes escénicas. Si continuamos mal llamando comercial a un circuito que es, en esencia, *empresarial*, o *independiente* a un circuito que es alternativo no podremos darle la entereza al sector de la producción que necesita para luego poder negociar con otros sectores beneficios y acuerdos.

Este es, quizá, el valor agregado más importante del teatro frente a otras industrias y sectores económicos. Es el denominado efecto multiplicador. ¿Qué significa esto? Básicamente que un teatro lleno, repercutirá en un restaurante lleno, en un estacionamiento lleno o en un bar lleno. Es decir que un productor de espectáculos corre con los riesgos propios de su actividad pero cuando una producción es un éxito, este éxito se traduce en un empuje a las economías conexas que también se ven beneficiadas sin hacer inversiones ni asumir riesgos. Para que este efecto multiplicador, sea reconocido por nuestros pares, debemos reflexionar sobre lo que hacemos y comenzar, de una buena vez, la profesionalización de nuestro sector económico.

### Referencias bibliográficas

Asuaga, C., Lecueder, M. & Vigo, S. (noviembre 2005) *Las artes escénicas y la teoría general del costo*. Trabajo presentado en el IX Congreso Internacional de Costos, Florianópolis, SC, Brasil.

- Baumol, W. J. & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. New York, EEUU: Twentieth Century Fund.
- Bonet, LL. (2007). *El lugar de la economía de la cultura como disciplina contemporánea*. En Economía de la cultura. (pp. 17-34). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Bonet, LL. & Villaroya, A. (2009). *La estructura del sector de las artes escénicas en España*. Estudios de Economía Aplicada. 27-1, (PP. 197-222).
- Cimarro, J. (1999). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid, España: Fundación Autor
- Delupi, J. & Vibes, F (2006). *Derecho del Entretenimiento*. Buenos Aires, Argentina: Ad-Hoc.
- Getino, O. (2007). *El peso de lo intangible*. En Economía de la cultura. (pp. 67-93). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Jiménez, M (2002). *Algunas cosas sobre la producción*. Pata de gato. Vol. 2, p. 33
- Mercado (2001). *En Diccionario de la lengua española* (22 edición). Recuperado el 07 de Julio de 2014 de: <http://lema.rae.es/drae/?val=mercado>
- Mochon Morcillo, F. & Beker, V. A. (2008). *Economía, principios y aplicaciones*. (4ta. Ed), México DF, México: McGraw-Hill
- Observatorio de Industrias Creativas (2014). *El teatro en la Ciudad de Buenos Aires*. Recuperado el 03 de Noviembre de 2014 de: <http://www.buenosaires.gob.ar/economia-creativa/informes-especiales>
- Pelletieri, O. (2008) *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Rapetti, S. (2007) *El problema del financiamiento de la cultura*. En Economía de la cultura. (pp. 141-158). Buenos Aires, Argentina: Observatorio cultural. Posgrado en Administración de las Artes del Espectáculo.
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral 1*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Throsby, D. (2001). *Economía y Cultura*. Madrid, España: Cambridge University Press
- Williams, R. (1980). *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

**Abstract:** The Autonomous City of Buenos Aires is a three-stage circuit whose dynamic mapping, logic and profitability varies according to each space. This paper attempts to provide the basic key operation of the sector in order to pave the way between an artistic proposal and its target audience. Aspects such as: circuit, profitability, communication process, life and other terms related to the economics of culture are addressed with application to the performing arts.

**Keywords:** Theater circuit - Buenos Aires - Audience - profitability - Strategic communication - theatrical market

**Resumo:** A Cidade Autônoma de Buenos Aires tem uma cartografia teatral integrada por três circuitos cuja dinâmica, lógica e rentabilidade varia de acordo à cada espaço. A presente conferência tenta dar as chaves básicas do funcionamento do sector com o objeto de aplanar o caminho entre uma proposta artística e seu público objetivo. Aspectos como: circuito, rentabilidade, processo de comunicação, vida útil e outros termos vinculados à economia da cultura são abordados com aplicação às artes cênicas.

**Palavras-chave:** Circuito teatral - Buenos Aires - espectador - rentabilidade - comunicação estratégica - mercado teatral.

(\*) **Raúl Algán.** Licenciado en Gestión de Medios y Entretenimientos.

## Amar el día, aborrecer el día

Fecha de recepción: agosto 2015  
 Fecha de aceptación: octubre 2015  
 Versión final: diciembre 2015

Norma Ambrosini (\*) y Diego Stocco (\*\*)

**Resumen:** *Amar el día, aborrecer el día*, fue un evento estrenado en 2011 y definido como: montaje poético, *performático*, teatral. De allí en más, comenzó su desarrollo multifacético.

Fue proyecto multimedial, fiesta barroca y nuevas versiones en cada puesta en escena. Fue parte de un libro en dos idiomas, video, intervención, obra de teatro, *performance*, fotografías y prontamente, una conferencia activa, con un nuevo elenco que ni siquiera habla el idioma original de la obra.

Al aire libre, en una antigua casona, con o sin luz natural, con comidas típicas, con su música original o no, los modos del arte, como en esta obra, creemos no debieran ser un límite.

**Palabras clave:** performance - montaje dinámico - multiplicidad- espectador activo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 88]

## La multiplicidad de montajes dentro del campo performático

### Acerca del concepto montaje que rodea la obra

Un camerino al lado de una pasarela.  
El mismo, cubierto por un tul  
(donde puedan verse los performers  
preparándose para el ingreso a escena,  
desde la llegada del público).  
Un sitio para el músico  
(que es quien estará tocando,  
desde el momento mismo  
en que el público ingresa  
al espacio determinado para el evento)  
La obra, siempre estuvo allí.<sup>1</sup>

La obra se define como *montaje poético, performático, teatral* (evento basado en la literatura de María de Zayas y Sotomayor - Madrid 1590- ¿1661?)

Un *montaje* es, la acción de armar un objeto. Y dicho objeto, ya construido y terminado, la obra acabada en esta oportunidad, es el resultado de haber unido todas las piezas que encajan entre sí.

En el caso particular del lenguaje escénico, montar sería: la organización y preparación de una representación teatral u otro tipo de espectáculo —especialmente, el conjunto de decisiones que toma un director para ajustar un guión a su plan artístico—.

En el marco del cine, la radio y la televisión, montar se refiere a la selección y unión de una serie de escenas o de sonidos, previamente grabados, para elaborar la versión definitiva de una película o de un programa.

Y, desde un punto de vista literario, un montaje sería una situación preparada para hacer parecer verdadero lo que es falso.

Por lo tanto en la particularidad de *Amar el día, aborrecer el día*, dicho significado ‘literario’ se logra transmitir a partir de dos situaciones en particular.

a) La presencia de los dos directores en escena durante toda la obra. Esta circunstancia plantea al espectador la duda sobre el rol que estos tienen en y durante del desarrollo de la obra y muestra que un montaje debe contar con pasos a resolverse, tales como modificaciones espaciales, cambios de vestuarios o traslado de objetos.

El espectador no se encuentra con el recurso lumínico del *apagón*, ni con un escenario oculto, ni con transiciones de atención (que son los típicos recursos del teatro tradicional), sino que comparte, desde un sitio, ubicado en medio del espectador y el actor, participando de la escena desde la presentación de sus elementos constitutivos.

b) En el desarrollo del rol de *Jacinta* a lo largo de la obra, el personaje hombre-mujer que plantea María de Zayas y que nos permitirá ‘develar’.

No existe maquillaje, en *Jacinta*, solo un vestido como en las demás mujeres; tampoco existe transformación (no es el caso de un hombre que se traviste para llevar a cabo un rol femenino.) Su condición de hombre está basada en hechos físicos, que se confirmarán en la escena en la que dos lavanderas descubren su identidad.

Al igual que el personaje de María de Zayas en la obra, *Jacinta* es una consecuencia de la naturaleza, bella y agraciada (o todo lo contrario, según el cristal con que se mire).

Las dudas acerca de su identidad se le han planteado al lector, de la misma forma que aquí se les plantearán al espectador.

Es una duda sin ocultismo, sin cobertura de maquillajes, sin mimetización o máscara. Lo que ayudará a develar serán las implicancias psicológicas de su propio proceder y no la condición de hombre o mujer del personaje. Lo que puede posibilitarnos una nueva revelación es, la utilización del término “montaje” en las artes plásticas, donde éste tiene que ver más con una instancia de acomodamiento y distribución de elementos en el espacio por ejemplo, el montaje de una exposición. Y también en ese sentido se ha montado *Amar el día, aborrecer el día*, ya que la obra está basada en objetos plásticos (cada uno de los vestidos de los personajes lo es) y se ha determinado la localización de los mismos. Las escenas, unidas mediante puentes musicales, se disponen como cuadros, algunos con principio y fin, algunos estáticos, algunos móviles, algunos sonoros, algunos mudos. La idea ha sido que el proceso de la imagen fuera fotográfico, que el público pudiera reconocer lo pictórico, no puntualmente, sino remitiéndose al imaginario colectivo del periodo barroco: *Muchacha con dueña* de Bartolomé Esteban Murillo (1670), *Las Meninas* (La familia de Felipe IV) de Diego Velázquez (1656), *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* de Rembrandt (1632), *Bacanal delante de un herma* de Nicolás Pousin (1631–1633), *La bacanal de los andrios* de Tiziano (1523–1526) y, principalmente, *El bacanal* de Francesco Zuccarelli (1740–1750) junto a la *Danza de aldeanos* de Pedro Pablo Rubens (1635) y Las estaciones del año de Archimboldo (1563).

### Acerca de nuestras intenciones performáticas

La *performance*, o los mecanismos *performáticos* colocan, al espectador, en un lugar no solo más participativo —o más dinámico— que el que ocupa en un evento tradicional, sino también casi determinante dentro de la obra. Por lo tanto, desde nuestra compañía, la cual se dedica desde hace años a la investigación de los eventos performáticos, se nos ocurrió generar una situación en la que el espectador se sintiera con ventaja respecto del actor. Para ello (en términos de entrenamiento actoral) se requiere de un trabajo bastante diferente del que normalmente se realiza, ya que hace falta plantear la idea de que se está *descubriendo* la obra a medida que ésta avanza.

En esta obra, el proceso de los acontecimientos se vislumbra con una transparencia absoluta. La gente descubre todo el tiempo lo falso, la trampa, como desde un inicio, lo representa la gráfica realizada para la obra por el diseñador Pablo Soto, en la que se descubre algo debajo del vestido de cada *Menina* del cuadro de Velázquez. Este proceso se hace posible, a través de los vestuarios elegidos para la obra por el diseñador y realizador chileno Cristian Ayala y el artista plástico Francisco Nakayama, así como de los objetos que diseño del arquitecto Rodrigo Frías.

Vestuario y objetos han sido pensados para acompañar el proceso de transformación de los protagonistas. Buscamos representar la idea que los cambios, no siempre son solamente internos y por propia voluntad y quisimos dar evidencia de la mano del escritor -el posibilitador de esos cambios desde otro lugar- y es por eso que los vestuarios y objetos evolucionan en escena, se manipulan como la paleta del pintor, como la pluma de María de Zayas.

El personaje de *La inocencia*: se plasma en un vestido moldeable para que el resto de los personajes pueda manipularlo y modificarlo en escena; *María* (la escritora, la voz de su época), con un vestuario con luces en su interior. Iluminada, pudiendo ver más allá que los demás; *El hombre-mujer* (*Jacinta* transformado en verdugo del personaje de la inocencia), con un vestuario que no pertenece a su sexo fisiológico, sino al de elección y *La moral de la época* (el personaje más fuerte en escena por su magnitud, rigidez y potencia visual y sonora), con un atuendo del que emanan voces desde su interior, con ojos vendados, de color inmaculadamente blanco, con escudos que representan la verdad y la justicia (pilares del periodo Barroco) y columnas que muestran la solidez y el autocontrol. (En escena se metamorfosea, se hunde el personaje como en un capullo que abre y del que aparece un verdugo, muchos ojos gigantes, partes de cuerpos mezcladas y maquinarias manipuladoras.)

Los personajes quedarán despojados. Sin sus vestidos, o sin parte de ellos. Sin ese embuste que los cubre. La obra también quedará desnuda. Se habrá visto su artificio.

Este acontecer define lo que para sus directores es un montaje performático (los dos conceptos a los cuales hemos hecho referencia) dado que, los actores, son ellos mismos y la experiencia es vivida, en tiempo real, por ellos, junto al público.

Los textos son antiguos, pero lo contemporáneo se revelara en la corporización de los conceptos literarios.

Habiendo hecho referencia a estas definiciones, podemos confirmar que, hasta ahora, la obra es un *montaje literario, teatral y plástico*. Nos falta entonces adentrarnos en el término más conflictivo al que hace referencia la misma: *la performance*<sup>2</sup>.

La *performance* no podría definirse nunca como una disciplina, sino que, todo lo contrario, está más cerca de manifestarse, por su idea de provocación, contenido y desarrollo, como una *indisciplina* escénica. Es decir, una circunstancia de acción o no acción que si bien no requiere de virtuosismo, si refiere a una rigurosidad (según nuestra particular intención). Sus temas son potentes y siempre ponen al espectador en un lugar de constante interacción. Justamente por ser considerada una *indisciplina*, se la trata de localizar siempre en el medio de las convencionales. Y si resulta *indisciplinada* y a veces *desprolija*, es porque evita reflejar el proceso de 'pulimiento' que las artes han venido realizando a través de la historia sobre el hecho escénico *per sé*.

En la *performance* no se intuye la técnica que atravesó a un determinado actor, se ve la intención de la acción. Se ve el movimiento o las palabras atravesadas por su propia historia (por eso, desde el punto de vista antropológico, resulta tan valiosa la circunstancia de no tratar de

ocultar las capas que cubren la etnicidad, la sexualidad, la localización, la propia historia del sujeto).

La *performance*, desde su origen, resulta ser un sitio de múltiples secretos a develar, tantos como rasgos intrínsecos poseemos grabados a fuego y que, por más intenciones forzadas de ocultarlos les impongamos, forman parte no solo de nuestro actuar, sino también de nuestro ser.

Para que exista la *performance*, el espectador tiene que tener la posibilidad de accionar sin sentir que se rompe algún código. El código de la *performance* es compartir el espacio y el tiempo de la acción. Intervenir y dejarse intervenir.

La *performance* es hoy la manifestación escénica más dudosa respecto de su respetabilidad, quizás porque está basada en una sustentación teórica todavía en desarrollo, pero, además, porque en ella no se da una comprensión semejante a la de una experiencia escénica tradicional.

La *performance* requiere comunión, una instancia de entrega por parte del espectador frente a lo que sucede, que es difícil de conseguir si pensamos en una sociedad individualista y en un cuerpo occidental, atravesado por cierto tipo de estímulos manipulados por quienes tienen en sus manos decisiones trascendentales en cuanto a imagen, productividad, publicidad, etc. Todo aquel estímulo que no comprometa decisiones trascendentales, que no atraviese conclusiones socialmente determinantes y comprometidas, por lo tanto es negado, desvirtuado u ocultado en un universo que resulta blanco y puro -muy lejano de las imágenes figurativas de las pinturas barrocas-. El preestablecido pacto escénico entre espectador y actor se rompe, y puede ser sucesivamente modificado dentro de lo que dure la experiencia. La distancia espectador-actor es mínima, porque no existe, como en el teatro, la actuación. No existen los personajes. No existe la representación sino que hay presentación. La ficción y la realidad recorren el camino del vivo. Por eso no hay un personaje, hay una definición sobre las vivencias de los personajes de la autora que constituyen un corpus en escena. Un ser (*performer*) que atravesara en vivo, las circunstancias de los personajes, sin ser el personaje. En la *performance* se llega a la abstracción máxima. A las circunstancias de acción antes de la existencia de las palabras.

Centrándonos ahora en una posible relación entre la *performance* y la poesía de María de Zayas, podríamos decir que esta última siempre posee un trasfondo social que necesitamos imaginarnos, ya sea por la distancia temporal que nos separa o porque la literatura específicamente recorrida por una mujer, y una mujer de éste período en particular, se encuentra atravesada por numerosos condicionamientos sociales e imposiciones<sup>3</sup>. En este caso, nosotros decidimos contemporaneizar estos condicionamientos. Si, por ejemplo, María de Zayas habla o deja entrever que hay un hombre que duda del género de otra persona, aquí, mediante el proceso *performático*, podemos presentar el conflicto directamente. Una escritora del siglo XVII bien puede haberlo realizado por diversas circunstancias: para mantener la intriga, para mostrar el morbo de la condición de la época entre quienes vivían aceptando los cánones impuestos y aquellos que no, o porque quizás hubiese sido censurada si se planteaba

directamente algún tipo de duda acerca de la sexualidad abiertamente. Lo que planteamos nosotros es la posibilidad de vivenciar 'la duda' (sin que tenga nada que ver con lo temporal en particular). Se mostrará un hombre bello, que quizás para algunos remita a una mujer poco agraciada y la decisión de interrogar y develarnos cuál es la situación de ese ser o no, será siempre del espectador. Este deberá formular sus propias preguntas. Si se desea ver, se verá y, si no, que cada quien se enrede en los condicionamientos de su época como así también, de sus propias trabas ideológicas y psicológicas. Después de todo, uno de los ejes esenciales de la *performance* es la multiplicidad de lecturas de un hecho, evento o acción. Esta multiplicidad nos absuelve escénicamente, a nosotros directores, de tomar partido y nos permite ejercer una enriquecedora libertad, como se aprecia en los comentarios de los espectadores. Estos nos han transmitido sus sensaciones, preguntas, análisis y suposiciones, y esto ha sido lo más enriquecedor del proceso. Algunos vieron a un hombre que esta vestido de mujer para poder vivir en carne propia los malestares de la mujer de su época, algunos sintieron que el personaje de María de Zayas no podía expresarse en su totalidad porque el corsé, esa traba física, representaba sus tabúes, y otros propusieron que el vestido de la moral, al abrirse, era desde una vagina gigante, hasta un caballo de Troya o el purgatorio. Y es que en la *performance* no hay implícitos, hay un disparador general y una posible respuesta particular. Pero lo que siempre e incondicionalmente está presente, es la necesidad imperiosa de preguntarnos acerca del arte, de su proceso y de sus posibles asociaciones. Por lo tanto, si el público se va con preguntas, el evento ha cumplido su cometido.

#### **Acerca de los indicios de un posible realismo mágico (luz, música, verdad y acción)**

Existieron muchas imágenes dentro de las historias de María de Zayas que solo podrían expresarse en escena por medio de estrategias que aluden a un realismo mágico presente en las mismas. La puesta lumínica, ha sido para nosotros uno de los elementos sustanciales para tal adaptación, dado que ha sido diseñada, no solo con un criterio climático, sino también como parte de lo mágico de las circunstancias que describe María de Zayas, especialmente, en la construcción de la imagen de uno de sus relatos en particular: el jardín imposible (donde cabía todo el universo, todos los animales, plantas y animales posibles, producto de un pacto con el Diablo) de la novela *El jardín engañoso*.

A saber, una reja de fondo de escena, que ha estado presente durante toda la obra, se transforma en un jardín en *evolución*: primero con flores otoñales que localizan una a una los *performers* junto con los directores luego, con luces que se prenden en cada una de las flores. Finalmente, después de un lapso durante el cual el público ha tenido la oportunidad de escribir el cuerpo de una de las protagonistas o de degustar el plato que está sirviendo otra, al volver la mirada sobre aquel primer espacio escénico, se encontrará con un jardín transformado, reverdecido. Como si hubiese pasado el tiempo, incluso estaciones completas. Notamos que es verano, que ya no hay ocrés. Y percibimos que este acontecer de

sensaciones ha sido como el tiempo que a veces se nos escurre entre los dedos.

Este diseño lumínico, a cargo de Javier Gramaccioni, está basado en el efecto de las candilejas (dado que las primeras aparecieron en el periodo representado). Pero lo novedoso del planteo, es una estética de la iluminación que podríamos definir como sintética, ya que no contiene un relato paralelo a la obra sino que deja elegir al espectador dónde detener su atención. La luz no solo proviene de un mecanismo exterior, sino del interior de la obra misma, desde adentro de una caja, desde los vestidos, desde los cuellos '*Médici*' que los personajes lucen mientras tocan los violines, etc.

En cuanto a la estética general de la obra podríamos anexar el concepto de minimalismo (al margen de todos los elementos que existen en escena que podrían desmentir dicha afirmación) y, especificando todavía más, podríamos decir que es minimalista iterativa (respecto de su proceso de construcción y desarrollo). La repetición se transforma en una maquinaria y dicho mecanismo de variación es imperceptible, pero no así el instante de reconocimiento de la modificación de lo macro de dicho proceso. Las lecciones musicales particulares de las niñas bien, las escalas repetidas hasta el cansancio, como así también la ritualidad del trance presente en las danzas liberadoras en medio del bosque de las bacanales, son momentos para explotar al máximo dicho proceso. Dos paradigmas de corporeidad. Las melodías de Bach con ese timbre monótono del pianoforte representan esa música que hoy se escucha como fondo y no como figura, que convive con el minimalismo de hoy. El tiempo del barroco no puede ser nuestro tiempo. No puede estar *aggiornado* a la velocidad comunicacional de nuestro siglo. Para sentirse inmerso hay que caminarlo.

Un músico como Santiago Orlandi, guitarrista, compositor pero que, por sobre todo, manipula instrumentos no convencionales como cuencos y *didgeridoos*, logra enfatizar la idea de que lo sonoro no es para la escena sino para el público.

El músico, la música, siempre estuvo allí. Es lo primero que aparece y lo último que se ocultará. Por algo el oído es el último sentido que perdemos antes de morir. El músico no acompaña las escenas, sino que dialoga con los acontecimientos. Debe estar 'presente' porque la duración real de las escenas en la *performance* es variable. No existe el hacer como que nos cansamos. Existe el cansarnos de bailar. Los actores deciden cuándo y el músico estará presente en el instante de esa decisión. Él sentirá cuándo es necesario acelerar, cuándo realentar, cuándo modificar, e incluso cuándo retirarse.

El vivo, por supuesto, ocupa un lugar prioritario. Todo ocurre en tiempo real: la traída de María de Zayas desde su tumba, arrastrada por los dos directores mismos de la obra, el traspaso de su cuerpo y su voz a una de las *performers*, la construcción del jardín, la elaboración de un plato estilo Archimboldo, la escritura en el cuerpo de una de las protagonistas, la transformación de hombre a mujer, de mujer a bruja, el encierro en la caja, totalmente veraz con clavos y martillos. Durante estos procesos, los directores se encuentran siempre en escena, acondicionando, ayudando, mostrando que todo es necesario y ocurre en consecuencia. Mientras tanto, el público

come, pinta y escucha la voz de *La Moral* continuamente a su alrededor, como parte de dicho proceso, casi como en la vida misma.

### Abordaje escénico de la poesía de María de Zayas

Abordar los textos de Doña María de Zayas y Sotomayor ha sido un desafío sumamente excitante para nosotros, los dos directores de la obra, que provenimos de la música y la danza/teatro. Si bien nuestros backgrounds son un tanto camaleónicos y pasan de la fotografía a la expresión corporal y a las intervenciones urbanas, el elemento determinante para realizar un pasaje de lenguaje, desde la poesía del Siglo de Oro español hacia las imágenes y los sonidos del siglo XXI (que es lo que intentamos hacer), ha sido la sensación de contemporaneidad de la prosa de la autora. La complejidad de abordaje de sus textos, sumado a su vigencia, ha sido para nosotros sorprendente y la temática ha entrado en comunión con los interrogantes que nuestra compañía plantea como disparadores: localización, etnia, raza, género, conflictos comunicacionales, todo atravesado por el cuerpo –“...el cuerpo que es lo primero que me acompaña y lo último que me despedirá.”<sup>4</sup> -. El vestido, el vestir, el tapar, el develar, es un tema constante en la obra de María de Zayas, quien no solo lo describe a la perfección, sino que además, en algunas de sus novelas, el vestir llegará a definir al personaje. Algunos intercambian sus vestidos como condición para poder ser otro. La autora parece haber percibido que cubrir y cubrirnos define lo que los demás verán en nosotros, y en esto se acerca a algunas de las preguntas de nuestro tiempo, a nuestro pensar (o por lo menos al pensar de *La Quadrille* -nuestra compañía-). En palabras de Laura Bordigoni, una psicóloga que nos ha acompañado en el proceso de la obra y en nuestra gira en el exterior, “María de Zayas debe representarse con impertinencia, que es lo que primero que se refleja en su forma de escribir”. Hablamos de impertinencia, y hasta de desparpajo, porque sin ser expertos en los formatos literarios de la época, María de Zayas parece moverse en un universo sin tabúes ni prejuicios. En sus textos conviven el claustro religioso y los pactos con el diablo, la inocencia e infidelidad, la venganza, la brujería y la fantasía, el tema de la presencia de los moros en España y la exploración de la violencia de género ejercida por los propios pares. De hecho, aquellos entre el público que conocían a María de Zayas después de estar en nuestra obra (como nos ocurrió en Alicante, con los colectivos feministas participantes) y aquellos que la habían leído antes (como la gran cantidad de gente de letras que conocía a la autora) sintieron que realizaban el viaje con total facilidad. Rescatar la impertinencia fue para nosotros, y para gran parte del público, una estrategia clave en el proceso de traducir desde un arte a otro. Esto nos habla de la apreciación del arte que no tiene que ver directamente con el contenido de la obra escrita, sino con una actitud de la autora y con la respuesta del espectador.

La predominancia de los poemas por sobre la prosa, no solo en el parlamento de los actores sino también en las voces pregrabadas, e incluso en la escritura del cuerpo, sirven para enfatizar las convenciones del discurso literario de su época. El diálogo no existe entre los personajes porque la obra dialoga con el espectador. Entre

ellos se comunican por medio del lenguaje expresivo no verbal: la mirada, la voz gritada, el susurro incomprensible, las melodías, la comida. La música de estilo barroco que se emplea para acompañarlos tiene el mismo fin. A pesar de que la música no es puntualmente una copia de estilo, están presentes en ella los elementos constitutivos del período, llevados al hoy: los timbres de *piano-forte* y cuerdas frotadas, la técnica de la invención a dos voces de J. S. Bach, la flauta de pico. Y, sin embargo, tal vez lo más relevante de este proceso es que la sensación de cápsula de tiempo por medio de la cual una persona se inserta en el barroco español se acrecienta en el performer más aún que en los espectadores. El hecho que el espectador tenga múltiples medios para recibir información, más allá de las palabras, pone al performer en situación de vulnerabilidad (a flor de piel). El programa de mano y la gráfica que lo acompaña, la maquinaria, la luz, el vestuario, el sonido y los objetos se han adelantado a dar información a los asistentes incluso antes que el primer actor ponga sonido a su voz. El actor ya no tiene que comunicarle nada al público. Este sabe que está en el barroco español antes de que el performer lo mencione, e inclusive antes que aparezca en escena. El performer no estuvo allí desde el inicio. Los directores traen a María de Zayas literalmente de la muerte cuando ya se vieron los vestuarios que nos remitieron a la época, ya se escuchó la música, ya fue leído el programa y ya fue escuchado un poema desde una voz en off que, a pesar de no ser de la autoría de María de Zayas, dado que pertenece a la coproductora de la obra, Dolores Miralles, permite ir adentrándose al universo a través del sonido (ceceo) representativo de la sonoridad española. Dicho texto no es leído por una actriz, ni actuado sino que es leído o dicho por su autora. Lo pasa por sí misma, por ello su título “Ajuste de piel”.

La técnica de los performers los lleva a descubrir y descubrirse en cada función. Las miradas deberán posarse en un objeto, en el personaje que me acompaña y descubro, o en el público. Nunca en la nada, nunca en el vacío. La instancia es de descubrimiento y asombro permanente. El actor no es el responsable de contar el final de la obra, ni de develar el misterio, solo responde por transitar las sensaciones que se van proponiendo lo más verazmente posible.

Con respecto al *mecanismo de montaje*, este resultó de utilizar un proceso que en teatro se denomina *trabajo de disociación o desdoblamiento*, pero tomado aquí de una manera sutilmente diferente. En general, estos procesos teatrales se basan en la descripción del pensamiento del personaje mediante grabaciones de voces en off o por medio de la representación de *la voz de la conciencia*, pero en nuestro caso estos mecanismos están estrechamente ligados al elemento disparador de la obra. Teníamos la idea, desde hacía tiempo, de un trabajo donde el vestuario relatara instancias íntimas de los personajes mientras ellos se remitían a *ser como debieran ser*, sin notar que su exterior, revela al espectador un secreto que el actor insiste en ocultar. (Pareciera que hubiésemos estado ligados al vínculo que la autora posee con el vestuario desde incluso antes de conocerla). Para generar este desdoblamiento, encontramos un elemento clave que permite mostrar y demostrar la tensión dentro de la ar-

monía aparente de la prosa de María de Zayas de los personajes de la época: cada uno de ellos está condicionado por una vida indeseada o complicada, siempre atravesada por ciertos códigos, como la voz de *La Moral* de la época, el recato, la castidad, la justicia, la venganza.

Estos códigos, a los que además se pueden agregar las convicciones morales y religiosas, o el peso de la tradición, son presentados en la obra por una voz constante que circula entre el público y que limita a los personajes. Además, se cuele la voz de María de Zayas, como mujer desengañada de la sociedad y sus límites (en la obra esta voz está basada no solo en su propia voz, sino también en los narradores del marco narrativo de cada novela). Y aparece también la voz del cambio, del avance, de la contemporaneidad, basada en los personajes capaces de arriesgarlo todo, como el de *Jacinta* de la Novela *Aventurarse perdiendo*. Además, la música, el músico dialoga con ellos mediante su propio lenguaje, manipulando el material en vivo, aguardando a las palabras, creando los climas, sin apresuramiento. Distintos tipos de conexiones y de recursos expresivos para los distintos tipos de relaciones. Éstas coexisten a veces en armonía y a veces caóticamente. Rescatan, así, la multiplicidad de voces que atraviesa la narrativa de María de Zayas.

### Libre albedrío para el espectador

Entre los elementos más atrayentes dentro de un proceso *performático* se encuentra, como hemos venido sugiriendo, la posibilidad de una multiplicidad de lecturas. El crisol se genera a partir de la idea de provocación y evocación. El proceso es evocar con imágenes para provocar un efecto de reconocimiento y de lo que nosotros dimos en llamar *comunió*n (que no tiene directamente que ver con un proceso comunicativo y con la comprensión, sino con un diálogo un tanto más simbiótico, más lúdico, más inconsciente). Como vimos en los encuentros del Congreso, las imágenes de la pintura universal existen en la obra, pero sutilmente evocadas. Lo mismo sucede con la música española, la música barroca, los cuellos Medici, etc. Todo pasa por el filtro de reelaboración de la contemporaneidad del músico-compositor, del vestuarista, del director de montaje. Es decir, se cita, y esa cita se utiliza para provocar un reconocimiento intrínseco, íntimo, que situará al espectador en un lugar más cómodo, más cercano temporal y culturalmente, desde donde pueda reflexionar a partir de dicha circunstancia.

Las múltiples lecturas constituyeron para nosotros, constructores de dicho universo, un elemento fascinante. Por ejemplo, el personaje de Hombre-Mujer fue productivo. Parte de la apertura a distintas lecturas se logra porque este hombre que aparece en la obra con un vestido, se mueve como hombre sin dar alardes de su masculinidad, pero sin ser tampoco afectado o forzado a parecerse a una mujer. Vive, además, distintas posibilidades: la vida de las mujeres hijas, de las mujeres libres del bosque, inclusive somete desde el lugar de mujer a otra mujer. Pero el personaje que en última instancia genera más variedad interpretativa es el de *La Moral* de la época, quien, como ya mencionamos, bien puede ser leído como la muerte, una vagina gigante, el caballo de Troya y hasta el purgatorio. Tratamos que siempre *La Moral*

(presente en todas las novelas de María de Zayas de diferentes formas), sea representada por un actor local (según el lugar donde se represente la obra), dado que consideramos que la misma se define, según el grupo social al que se pertenece. El vestuario de este actor es solemne y majestuoso, muestra omnipresencia y control desde ese sitio, desde donde todo lo ve. Seguimos aquí la idea de Boccacio de que la moral resulta inofensiva hasta que se torna macabra. *La Moral* se calla cuando los versos de María de Zayas hablan (¿Le teme? ¿La convence? ¿La hace dudar?). Cuando prosigue con sus textos lo hace de manera continua e insistente tratando de meterse en la cabeza de todos. Mediante dicho proceso, el público es invitado a imaginar, a través de la propia experiencia, lo que puede haber sido para la autora escribir con esta presión constante, en ese contexto, en esa situación.

La representación de la voz (o las voces) de la escritora se encarna en el personaje que lleva su nombre. El vestido lumínico y el pasaje de María de Zayas de la muerte a la vida son reflejados en el dolor de las ataduras de la sociedad, por ejemplo, mediante la colocación del corsé. María de Zayas estuvo siempre en la sala, (desde un inicio, en el piso del escenario, antes que comience la obra) y es arrastrada desde la muerte por los directores con un cortejo de sus personajes detrás. Se pone de pie, aún sin vida, camina casi sin rumbo hasta un vestido que al inicio de la obra parecía un decorado lumínico, porque tenía luz propia desde su base. Entra en ese cuerpo estático y los directores comienzan a vestirla para que salga a la vida. El corsé la oprime, pero también la arma para que pueda salir a recorrer sus historias. Las palabras y los idiomas se le mezclan, su voz es gutural, escupe frases pero manifiesta claramente que es escritora y se definirá como María de Zayas. Lo ha hecho en sus textos: como una escritora alejada del intelectualismo, de la postura *sno*b de quienes se dedican a esa profesión. Aclara que su voz será su verdadera voz y que hablará a través de la lengua que su madre le ha impartido, sin intermediarios. Explica que los personajes son síntesis y esencia de una historia que (como también clarifica la voz que enmarca los relatos) no le pertenece. Por lo tanto ella es partícipe de lo que ocurre, pero sus palabras siempre suenan diferentes de las de los demás personajes (su discurso es entre líneas). Para plasmar esta situación, nosotros también hacemos uso de una multiplicidad de voces en la obra. El utilizar distintos poemas que aparecen en las distintas obras nos permite liberarnos tanto de la unidad y de la continuidad lineal como de la estructura dialogal del teatro convencional. Las palabras son colores, más cercanas a la obra pictórica. (Incluso la participación de la voz en off nos pone en dudas acerca de la existencia corpórea de María de Zayas, a veces habla ella, a veces una voz, aquella voz contemporánea del inicio de la obra rescata sus poemas. Sus textos ya son parte de la humanidad pero por sobre todo de una escritora como ella). En este sentido, la obra resulta, de alguna manera, más parecida al recorrido de una galería de arte. Sin embargo, aquí las que se mueven son las obras y no el observador. Se busca, así, interpretar el universo de María de Zayas desde una propuesta que permite ir mucho más allá de lo unívoco y de lo lineal.

El proceso de escribir ha sido para María de Zayas la construcción de un sueño donde, por la forma elegida para contarlo, siempre se siente que hay parte de realidad y parte de ficción. En un montaje también es posible reflejar esa pluralidad al proponer la vivencia de la duda y de la transformación. El mecanismo, el develar, es la circunstancia donde se revela la transformación: de hombre a mujer, de buena a mala, de casta y pura a bruja, de antiguo a moderno, de invención a dos voces estilo Bach a una cumbia. Pero esto no sucede de manera lineal, sino como la convivencia de una multiplicidad de visiones, donde hay validación para cada una de las posibles lecturas y donde se tiene la certeza de las distintas sensaciones relatadas, en la emoción de cada nueva versión en cada uno de los espectadores. El arte, en una obra de estas características, vuelve a crearse en cada puesta en escena. ¿Y qué más puede pedir un artista que esta adorable e infinita sensación de la posibilidad de recrear y releer su propia creación en cada función y en cada uno de los pares de ojos que la observan? Nada más movilizador, nada más emocionante, nada más *performativo*.

#### Notas

<sup>1</sup> Amar el día, aborrecer el día, dirección: Norma Ambrosini y Diego Stocco, [www.laquadrille.com.ar](http://www.laquadrille.com.ar). Obra estrenada en el Centro Cultural Parque de España de Rosario el 8 de junio de 2012. Fue ganadora del Premio Coproducciones de dicha Institución, como así también favorecida con el Fondo de Ayuda para las artes escénicas Iberoamericanas IBERESCENA y con el subsidio del Instituto Nacional del Teatro. Fue seleccionada para el Festival Clásico Almagro OFF (España), inauguró el ciclo de teatro en los Jardines de la Diputación de Alicante (España) y fue seleccionada para la Fiesta Provincial del teatro. Ha sido material de estudio para la materia Repertorio y estilos de danza contemporánea del Instituto Superior de Danzas Isabel Taboga de Rosario dictado por la profesora Virginia Tuttolomondo y por los alumnos de MIREs (Movimiento Interdisciplinario Rosario Erick Satie), dirigido por la profesora Silvina Gandini. Las conclusiones acerca de su montaje figuran en el cap. 7 del libro *Disobedient practices: Textual multiplicity in Medieval and Golden age Spain*, mientras que si adaptación dramática ha sido seleccionada para 10 Women Playwright International Conference South África 2015.

<sup>2</sup> Para poder incursionar en este tema, la compañía realiza una residencia con el performer, artista gráfico, editor y poeta uruguayo Clemente Padín, con quien trabajó los elementos aleatorios que deberían ser utilizados durante la obra.

<sup>3</sup> El texto ha sido un desafío aún mayor desde el punto de vista literario que desde el escénico. Hemos realizado una residencia con Dolores Miralles, especialista en literatura española, traductora y poeta. Nos interesaba que nos diera un marco histórico-geográfico, más que una puntual interpretación del texto. Dicha localización espacio-temporal se llevó a cabo mediante un análisis cinematográfico, pictórico y musical de la época.

<sup>4</sup> Norberto Campos. Frase incluida en el Primer intento de Plan de estudios de la carrera de Expresión Corporal

escrita en Rosario y aprobada por la DINADEA (Dirección Nacional de Escuelas de Arte).

**Abstract:** Amar el día, aborrecer el día, was an event whose debut was in 2011 and it was defined as poetic theater, performative assembly. Since then, it began its multi-faceted development. It was a multimedia project, a baroque party and new versions in each staging.

It was a book in two different languages, video, intervention, theatre play, performance, photograph and readily, an active conference with a cast that do not speak the original language of the play.

In an open air presentation, in an antique maison, with or without stage lights, with typical meals, with original music or not, the ways of art, like in this play, shouldn't have limits.

**Keywords:** performance - dynamic assembly - multiplicidad- active spectator

**Resumo:** Amar no dia, aborrecer no dia, foi um evento estreado em 2011 e definido como: montagem poética, performático, teatral. De ali em mais, começou seu desenvolvimento multifacético.

Foi projeto multimedial, festa barroca e novas versões na cada posta em cena. Foi parte de um livro em dois idiomas, video, intervenção, obra de teatro, performance, fotografias e pronto, uma conferência ativa, com um novo elenco que nem sequer fala o idioma original da obra.

Ao ar livre, em uma antiga casa, com ou sem luz natural, com comidas típicas, com sua música original ou não, os modos da arte, como nesta obra, cremos não deveriam ser um limite.

**Palavras chave:** performance - montagem dinâmica - multiplicidade- espectador ativo

(\*) **Norma Ambrosini.** Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía *La quadrille*. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

(\*\*) Diego Stocco. Técnico Sup. en Fotografía, actor, bailarín y director de teatro. Integró el grupo El 45 Teatro. Perfeccionó sus estudios con docentes y referentes nacionales e internacionales. Participó en Cruce 07 y de la Red I.P.L. (International Performers Lab) coordinada por Khosro Adibi (2009). Autor e intérprete de Diego y Ulises, obra multipremiada nacional e internacionalmente. Miembro fundador de la compañía La Quadrille.

*Compañía La Quadrille:* Es una agrupación que produce, investiga y difunde la performance desde una amplia relación con diferentes disciplinas, apuntando hacia la democratización del arte. Llevar el arte hacia la gente y no esperar al público en una sala, es la intención de los gestos, montajes, instalaciones y seminarios de esta compañía. En su recorrido ha sido ganadora de números premios y subsidios por sus trabajos, dictado conferencias, clínicas y publicado en varios idiomas en diferentes formatos.



## Presentar o representar. El lenguaje performático como posibilitador de un teatro más ‘vivo’

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Norma Ambrosini (\*)

**Resumen:** Pensar en instancias de un teatro como evento y experiencia resulta ser casi un requerimiento respecto de los acontecimientos que hoy atravesamos y de las velocidades de la información y desinformación en las que estamos inmersos.

Surgen responsables en torno a dichas imposiciones: el avance tecnológico, algunos medios de comunicación, la biopolítica, la modificación de la mirada, la publicidad, los *realities*, etc.

Algunos espectadores buscan ser protagonistas y otro gran sector busca, lo que generalmente plantean, como “un teatro vivo”.

De esto se trata este texto. Como así también de la posibilidad que pueden brindarnos Los estudios de *performance* y la Teoría *queer* para lograr replantearnos respecto de quienes tradicionalmente se exponen o imponen como los ‘poseedores de la palabra’ (como diría Rancière<sup>1</sup>.)

**Palabras clave:** representación – performance – teoría queer - experiencia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 100]

### Introducción o “Cuando las palabras no alcanzan”

*Mientras un proceso de profundización sobre lecturas para el cierre de un Seminario con la profesora y bailarina brasilera Gilsamara Moura, se llevaba a cabo, cae en nuestras manos un pequeño artículo escrito por Ángel Berlanga<sup>2</sup> para RADAR (Suplemento del diario Página 12), que redefinió por dónde debíamos comenzar a trabajar...* (Norma Ambrosini, Rosario, Mayo de 2014)

Un escueto relato escrito por Ángel Berlanga ha servido de puntapié inicial para reflexionar sobre la reinención del poder a la que se refiere Boaventura de Sousa Santos<sup>3</sup> en su texto “*Descolonizar el saber, reinventar el poder*”. Y ambos forman parte, junto a otros que irán apareciendo, de un posible relato acerca de lo que acontece entre tres sitios que recorremos desde hace mucho tiempo: el arte, la educación y el activismo. Todos atravesados por los Estudios de *performance* y la Teoría *queer* como mecanismos posibilitadores de expresión que creemos permiten, desde nuestro humilde lugar, descubrir un sitio de constante re-localización, re-pensando y re-flexionando. El texto que lleva como título “*La poesía y la muerte*” reafirmó lo que una vez creímos intuir al reflexionar sobre la Ronda de Las Madres de Plaza de Mayo<sup>4</sup>. Encontrando un claro mecanismo que devela que el cuerpo acontece cuando las palabras no alcanzan. Tan insertos estamos y tanto poder otorgamos al lenguaje verbal, que solo en circunstancias extremas el cuerpo ‘aparece’. Tal es el caso del poeta Javier Sicilia<sup>5</sup> quien se encontraba fuera de México cuando supo que su hijo Juan Francisco de 24 años había sido asesinado. Sus textuales palabras fueron: “El mundo ya no es digno de la palabra” (verso que da inicio a un texto dedicado a su hijo y leído frente a su tumba y que éste considera su último poema.) Luego de ello, encabezó la Marcha de cuatro días por la paz desde Cuernavaca hasta DF. Ángel Berlanga finaliza diciendo: “Quizá Sicilia haya dejado de escribir poesía, pero no de hacerla.”

Este ‘compromiso’ que toma el poeta, por el que toma conciencia que su ‘trabajo’, que su ‘arte’, por más que las palabras sean puñales, no alcanzan, refiere a que no ‘le’ alcanzan (por lo menos no ‘ahora’ y no a él.) Resulta irónico cuando desde las más poderosas empresas de medios de comunicación se asevera con total convicción que la palabra es poder y la situación en nuestro país (Argentina) con la *Ley de Medios*<sup>6</sup> así lo indica, las palabras, para algunos, no alcanzan. Ya no son necesarias. Están huecas.

Sicilia confirma, como dice Boaventura, que lo que más caracteriza el pensamiento abismal es la imposibilidad de la co-presencia de los dos lados de la línea. Lo interesante resulta ser que, lo que podría convertirse en objeto o materia prima para investigaciones científicas es ‘lo invisible’; que, tanto en este caso, como en el de Las Madres de Plaza de Mayo resulta ser el ‘proceso’ elegido, el ‘medio’ interviniente, es decir: la utilización del cuerpo como protesta, como lucha, como sitio desde donde se trata de acabar con dicha invisibilidad (con dicha injusticia): *La performance*.

El artista o creador, se siente por momentos tremendamente confiado en su arte. Su arte es él, es el medio de vida, es la vida misma, es la comunicación, es la significación, es la traducción, es el mensaje, etc. Pero en momentos en los cuales percibe (se devela) la existencia del otro lado de la línea, tiene tres opciones: sostener que su arte es su vida, su comunicación, su traducción, su mensaje, etc.; sostener que es el medio para sobrevivir, dejando de lado tanto el servir de mensaje, o la comunicación como prioridades; o realizar, como afirma Boaventura un enorme esfuerzo de descentramiento, incitando al esfuerzo colectivo para, en nuestro particular caso, desarrollar una epistemología del Sur. Para lograr captar una dimensión completa de lo que está aconteciendo (es decir, no ignorar ni las barreras, ni las invisibilidades, ni siquiera la noción de sabernos conquistados y dominados).

### Mirar y aceptar otros cuerpos reconociendo a nuevos 'poseedores de la palabra'

Creemos que es importante remitirnos a nuevas posibilidades de mirar, de espectador, de compromiso, etc. Para ello, nada mejor que ahondarnos en un capítulo relevante: "La imagen intolerable" del libro "El espectador emancipado" de Jacques Rancière, que revela a la imagen de la realidad como "un ícono que se encuentra bajo sospecha en propuestas que nos resultan provocadoras o, en el 'peor' de los casos, intolerables" (según define el autor.) Ya en trabajos anteriores nos habíamos adentrado en el tema de la mirada (específicamente en: "Mirar hacia el abismo- Un relato que atraviesa la propuesta performática de David Nebreda-", trabajo que refleja la postura del espectador frente a la visualización de la realidad enmarcada dentro de expresiones de las artes escénicas) o en el Taller dictado en el marco del ECART<sup>8</sup> junto al artista platense Guillermo Pérez Raventós<sup>9</sup>: "Taller Teórico- Práctico de Análisis performático: Miradas Incómodas"<sup>10</sup>)

Lo interesante de la mirada del espectador (haciendo referencia a lo que nos compete, a diferenciación entre presentar y representar, verdad y ficción) resulta ser, según plantea Rancière, que el espectador debe sentirse culpable:

Y él debe sentirse culpable de estar allí sin hacer nada (...) en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de culpabilidad. (...) El simple hecho de mirar las imágenes que denuncian la realidad de un sistema aparece ya como una complicidad dentro de ese sistema. (Rancière, 2010)

No es nuestra planeada misión la búsqueda de culpabilidad, pero no podemos negar que los eventos *performáticos* se realizan en función del resultado de una re-acción (y nos interesa ese término en particular: re-acción, ya que plantea una consecuencia frente a la acción de la que se está participando- nótese que no utilizamos el término 'observando', ya que planteamos *a priori* la idea de un espectador activo-). "La acción es presentada como única respuesta al mal de la imagen y a la culpabilidad del espectador." y, según afirma el autor: "Nos dice que la única respuesta a ese mal es la actividad." Aunque éste considere, desde un punto de vista pesimista, que los que miran las imágenes no actuarán jamás al respecto.

Coincide el autor con J. Butler<sup>11</sup>, cuando cita a Wajcman (profesora de sociología inglesa), respecto de las diferencias entre 'la escena' y la realidad: "La imagen tranquiliza, nos dice Wajcman. La prueba de ello es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas producen." Pero ocurre algo tremendamente irónico en dicho proceso: "La fuerza del silencio que traduce lo irrepresentable del acontecimiento no existe sino por su representación. La potencia de la voz opuesta a las imágenes debe expresarse en imágenes. La negativa a hablar y la obediencia a la voz que ordena deben pues hacerse visibles." En este punto, nos permitimos asociar dos utilizaciones de la 'cruda reali-

dad' fácilmente reconocibles y que provocan claramente diferentes reacciones, como son: la prensa amarillista y las producciones fotográficas, teatrales o *performances* que tocan temas que hemos definido en trabajos anteriores como: 'los graves universales' (agrupando bajo dicha nomenclatura, a las problemáticas de género, raza, etnia, etc.)<sup>12</sup>, ya que, como específica Rancière: la imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y al palabra, lo dicho y lo no dicho. Textualmente: "Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos "ver" lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice." (2010)

El acontecimiento de mirar el horror de forma banalizada, según afirma el autor, no es por exceso sino por 'impersonalidad'. Por eso a nosotros nos resulta relevante poner y hacer visibles la carga del acontecimiento. Allí reside la diferencia entre la 'información real' y un proceso creativo que muestra realidad. Es decir, en nuestro caso, es relevante otorgar la posibilidad de devolver la mirada. De que otros cuerpos 'tengan la palabra' al ser vistos y no solo ocupen un lugar de tránsito. Allí será donde acontezca la reflexión y posterior a la misma la 'posible' acción.

Tampoco somos incapaces de ver que los 'hablantes' son, la mayoría de las veces, seleccionados. Es decir, no resulta casual que sean tan pocas las manifestaciones artísticas (por lo menos en nuestro país) los que han expuesto estos 'temas' tan veraces. Debemos ser conscientes que estas imágenes (existentes consideradas representativas) ocupan también un sitio de distribución preconcebida de poderes, por eso dichas expresiones resultan ser políticas (considerando la política desde el punto de vista de Rancière, quien afirma que la misma consiste, sobretodo, en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos.) Y este proceso que es nuestro deseo, se encuentra reflejado en estas líneas: "El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución visible." (2010)

Apuntamos a construir visibilizando, nuevos canales de comunicación y otorgar lugares para la palabra a quienes solo han sido imágenes. Por eso estas expresiones a las que hacemos referencia, están tan ligadas al hecho *performático* (del aquí y el ahora, ligado al ritual, a la ausencia de personaje y representación, a la sinceridad de poder y hacer, a la ausencia de artificios técnicos que oculten 'la verdad'. etc.) Porque la creación, según nuestro trabajo (o justamente éste al que hacemos referencia) no consiste en contar historias sino,

[...] en establecer entre las palabras y las formas visibles, las palabras y la escritura, un aquí y un allá, un entorno y un ahora. (...) Las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate. Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo un paisaje nuevo de lo posible. (Rancière, 2010)

Rancière habla de la posibilidad de estos cambios de personajes portadores de la palabra dada la existencia

de un ojo que prevé. Y en consecuencia de dicho hecho es que consideramos que resulta necesario el lenguaje *performático*, ya que él mismo plantea una nueva relación con el espectador, lo aborda, lo incluye, lo arrastra de una manera a veces sorpresiva y provocadora, pero que siempre responde a intenciones de poder ‘olvidar’ por instantes los supuestos que prevalecen en nuestro acontecer cotidiano, permitiéndole tener una experiencia innovadora, de desnudez y de pérdida de virginidad respecto de lo que sucede. Este estado es el que permite, posterior a la experiencia, reconocer que la palabra, la imagen, la intención, han recorrido otro camino diferente al del espectáculo, al de la ficción, al de la pasividad. Y por haber acontecido de manera abrupta es que logra provocar una respuesta, y por ende una relocalización. La situación de vulnerabilidad es casi inexcluyente de lo que sucede en un evento *performático* y la comunión con lo que acontece superior a la resultante como consecuencia o efecto de cualquier otro medio.

Esta reacción del espectador *performático* la describe excelentemente David Le Bretón<sup>13</sup> en su libro “Antropología del cuerpo y Modernidad”, primero citando a Winnicott<sup>14</sup> cuando dice: “La vida cotidiana es el refugio seguro, el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores, el espacio transicional (...) donde el hombre domestica el hecho de vivir”<sup>15</sup> y luego *explayándose* en explicar cómo dicha realidad ordenada o ‘sentimiento transparente’ no es algo dado sino algo construido:

La existencia colectiva está basada en un encabalgamiento de rituales cuya función es regir las relaciones entre los hombres y el mundo y entre los hombres entre sí. (...) La vida cotidiana es el lugar privilegiado de esta relación, de este encuentro con el sentido, con la comunidad del sentido, que se renueva en cada momento. La repetición de las acciones lleva a una erosión del sentimiento de espesor y de singularidad de las cosas. Lo inesperado, de acuerdo con su grado de rareza, provoca la angustia o interminables discusiones tendientes a producir misterio. (...) A través de las acciones diarias del hombre el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones, de la familiaridad de las percepciones sensoriales. (...) (Le Bretón, 2002)

Le Bretón plantea que ciertos estímulos introducen un sentimiento de dualidad que rompe dicha cotidianeidad (habla de dualidad y no dualismo) Y lo más interesante que resulta de dicha experiencia, es que las sensaciones o los acontecimientos placenteros se viven con familiaridad a diferencia del dolor (que clara y misteriosamente) se viven con extrañeza, enriqueciendo dicho transitar con una nueva dimensión. A ello hacemos referencia cuando hablamos de un espectador participante y de lo que ocurre en las miradas incómodas, en las miradas del horror. Definimos, hace un tiempo atrás, a la *performace* como un evento o hecho que hace preguntarnos acerca de y en torno al arte y que muchas veces no podemos justificar artísticamente por su rudeza o falta de convencionalidad o desprolijidad... pero que nos atraviesa, casi siempre, por medio de ‘violencia’ que no nos resulta fácil de di-

gerir, y que por ende, siempre nos disparará preguntar/se/nos, poniendo en tela de juicio absolutamente todo y esa es una realidad que no re-presenta sino que nos presenta frente a la insignificancia de nuestro transitar, la inmensidad del todo. La *performance* nos vuelve humildes y quizás, en alguna que otra circunstancia, hasta como asevera Raciére, culpables. Y para no acentuar en lo negativo, anexaríamos a Le Bretón diciendo culpables de enriquecer la presencia con algo nuevo y extraño pero que ha permanecido siempre allí, que nace y se manifiesta desde ese cuerpo que creo conocer, que construí para conocer.

Para finalizar con esta sección trabajaremos con dos autores que hacen referencia, uno de ellos, a la problemática del espectador como es Guy Debord<sup>16</sup> y ya adentrándonos en los estudios de *performance* un trabajo de Peggy Phelan<sup>17</sup>.

Resulta brillante desde su inicio G. Debord: “... la pertenencia al aparato cultural de un país supone un acuerdo acerca de lo que no debe ser leído ni pensado.” La actitud del autor frente a lo que acontece a su alrededor, a su época, puede ser trasladado respecto de lo que proponemos aquí, en cuanto a una posible ‘modificación de la mirada’. A veces, nos sentimos culpables de ‘destruir’ todo lo que hasta el momento ha colmado de ‘tranquilidad’ y seguridad al ser social de nuestro tiempo, pero como dice el texto, no deberíamos perder las esperanzas ni avergonzarnos de dicha actitud (a veces considerada como ‘agresiva’ o ‘innecesaria’) ya que: “... los torpederos de una época son también los que la aman más intensamente.”

Por otro lado cuanto antes seamos conscientes de que “... la sociedad espectacular regula la circulación social del cuerpo y de las ideas”, antes podremos desprendernos de la negación de enfrentarnos a un abanico de posibilidades no solo estéticas, sino ‘librepensadoras’, de cuerpos diferentes, de posturas diferentes, de lugares y circunstancias infinitas... Lo asevera el autor cuando dice: “El espectáculo, si se buscan sus raíces, nace con la modernidad urbana, con la necesidad de brindar unidad e identidad a las poblaciones a través de la imposición de modelos funcionales a escala total.”(1967)

Nos da esperanzas pensar estas modificaciones de enfrentamiento al arte, como actos de fe, dado que:

Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente. (...) El espectáculo... No es sino la economía desarrollándose a sí misma. Es el fiel reflejo de la producción de cosas y la objetivación infiel de los productores. (...) Al mismo tiempo, toda realidad individual se ha vuelto social, directamente dependiente del poder social. Moldeada por él. Solamente le está permitido aparecer en lo que no es. (Debord, 1967)

Es interesante pensar los espectáculos o los hechos artísticos, como dice el autor, es decir, como “... pesadilla de la sociedad moderna encadenada que- en última instancia- no expresa sino su deseo de dormir.” Por lo tanto resulta necesario, por lo menos intentar, despertar a través de estas manifestaciones que proponemos, de ideas po-

sibilitadoras de opiniones divergentes respecto de con quienes convivimos, con lo que creemos real, con aquello que creemos desear, etc. Como, así también resulta, por un lado, deprimente, pensar que los espectadores son seres que comparten sus condiciones de aislamiento y que, como asegura el autor, el espectáculo existe si estos seres están aislados y comparten dicho aislamiento. Por eso creemos que la teoría *Queer* y los estudios de *performance* presentan una posibilidad de abordaje sin absolutos, incluso renovando el posicionamiento de la crítica de espectáculos.

En cuanto a la verdad, a la posibilidad de aceptar en escena la condición de alguien que muestra una realidad (la suya) negada en función de la 'tranquilidad' de supervivencia, nos resulta necesaria, dado que el espectáculo, como asegura el autor, elimina los límites entre el yo y el mundo, entre lo verdadero y lo falso, solo mediante un rechazo de la verdad vivida bajo la falsedad de la apariencia. "La necesidad anormal de representación compensa aquí un sentimiento torturante de estar al margen de la existencia".

Para finalizar este apartado simplemente algunas afirmaciones del texto de Peggy Phelan que, si bien como anticipamos, se refieren específicamente a los estudios de *performance*, describe en su inicio un proceso interesante respecto del espectador que enfrenta un hecho *performático* y que consideramos relevante.

Si hablamos de una nueva mirada, de un nuevo espectador, del lenguaje *performático* como uno que contiene o refleja mayor realidad o veracidad, etc. sin adentrarnos aún en lo que consideramos *performance* y qué tiene de relevante para las producciones que queremos acontezcan, diremos que la *performance* como hecho de características particulares, tiene como impronta la no repetición (es decir, más que cualquier hecho artístico la *performance* conlleva a un hecho único). Permite un reposicionamiento respecto a: el hacedor, la relación entre éste y lo que acontece, entre éste y los conocimientos anteriores al arte, entre varios (el hacedor y el espectador y el espacio) etc. Lo interesante es que "... el *performance* una vez acontecida desaparece del espacio escénico para reaparecer como recuerdo (impreciso) en la mente de los espectadores." Y resulta interesante que P. Phelan se base en teorías feministas para alertarnos de los límites de la imagen como tal, incluso de los límites de la imagen como recurso político. Dentro de dicho análisis la imagen no es garantía de verdad. También sostiene que la *performance* es considerada un arte menor justamente porque no es reproductiva y a su vez esa es su mayor fortaleza (su independencia de la reproducción masiva, tecnológica, económica y lingüística).

El *performance* emplea el cuerpo del performer para plantear una pregunta sobre la incapacidad de asegurar la relación entre subjetividad y el cuerpo per se; el *performance* usa el cuerpo para poner de manifiesto la carencia de Ser que se promete mediante el cuerpo y a través de él, aquello que no puede ser visto sin un complemento." (...) "Así, para el espectador, el espectáculo de *performance* es en sí mismo una proyección del escenario donde tiene lugar su propio deseo." (...) Este *performance* pide que se

atestigüe la singularidad de la muerte del individuo y también pide al espectador que haga lo imposible: compartir esa muerte ensayándola. Es por esta razón que el *performance* comparte un vínculo fundamental con el ritual. (...) la promesa que evoca este *performance* es aprender a valorar lo que se perdió, aprender no el significado, sino el valor de lo que no pudo reproducirse ni verse de nuevo. Comienza con el conocimiento de su propio fracaso, que no puede ser logrado.

Este proceso es el necesario para poder comenzar a aceptar la existencia de posibilidades diferentes, la escena ligada a la verdad en la *performance* son posibles. La autora define la instancia de la *performance* como un cambio en el discurso basado en la desigualdad. Los espectáculos repiten un modelo de relación de hablante y receptor, pero por sobre todo, de aceptador que repite dicho modelo. Lo interesante es que resulte 'agradable' dicha experiencia, y esto es resultado de la localización en un lugar de confort de 'saber con anterioridad', de falta de sorpresa del recorrido, etc. Como asevera Phelan es hora de modificar esa relación en dicho intercambio teatral "creando obras en las que se midan con toda claridad los costos de la perpetua aversión hacia..." (En nuestro caso un teatro 'más vivo') "El *performance* busca una determinada eficacia psíquica y política, es decir, el *performance* constituye un reclamo de lo real-imposible."(...)

#### Las múltiples definiciones de *performance* y los Estudios de *performance*

En la medida en que la *performance* pueda disolver la relación entre el arte y lo social, podría resultar útil para el abordaje del arte y lo estético, desde un lugar 'más' político. La *performance*, por lo tanto, permite, según el profesor Ricardo Arias<sup>18</sup>: "Cuestionar el arte desde un campo autónomo. Desde lo que se es y re-presenta." Según su propia experiencia declara: "La *performance* me permite pensar a la actuación como un arte autónomo del teatro. Desvincular al sujeto de la acción, de todos los convencionalismos de la teatralidad."

Creemos que hay algo que tiene que ver con la *performance* que se asocia directamente con la memoria. Con la distancia que hay entre la memoria asociada al cuerpo-acción. La *performance* nace como alternativa u oposición a algo que está constituido. Una cosa puede ser una *performance* y muchas cosas pueden ser estudiadas como *performance*.

Este texto surge, en consecuencia, de un debate establecido durante un curso dictado por dicho profesional, en el cual los participantes presentaron un manojito de interrogantes en común, basados en lo que ocurre en el aquí y ahora, en la necesidad de una búsqueda de un teatro 'más vivo', de experiencias comprometedoras, de modificaciones posibles en torno a expresiones menos influenciadas por el todo, más auténticas, más viscerales, etc. Dichos interrogantes permitieron localizar y clarificar a dicha expresión 'artística' como es la *performance*, que recorre un proceso tanto de construcción como de realización que podríamos denominar desprolijo, caótico, improvisado, etc. Y ese abordaje teórico no

podría haberse hecho sin una combinación interdisciplinaria como la planteada en dicho Seminario. Lo teórico necesariamente se asocia a estos hechos artísticos, reflexionando acerca de lo que la teoría valida. Este sitio ha permitido un acercamiento y una profundización, que hablan de una construcción de conocimiento 'local' y cuasi autónoma. Trabajo que ha derivado en una im pronta bajo el lema: construyamos nuestra propia epistemología, haciendo de este hecho de 'construcción de conocimiento propio' un hecho *performático*. Dicho en las propias palabras de los docentes a cargo de dicha experiencia: "El cuerpo teórico del que nos alimentamos habla de algo que está por fuera de la experiencia, que no está contaminado. Ver un rito de la iniciación no es lo mismo que ser iniciado."

Desde el punto de vista antropológico, se asevera que no existe forma alguna de conocer al otro sin la existencia de una mirada etnocéntrica. Quizás a simple vista, esta afirmación suene peligrosa, pero la posibilidad la da la noción de movilidad de dicha mirada. Esta mirada nunca resulta estática, es decir, se puede modificar nuestra realidad posterior a dicha experiencia (naciones que han sido interpretadas brillantemente por el teatro antropológico, ya que el mismo difiere de la experiencia común de la apropiación en términos de colonialismo para ser llevada o transformada en una relación 'por contacto'.) Podríamos pensar en cómo se genera el conocimiento en ese relacionarse, y aquí se presenta otra modificación respecto de lo conocidamente concebido como 'originalidad'. Es decir, la pretensión no es, y nunca fue, bailar como un hindú. En el intercambio, existe el surgimiento de algo diferente.

- ¿Por qué resulta relevante el estudio del teatro antropológico para encontrar o construir 'la historia' o 'el desenvolvimiento' de la *performance*?

- Porque, a diferencia de lo que había ocurrido en siglos anteriores, en esta experiencia el intercambio no se da desde el texto, desde la palabra (aunque sepamos que el cuerpo es la palabra y la palabra cuerpo) sino desde la escena misma, desde el actor concreto.

Hay dos actitudes que se presentan como posibles frente a un hecho teatral: unas personas van al teatro a buscar que les mientan y otros a ver algo vivo. Y cuando aparece eso que no sabemos qué es (la *performance*) ocurren dos cosas: a) lo negamos o b) lo indagamos. Frente a la posibilidad b) se multiplican respuestas y se plantea una búsqueda intercultural (con otros) o intracultural (hacia el pasado). Y aquí se abre un abanico interesante de caminos. Por ejemplo: N. Savarese<sup>19</sup> dice que se buscan elementos transculturales; E. Barba<sup>20</sup> busca en otros teatros, J. Grotowski<sup>21</sup> no se dirige hacia las tradiciones teatrales, sino hacia las de la ritualidad, mientras que P. Bordieu<sup>22</sup> se encuentra ligado a ambas, por nombrar solo algunos exponentes.

En el estado del ritual (llámese trance) se arriba a ciertos estados de conciencia (quizás olvidados, quizás poco experimentados, etc.) necesarios, como el desaprender del movimiento estilizado (que se utiliza en el teatro, como vía de purificación o vía negativa que opera substrayendo, según Barba y Grotowski) como posibilitadores de un nuevo inicio. En el centro del trabajo (de esta experiencia) está el actor con un cuerpo (ya no la trama, etc.) Y

lo interesante que resulta de esta experiencia es, justamente, dicha relación pedagógica; la que funda el trabajo, resultando ser en consecuencia, ni escolar, ni académica. Por eso aseguramos que la construcción de este saber resulta *performático* (es decir, único, privado, sustentable, democrático, aleatorio, quizás violento, provocador, etc.) todos estos condimentos o elementos resultan fundadores y constitutivos del hecho *performático* mismo).

El estudio y la práctica de la ritualidad muestran que entre lo mágico y la representación estaría la vida, la vivencia. Esto es lo que busca C. Stanislavski<sup>23</sup> cuando asevera que lo que aparece como vivo debe perdurar en el actor y el proceso es buscar cómo lograrlo, lo que no significa estar *in control* ya que existe el desdoblamiento. La *performance* tiene que ver con una construcción 'precisa' análoga al ritual. No se debe llegar a ningún sitio. La *performance* no está. La *performance* ES. Incluso una de las teorías de *performance* afirma que la *performance* es un HACIENDO. Por ello hablar de *performance* como género quizás resulte limitado. Quizás la *performance* resulte ser un estado.

Existe algo violento en la constitución del sujeto, porque se conforma a través de la mirada del otro, pero a la vez, es una violencia posibilitadora porque no se podría vivir sin ese tipo de constitución. R. Arias describe que, cuando se está agotado, los movimientos ligados se pierden y comienzan a aparecer los espasmos y, a nivel perceptivo, comienzan todas las demás sensaciones: el calor, lo punzante, el hormigueo, etc. (el yoga lo ha hecho desde hace milenios.) Eso podría describirse como 'Pensar nuestros propios estados de conciencia'. R. Arias cita al actor Hugo Arana<sup>24</sup> quien afirma que a la noche, para dormirnos 'uno hace que se duerme' con el rito de acostarse y de esa forma se duerme.

En realidad, cuando se trata de definir la *performance* preferimos profundizar acerca de los intentos que han realizado *performers* (que quizás pequen de un tanto desordenados y de alguna que otra falencias en cuanto al formato teórico, pero que cuentan con un sincero acto de compromiso al momento de tratar de describir su trabajo.) Uno de ellos resulta ser Guillermo Gómez Peña<sup>25</sup>, como un exponente crucial junto a su agrupación La Pocha Nostra con una localización fluctuante entre México y U.S.A., quien en el capítulo *En defensa del arte de performance* del libro *Estudios avanzados de performance* de Diana Taylor y Marcela Fuentes dice:

[...] cuando los estudios académicos se refieren a *performance*, con frecuencia se están refiriendo a algo distinto; un campo mucho más amplio que comprende todo lo que involucra a la representación y a la escenificación de la cultura, incluyendo la antropología, las prácticas religiosas, la cultura popular, e incluso los eventos deportivos y cívicos. (2005)

Sin embargo, continua diciendo que la principal obra de arte de los *performers* resulta ser su propio cuerpo a pesar de que muchos de ellos son exiliados de las artes visuales. Gómez Peña, realiza un análisis negativo de la *performance* basándose en lo que ésta no es, para finalizar diciendo:

[...] nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados. Debido a esto nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género (2005).

Para finalizar reflexionando de manera genial:

El performance también es un lugar interno, inventado por cada uno de nosotros, de acuerdo con nuestras propias aspiraciones políticas y necesidades espirituales más profundas; nuestros deseos y obsesiones sexuales más oscuras; nuestros recuerdos más perturbadores y nuestra búsqueda inexorable de libertad. En el momento en que termino este párrafo me muerdo la lengua al descubrirme excesivamente romántico. Sangra. Es sangre real. Mi público se ocupa. (2005)

Respecto a la relación directa con lo que en nuestra agrupación definimos como 'los graves universales' que G. Peña describe e incluye como disparadores internos del hecho *performático*, en esta frase final se encuentran descriptos magistralmente:

Nuestros cuerpos también son territorios ocupados. Quizás la meta última del performance, especialmente si eres mujer, gay o persona "de color" (no anglosajona), es descolonizar nuestros cuerpos y hacer evidentes estos mecanismos descolonizadores ante el público, con la esperanza de que ellos se inspiren y hagan lo mismo por su cuenta. (2005)

Lo que resulta muy interesante, respecto de la definición del término *performance*, es el texto de Diana Taylor<sup>26</sup>, denominado justamente *Performance* en el cual se compilan imágenes y escritos que ayudan a conformar un bagaje teórico. Es interesante que en el inicio del mismo plantee una diferencia entre *performance* y rito cuando se refiere a la performance como un hecho que tiene un público o participantes (aunque se refiera solo a una cámara, aclara la autora) y allí difiere con el rito que solo admite miembros iniciados en cierta práctica. Y, basándose en los principios de Schechner<sup>27</sup> que plantea que algo puede 'ser' *performance* o 'ser estudiado' como *performance*, presenta una lista de *problemáticas* que se han beneficiado con la posibilidad de ser estudiadas desde la multidisciplinaria, como son el género, la raza, la etnia, etc. Por lo tanto, la *performance* es (o puede ser) tanto una práctica como una epistemología. Por un lado, permite transmitir conocimientos a través del cuerpo y por otro permite un alejamiento de la circunstancia como para ser vistas ciertas intenciones como eventos *performáticos* o estudiados como tal. Resulta de este texto y de esta necesidad de la autora de plantear el abanico de posibles definiciones de dicho término, una afirmación que creemos certera cuando dice que la performance puede ser tanto medio como mensaje. Y hay una frase de Álvaro Villalobos (artista colombiano) que inspecciona los límites de la tolerancia, y los lugares y posicionamiento dentro de una experiencia de estas características cuan-

do dice: "El reto en este performance no es solo de lo que puede soportar el artista, sino de lo que puede tolerar el público, confrontado con una realidad que prefiere no ver". Planteándose que es el público el que termina, da fin y sentido a la *performance* o quizás sería preferible decir, al cometido de la misma.

El reflexionar, el despertar, el hilar y plantear preguntas, parecen ser, una impronta presente casi siempre en hechos de estas características. Nao Bustamante (artista de *performance* nacida en California) dice: "No me hago responsable de tu experiencia frente a mi trabajo." apuntando a lo mismo. Si cada performance tiene su respuesta ideal anticipada (proyectada) como intuimos, resulta más que interesante permitirse asombrarse frente al resultado de este tipo de acciones o experiencias. Siempre o casi siempre, se piensa como Jesús Martín Barbero (doctor en filosofía español radicado en Colombia) quien asegura que el acto *performático* debe resultar como un puñetazo para que al espectador no le sea posible ver el mundo de la misma manera. Esto hace, como consecuencia, plantear una forma de evaluar lo acontecido diferente a los parámetros convencionales situándonos simplemente a la búsqueda de lo efectivo (en relación con los supuestos que se plantean como posible condición de acontecer.)

Para finalizar, como dice Taylor, si aceptamos que la *performance* funciona como sistema de aprendizaje, retención y transmisión de conocimiento, los estudios de *performance* permitirán expandir nuestra noción de conocimiento. Habla de re-introducir el cuerpo en el ámbito académico. Los estudios de *performance* nacen de la ruptura. Se separan de los demás departamentos (llámese teatro, lingüística comunicación, antropología y artes visuales, etc.) Si pensamos que el control corporal es una gran manera posible de manejar al mundo seremos capaces de ver, como muchos académicos activistas y artistas, que la *performance* es un medio para intervenir en el mundo. Como afirma Grotowski en el texto *El Performer*: "El *performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro" y completa Castaneda (antropólogo y escritor peruano): "Es alguien que es consciente de su propia mortalidad." Tanto Grotowski como Schechner opinan que la performance ha existido siempre. "No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas" (decía el primero) y el segundo lo confirma cuando dice: "... me gustaría pensar que los estudios de *performance* siempre han existido..."<sup>28</sup> (éste los localiza en el corazón de las tradiciones asiáticas o africanas, comprendiendo que la *performance* se extiende más allá de un escenario.)

Los estudios de *performance*, entonces, posibilitan el acceso al análisis de ciertos hechos o acciones desde un punto de vista interdisciplinar que resultan a nivel de su propia definición inconstantes (o móviles) pero que ya llevan algunos años de producción epistemológica propia. Según Antonio Prieto<sup>29</sup> el colapso de las fronteras entre disciplinas, así como entre la vida y el arte es lo que ha obligado a buscar nuevas herramientas teóricas. El hecho de su propia movilidad hace que se trasladen de un campo a otro y que no encuentren contradicción

entre la antropología y el teatro. Por lo tanto, como bien afirmó Schechner<sup>30</sup> los estudios de la performance utilizan un método de amplio espectro y lo confirma cuando relata:

La *performance* no se origina en el ritual y el ritual no origina el entretenimiento. La *performance* origina un sistema binario de eficacia-entretenimiento que incluye el sub-conjunto ritual-teatro. Desde el principio, lógica e históricamente, se necesitan ambos términos del conjunto binario. En todo momento histórico hay un movimiento de un polo hacia otro, y la trenza eficacia-entretenimiento se apriete o se afloja. La oscilación es constante- la *performance* siempre está en estado activo. (...)

### Interrogantes que conducen a un ciclo infinito de imprecisas representaciones

Lo más drástico de este texto será la explicitación de lo que es para nosotros un estado, de las manifestaciones culturales, que consideramos estancado, improductivo e irrelevante desde un punto de vista de 'progreso' según la escuela de Fráncfort y en particular el filósofo y Theodor Adorno pero, por sobre todo, desde las instancias de 'representación', 'localización', 'visibilidad' y 'valoración' de un sentir común.

Una copia infinita de estilos, técnicas y escenarios, nos rodean bajo la nómina de moderno, vanguardia o contemporáneo, interdisciplinar, multimedia, danza-teatro, video-danza, teatro de acción, etc. Estamos convencidos (creemos comprender por qué y este texto tratará de revelarlo) que: 1) generamos un arte que aseveramos vanguardista (ocultando su verdadera procedencia), 2) creemos que el arte que creamos nos representa y que muestra nuestra identidad, 3) basamos nuestro arte en técnicas copiadas de países que sabemos son 'dueños de la verdad y del progreso' (a veces obsoletas, improductivas, reaccionarias), 4) luchamos porque nuestro arte se integre al catálogo de obras universales, no por todo el mundo comprendidas, pero sí por todo el mundo consumidas (discurso conflictivo) y 5) hay una valoración de las ideas en relación a su universalidad (ocultando un deseo de masificación tras los rótulos de 'moderno', 'contemporáneo'.) Dichas convicciones nos llevan a recomfortarnos durante el escueto tiempo en el que nuestra ignorancia nos manifieste que nuestro arte es único, original, representativo y lo suficientemente seductor como para convencer a quienes tienen el poder del juicio de valor que procederán a comunicar a los demás 'mortales' lo que deben o no consumir. Pero solo durará este encanto, hasta que nos transformemos nuevamente en calabazas y notemos que un 'acto creativo' similar fue realizado hace x tiempo atrás en algún incierto lugar, representando otros interrogantes, otras etnias, otros conflictos, etc.

No puede transitarse un arte en estas condiciones, porque resulta ser un fraude, no solo para quien lo ejecuta, sino también para el observador/espectador. Frente a este panorama, no debe sorprendernos que, los lenguajes se hayan disparado hacia las improvisaciones, los eventos espontáneos, las *performances*, etc. que a simple vista, nos resultan desequilibrantes, desordenadas o caóti-

cas ya que, todos estos actos podrían interpretarse no solo como catárticos, sino que además resultan 'relevantes' desde el punto de vista de la localización, la raza, la sexualidad y la etnia y por sobre todo, se manifiestan en consecuencia de practicarlos con tremenda sinceridad. Uno de los dilemas esenciales de la contemporaneidad es la comunicación ya que encontramos frente a un nuevo enfoque respecto de ésta. Sin juicio de valor afirmaremos simplemente que no es ni mejor ni peor, solo 'diferente'. Sumado a esto, existe una cualidad bajo rótulos como: novedad, vanguardia u originalidad, que resultan ser intenciones que se traducen en una idea de la desvalorización de aquello que no es actual. Para mayor comprensión, debemos detenernos en el proceso de gestación de dicho mecanismo de 'modernización' y por ende, de 'aceleración' que este conlleva ya que, la velocidad ejercida por los medios junto con el desarrollo tecnológico, no solo han acortado las distancias físicas y temporales, sino también las que se refieren a la relación inmediata de resultados. Creemos que hemos absorbido este 'bienestar' ligado a la rapidez de respuestas, pero que éste proceso no ha sido 'sinceramente' absorbido, sino que hemos pecado de inocentes, creyendo que adquiriendo 'ciertas' ventajas, podríamos seguir manteniendo nuestra 'particular' visión de nuestro entorno y de nosotros mismos.

Es muy interesante lo que plantea la investigadora y periodista canadiense, especialista en temas de antiglobalización, Naomi Klein, al afirmar que los jóvenes son capaces de comprender un mecanismo que nosotros los adultos no. Si bien éstos tienen una visión más realista de las marcas, como dice la autora (quien irónicamente aclara que quizás sea porque han nacido '*vendidos*') anexaremos que, para nosotros, la problemática reside en otro sitio. Justamente en el conflicto registrado en visualizar que los jóvenes, han crecido sin interrogantes históricos y que, como consecuencia, esto deriva en la existencia de una ausencia de valor y de enjuiciamiento moral acerca de las negociaciones. Por lo tanto, deberá existir, una clara comprensión de dicha ausencia, ya que en esta generación (o parte de ella) no será evidente un cuestionamiento histórico en relevancia a lo que acontece (tanto histórica como artísticamente.)

La cita del crítico marxista, Franco Moretti:

[...] un Mercado pequeño no es uno grande reducido a escala (...) es un sistema diferente, en el que las proporciones se alteran, porque los pequeños mercados tienden a concentrarse en las formas 'fuertes' y dejan a las 'débiles' desaparecer de la vista. Pero al hacer esto reducen el número de opciones..." (2000),

creemos, blanquea, sobremanera una cruel realidad. Esta afirmación nos hace conscientes de la idea de ser generadores de una discriminación basada en la supervivencia del más apto (situación que ejercemos mediante la reproducción de un modelo que no ha nacido pensado para nosotros y produciendo, como consecuencia, este mecanismo de suicidio para nuestras sociedades.) Es así que, como resultado: Toda cultura que adopte un sistema no propio, pierde 'elementos' de identificación en el camino, aniquilando posibilidades. Por lo tanto creemos

que lo importante sería entonces saber dónde reside el poder. Y la utopía es: que éste sea móvil ya que creemos como Klein que los medios hoy son 'casi' dueños de la cultura pero, como ella, también somos conscientes de la existencia de una alternativa genuina, basada en la lucha contra las grandes empresas, en busca de los tres pilares sociales como son: el empleo, las libertades públicas y el espacio físico. Somos realistas y entendemos que los caprichos culturales siempre han dependido del capricho de los poderosos y que con este exceso de control, será con el que deberemos lidiar para poder crear, o simplemente pensar en negociar (a pesar de que consideremos a esta actitud, perversa para la cultura, ya que determina un lugar del artista a veces sin escapatoria frente a dicho panorama.)

Y si se cree que "... estar anticuado es el único crimen intelectual que aún existe", como afirma Anselm Jappe (filósofo y teórico especialista en el pensamiento de Guy Debord), debemos revertir ese pensamiento, reviendo las circunstancias y considerando que, luego de un período, lograremos interpretar que el estar anticuado, es una circunstancia de algún alguien que desea saber más, pero que sus posibilidades son otras, por una aparente y no tan simple razón: la de vivir descentralizado y sin posibles condiciones de intercambio de su saber, ya sea para la obtención de mercancía que posea información o para develar información expresada en su manera más básica. Resulta devastador pensar que casi todo resulta realizado según un beneficio y que éste, lejos está, de aquellos ideales poéticos o utópicos que recorrían la idea del placer, del gozo o aquellos que perseguían la simple e intrínseca intención de comunicar o expresar un impulso vital, casi primitivo... Este panorama, sumado a la clara idea de que la propaganda pierde su eficacia cuando se muestran sus intenciones, nos demuestra que nunca estaremos seguros de cuánto absorbemos de tal o cual mensaje. Lo perverso de esta situación es permanecer en manos de otros y con la posibilidad de estar bajo el efecto de las intenciones macabras de otros.

El lugar de los intelectuales continúa siendo discriminatorio. Ya vimos que este tipo de manejos, ha dado como resultado la no aceptación de aquellos personajes a los cuales no les ha sido posible entrar en el tren de la velocidad tecnológica (en el anterior ítem) y en estas instancias, aparece como eliminación de aquel quien, según nosotros, no comprende. Dado que, amparados en la vanguardia, quienes dicen crear, no dejan de mostrar una seguidilla de novedades, sin criterio serio de análisis, de valoración o de gestación alguna, enmarcadas en dicho término cuyo contenido antecede a las circunstancias que se muestran. Por lo tanto, creemos que debemos mantenernos alerta a los rótulos y movernos dentro de los mismos con sumo cuidado, definiéndonos como artífices de nuestro propio destino pero, por sobre todo, siendo los negociadores constantes del mismo.

### **Cuerpo y *performance*, en búsqueda de nuestras señales representativas**

La actitud de falta de interrogantes se plantea en consecuencia de varios acontecimientos, como ya hemos observado. A pesar de poder afirmar que habrá que tomar decisiones en cuestiones culturales y que hay mucha

gente que no es consciente de esa carga, nos atrevemos a disculparlos y lo hacemos porque creemos que cuando un arte se parece TANTO a otro, una estética TANTO a su original, cuando se hacen COPIAS, se encuentran tan ausente dichos interrogantes y la idea de participación, como la originalidad en la gestación desde aquellos que se autodenominan creadores.

La *performance* es un medio catalogado, por algunos críticos, como snob y por otros, como expresiones coyunturales y representativas reales de idiosincrasias sociales. A favor en contra, controversial en sí misma y desde su gestación, no deja de general constante opinión. Tanto por su definición indefinible, como por su poder abarcativo de lo inabarcable, la/lo hacen a la/el *performance* resultar un medio posibilitador de manifestaciones democráticas en cuanto estrato de poder se manifieste y frente a casi cualquier problema de base existente, según nuestra particular percepción (y lo más interesante aún, con una clara posibilidad de abordaje de lo que dimos en llamar los graves universales.)

Estos graves resultan ser temas como el género, la identidad, la diversidad sexual o la inserción social, que no pueden tolerar mayor espera. La *performance* es la oportunidad de acabar con la agonía del camino infinito de la burocracia de la espera de aceptación. Allí es donde cabe la idea de hacer saber acerca de la *performance*, de hacer reconocer que algo está ocurriendo, que no hay está bien o está mal, porque lo subjetivo tiene cabida para un análisis escénico y la *performance* debe analizarse a través de nuevas áreas, de nuevos supuestos.

La mayoría de las artes responden a un deseo de aceptación en masa, es decir de "mercado". Esta idea de aldea global, se vincula a una colonización cibernética de intenciones mercantilistas, no de intenciones igualitarias de oportunidades, sino simple y básicamente de oportunidades de comprensión de discursos universales, para el veloz proceso de mercantilismo. Dicho esto, podemos confirmar que la *performance* no es comerciable. Es una de las pocas artes que no tiene precio. Sus expositores se auto convocan y autofinancian. No es redituable. Y si lo es, no resulta sostenible porque su caducidad es casi inmediata. Es decir: lo efímero de su transcurrir hace que su desarrollo sea tan perenne, que no brinde posibilidad de 'aprenderse' académicamente aunque se intente, pero sí se comunica y para describir sus posibilidades diremos que, lo más importante para quienes la estudiamos es: 1) hacerla pública, 2) transmitir su procedimiento generativo; 3) comunicar su sustentabilidad; 4) reconocerla como bisagra esclarecedora de elementos que las "disciplinas disciplinadas" encubren; 5) aceptar que luego de transitarla, la experiencia artística no es la misma, incluso la experiencia expresiva no es la misma. Por lo tanto resultaría acertado pensar que la identidad latinoamericana es una ficción en constante reconstrucción (dicha afirmación es sostenida también por Simón Frith en su trabajo "Música e identidad", refiriéndose a la música en particular pero que podemos trasladar a las manifestaciones artísticas en general) cuando define dicho concepto, no como una cosa, sino como un proceso experimental. Por lo tanto confirmamos que la identidad es una búsqueda eterna, una historia que a manotazos se desea escribir. Si bien no es nuestro objetivo ni nuestra



misión social, la de cuidar nuestro patrimonio (o lo que queda de él), nuestros miramientos deben ser cuidadosamente elegidos. Para comprometernos en una intención de dichas características deberemos ver la concepción de arte y al artista semejante a como Rosana Guber lo define desde la antropología en su trabajo, “IV: *El trabajo de campo como instancia reflexiva del conocimiento*”. “*El salvaje metropolitano a la vuelta de la Antropología postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.*”, como un estilo de trabajo de campo denominado “salvataje”, término que claramente trasmite las imperiosas necesidades en nuestra situación latinoamericana cultural actual. Gastamos energía en defender un sistema, instituciones y métodos de análisis que otros han escrito por nosotros, sin siquiera evaluar si son realmente efectivos para nuestras expresiones. Debería importarnos aquello de lo que no se escribe, la otra Latinoamérica.

Deberíamos, en este punto, rememorar la afirmación que realiza Frith cuando asevera que solo podremos comprendernos si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva, y a pesar de ser móvil como hemos definido y de verla como un ‘yo en construcción’, debemos ser conscientes de que tanto la identidad como el arte son una cuestión ética y estética. Proponemos volver un tanto hacia atrás, hacia el origen de nuestra propia raza, hacia lo ritual, para poder observar y observarnos y veremos que si hablamos de *performance* en un punto hablamos de una vuelta a aquello primitivo, donde no había conceptos, definiciones, disciplinas ni escrúpulos... (Por así decirlo) Creemos que el permitirnos *performar* nos conectará con el hecho más intrínseco que la humanidad requiere para comprenderse a sí misma.

No nos permitamos olvidar que cada quien hace lo que puede y para algunos separarse del origen es un desarraigo. Educativamente se comienza desde el inicio (en el marco de respeto de un aprendizaje histórico.) Cualquiera diría que se debe comenzar por el principio. El problema es que nuestra historia latinoamericana no estuvo escrita desde el principio. El principio no nos perteneció nunca. Nuestro principio, como las artes del movimiento, no logró documentarse hasta mucho después del principio de los demás y del nuestro propio. Deberían existir programas que permitan descubrir, aprender pero, por sobre todo, experimentar desde el principio.

La experimentación, la vanguardia son agresivas al mercado, hasta lograr mercadizarse. Son buenas agresiones pero agresiones al fin. Terminan siendo elitistas porque el mercado coincide con la educación. El mercado es unidireccional como nuestra enseñanza. Recordemos que lo nuevo que sucede tapa todo lo demás. La elite siempre tiene dinero para conservar y los demás no. Lo importante será que, en la creación, exista el pensamiento crítico, porque éste será el filtro de lo que realmente perdurará, siendo conscientes que el camino que hacemos es el que podemos recorrer y que los demás lo hacen posible. En nosotros está pensar críticamente cuán parecidos somos a los que nos rodean. A quién represento cuando me presento (mediante una *performance*) y no cuando represento (como en las demás artes escénicas.) Del mercado, entonces, obtengo lo que deseo pero, en algún ínfimo punto, trataré de poder elegir, me exigirá

hacer el intento (aunque no esté completamente seguro de ser yo mismo quien elija), pero en esa pequeña articulación, si bien no lograré modificar la realidad total, lo haré tratando de sobrellevar este descontrol hacia una forma levemente más sana, y por sobre todo, creyendo aplicar nuestra más intrínseca sinceridad.

Citamos el trabajo “*El arte de acción*” de Miguel Ángel Peidro (2007), porque creemos que fue visionario y porque nos invita a imaginar el arte digna e igualitariamente.

A finales del S.XX. el arte en general va a ser performativo: inmediato, efímero, renunciando a los valores estéticos y técnicos y recogiendo la interdisciplinariedad, lo contextual o lo relacional... (...) la *performance* rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra. Mezclando vida y arte. Pasando el artista a ser sujeto y el objeto de la obra de arte, reuniendo al artista, obra audiencia en un mismo momento...

Lo importante para nosotros es dejar claro respecto de lo que esta disciplina aporta a nuestras problemáticas estéticas, y más aun podríamos decir de supervivencia estética. Si el poder engolosina, sea este esporádico, escueto o duradero, la propuesta de su traspaso constante nos permitirá poder ser a la vez vencedor-vencido, docente-alumno, padre-hijo, conductor-peatón, varón-mujer, artista-espectador,... saliendo del lugar que el sistema insiste en otorgarnos, para pasar a ser realmente un medio para el flujo de conocimientos y saberes. Norberto Campos en lo que fue el primer intento de crear una carrera designada con el nombre de Expresión Corporal, dijo: “*Estudiar pero también vivir en armonía con lo primero, lo hondo. Lo primero que me trajo y lo último que va a dejarme: mi cuerpo.*”

#### Notas:

<sup>1</sup> Jaques Rancière (Argel 1940): Filósofo francés, profesor de política y de estética. Hoy emérito de la Universidad de Paris VIII y de la European Graduate School.

<sup>2</sup> Ángel Berlanga: Periodista argentino, 1966. Profesor universitario de periodismo, ha trabajado para numerosas publicaciones, Radar de *Página/12*, *Teatro*, *Puentes*, *Rumbos* y *La maga*. Autor de las veinticuatro entrevistas que forman parte del libro *La literatura argentina por escritores argentinos*, coordinado por Sylvia Iparraguirre y de los reportajes de *El Nüremberg argentino*, documental de Miguel Rodríguez Arias sobre el juicio a las juntas militares de la última dictadura. Es colaborador de *La balandra*.

<sup>3</sup> Boaventura de Sousa Santos (Quintela, São Pedro de Alva, Penacova, Coímbra, Portugal, 15 de noviembre de 1940) doctor en Sociología del derecho por la Universidad de Yale y profesor catedrático de Sociología en la Universidad de Coímbra. Director del Centro de Estudios Sociales y del Centro de Documentación 25 de Abril de esa misma universidad. Se lo considera uno de los principales intelectuales en el área de ciencias sociales. Es uno de los académicos e investigadores más importantes en el área de la sociología jurídica a nivel mundial. Una de sus preocupaciones es acercar la cien-

cia de “sentido común” con vista a ampliar un acceso al conocimiento. Defensor de la idea de que unos movimientos sociales y cívicos fuertes son esenciales para el control democrático de la sociedad y el establecimiento de formas de democracia participativa.

<sup>4</sup> Las Madres de Plaza de Mayo es una asociación argentina formada durante la dictadura de Videla con el fin de recuperar con vida a los detenidos desaparecidos, inicialmente, y luego establecer quiénes fueron los responsables de los crímenes de lesa humanidad y promover su enjuiciamiento. Posteriormente trataron de continuar lo que ellas entendían como la lucha que intentaron llevar a cabo sus hijos, mediante la misma asociación, con su propia radio, universidad (UPMPM), café literario, plan de vivienda social, guardería infantil y programa de televisión. Las Madres de Plaza de Mayo se encuentran actualmente divididas en dos grupos: el grupo mayoritario, denominado «Madres de Plaza de Mayo» (presidido por Hebe de Bonafini), y las «Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora» (presidido por Marta Ocampo de Vásquez).

<sup>5</sup> Javier Sicilia Zardain (Ciudad de México, 31 de mayo de 1956) activista, poeta, ensayista, novelista y periodista mexicano. Es colaborador de diversos medios impresos. Fue coordinador de varios talleres literarios, guionista de cine y televisión, jefe de redacción de la revista Poesía, miembro del consejo de redacción de Los Universitarios y Cartapacios, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1995 y profesor de literatura, estética y guion.

<sup>6</sup> La Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, conocida popularmente como Ley de Medios, es una ley que establece las normas para regir el funcionamiento y la distribución de licencias de los medios radiales y televisivos en la República Argentina. Tras su aprobación por el Congreso de la Nación (146 votos afirmativos, 3 negativos y 3 abstenciones en la Cámara de Diputados; 44 votos afirmativos contra 24 negativos y ninguna abstención en el Senado), esta legislación fue promulgada el 10 de octubre de 2009 por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner y se constituyó en reemplazo de la Ley de Radiodifusión 22.285, que había sido instituida en 1980 por la dictadura cívico-militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional y que se mantenía vigente en el país desde entonces. Existió, desde la recuperación de la democracia en 1983, un amplio consenso acerca de la necesidad de derogar y sustituir la norma de la dictadura, sancionando una nueva ley en consonancia con las necesidades cívicas y participativas del sistema democrático. Los presidentes Raúl Alfonsín (1988) y Fernando de la Rúa (2001) presentaron sendos proyectos de ley que nunca pudieron ser tratados, pues estuvieron siempre afectados por fuertes presiones por parte de los intereses involucrados. En agosto de 2009, la presidenta Cristina Fernández de Kirchner envió al Congreso de la Nación un nuevo proyecto de ley para reemplazar la anterior Ley de Radiodifusión del gobierno de facto. En el Senado, fue aprobado por 44 votos a favor y 24 en contra, convirtiéndose de este modo en ley. No obstante, el Grupo Clarín impugnó sistemáticamente la aplicación de cuatro artículos de la Ley mediante el uso de sucesivas medidas cautelares,

questionando aquellos aspectos que limitaban la acumulación de licencias de televisión por aire y por cable y que obligaban a la desinversión, en consecuencia, de aquellos grupos económicos que se hallaran más allá de esas limitaciones (entre ellos el propio Grupo Clarín). Finalmente, el 29 de octubre de 2013, exactos cuatro años y diecinueve días después de la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y tras haber pasado el proceso por distintas instancias judiciales, la Corte Suprema de Justicia dictó un fallo final en el que determinó la validez de los cuatro artículos en cuestión y la constitucionalidad general de la ley.

<sup>7</sup> <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/jornadasperformance/article/view/1322>

<sup>8</sup> <http://ecart2013.blogspot.com.ar/>

<sup>9</sup> [http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/paginaspersonales/perez\\_raventos.htm](http://www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/paginaspersonales/perez_raventos.htm)

<sup>10</sup> <http://ecart2013.blogspot.com.ar/2011/08/martes-3.html?view=magazine>

<sup>11</sup> Judith Butler (n. 24 de febrero de 1956, Cleveland, Estados Unidos) es una filósofa post-estructuralista que actualmente ocupa la cátedra Maxine Elliot de Retórica, Literatura comparada y Estudios de la mujer, en la Universidad de California, Berkeley, tras haber sido profesora en la Universidad de Wesleyan de Ohio y Johns Hopkins. Esta teórica ha realizado importantes aportaciones en el campo del feminismo, la Teoría Queer, la filosofía política y la ética. Autora de *El Género en disputa. Feminismo y la subversión de la identidad* (1990) y *Cuerpos que importan. El límite discursivo del sexo* (1993), y traducida a 20 lenguas, ambos libros describen lo que hoy se conoce como Teoría Queer.

<sup>12</sup> “*La Posibilidad de lo Imposible- Abordaje creativo a través de la performance de los ‘graves’ universales: Inserción social, género, diversidad sexual e identidad*” por Norma Ambrosini y Diego Stocco, en el marco del II Encuentro de Arte y movimientos políticos y sociales organizado por GIAT (Grupo de Investigadores por la Transformación Social)

<sup>13</sup> David Le Bretón, Nacido el 26 de octubre de 1953. Antropólogo y sociólogo francés, está especializado en las representaciones y roles del cuerpo humano. Para Le Bretón, dichas representaciones asignan al cuerpo una posición determinada en el seno del simbolismo general de una sociedad, abarcando desde ese punto aspectos como la salud, la apariencia y el bienestar corporal.

<sup>14</sup> Donald Woods Winnicott (Plymouth, 7 de abril de 1896 - Londres 25 de enero 1971). Célebre pediatra, psiquiatra y psicoanalista inglés.

<sup>15</sup> Capítulo 5: *Una estética de la vida cotidiana- Antropología del cuerpo y Modernidad-* Davis Le Bretón

<sup>16</sup> Guy Debord (28 de diciembre de 1931 – 30 de noviembre de 1994), de nombre completo Guy Ernest Debord, fue un revolucionario, filósofo, escritor y cineasta francés. Fue él quien conceptualizó la noción sociopolítica de «espectáculo», desarrollada en su obra más conocida, *La Sociedad del espectáculo* (1967). Debord fue uno de los fundadores de la Internacional Letrista (1952-1957) y de la Internacional Situacionista (1957-1972). Dirigió la revista en francés de la Internacional Situacionista.

<sup>17</sup> Peggy Phelan es una profesora feminista americana,

una de las fundadoras de Performance Studies International y fue Directora del Departamento de Estudios de Performance de la Universidad de Nueva York desde 1993 hasta el 96. Es también autora de los libros: *Unmarked* (1993), *Mourning Sex* (1997) and *Art and Feminism* (2001).

<sup>18</sup> Profesor del Seminario “*Performance y performer: Diálogos entre perspectivas teatrales y antropológicas*” dictado como curso de postgrado en el proyecto Trayectos Corporales proyecto en colaboración entra la U.N.R. con la U.S.B. -Brasil- y el C.E.I.

<sup>19</sup> Nicola Savarese (Roma, 16 diciembre 1945) Es un historiador italiano, especializado en la Historia del Teatro. Docente en La Universidad “La Sapienza” de Roma, de Lecce y de Bologna. También colaboro en Kyoto, Montreal y la Sorbona de Paris. Es miembro fundador con Franco Ruffini de la “International School of Theatre Anthropology” (ISTA), dirigida Eugenio Barba.

<sup>20</sup> Eugenio Barba (29 de octubre de 1936, Brindisi, Italia) es un autor, director de escena y director de teatro italiano, y un investigador teatral. Es el creador, junto con Nicole Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. Aunque nació en Italia, ha ejercido prácticamente toda su carrera en Dinamarca y otros países nórdicos. En octubre de 1964 fundó el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. Generador, a partir de sus viajes por Latinoamérica, del concepto de Tercer Teatro. También fue fundador en 1979 del ISTA (International School of Theatre Anthropology, En 1990, ISTA desarrolló una nueva actividad en colaboración con la Universidad de Bolonia, The University of Eurasian Theatre (Universidad del Teatro Euroasiático). Dirigida a un espectro más amplio de personas, desde profesionales teatrales principiantes a espectadores de teatro pasando por investigadores. En 2002, la Universidad de Aarhus y el Odin Teatret decidieron crear el Centre for Theatre Laboratory Studies (CTLS), con sede en el Odin Teatret. Se trata de un centro de investigación teatral, resultado de 30 años de investigaciones conjuntas. Eugenio Barba es una personalidad destacada del teatro contemporáneo; alumno y amigo de Jerzy Grotowski, es considerado, junto con Peter Brook, como uno de los últimos grandes maestros vivos del teatro occidental.

<sup>21</sup> Jerzy Grotowski (Rzeszów, 11 de agosto de 1933 – Pontedera, Italia, 14 de enero de 1999) fue un director de teatro polaco y una destacada figura en el teatro vanguardista del siglo XX. Lo más notable de su trabajo posiblemente sea el desarrollo del llamado teatro pobre, que involucra la técnica avanzada del trabajo psicofísico del pionero Konstantín Stanislavski. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas. En 1965 se trasladó a Wrocław y cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio. En 1976 el Teatro Laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental por todo el mundo. Su obra ha influido en directores y actores contemporáneos, como Alejandro Jodorowsky, Eugenio Barba y Peter Brook.

<sup>22</sup> Pierre-Félix Bourdieu (Denguin, 1 de agosto de 1930 – París, 23 de enero de 2002) fue uno de los más destacados representantes de la sociología de nuestro tiempo.

Su pensamiento ha ejercido una influencia considerable en la conciencia humana y social, especialmente en la sociología francesa después de la guerra. Bourdieu mismo caracterizó su modelo sociológico como “constructivismo estructuralista”; la problemática constructivista tiende a descifrar las realidades sociales como construcciones históricas cotidianas de actores colectivos e individuales que se sustraen del control de estos actores. Su obra está dominada por un análisis sociológico de los mecanismos de reproducción de jerarquías sociales. Bourdieu hace hincapié en la importancia de la diversidad cultural y simbólica en esta reproducción y critica la primacía otorgada a los factores económicos en las ideas marxistas. El trabajo de Bourdieu está ordenado en torno a una serie de conceptos rectores, entre otros: el habitus como principio de acción de los agentes, como el espacio de carreras de campo social y la violencia simbólica como mecanismo fundamental de la primera imposición de las relaciones de dominación.

<sup>23</sup> Konstantín Stanislavski (seudónimo de Konstantín Serguéievich Alekséyev) actor, director escénico y pedagogo teatral, nació en Moscú el 5 de enero de 1863 y murió en la misma ciudad en 1938. Fue el creador del método interpretativo Stanislavski. En “El trabajo del actor sobre el personaje”, de 1957 aborda la caracterización física de los actores, el vestuario, la expresión corporal, la plasticidad del movimiento, la contención y el control, la dicción y el canto, la acentuación y la expresividad, el ritmo en el movimiento y el lenguaje, la ética teatral, etc. da fe de la riqueza de experiencias, el talento didáctico y el sentido dramático del gran actor y director de escena.

<sup>24</sup> Hugo Arana (Lanús, Buenos Aires, 23 de julio de 1943) destacado actor argentino de cine, teatro y televisión.

<sup>25</sup> Guillermo Gómez-Peña artista de performance/escritor, y director del colectivo transnacional de arte La Pocha Nostra. Nació en la Ciudad de México y llegó a los EEUU en 1978. Desde entonces viene explorando asuntos interculturales a través de la performance, la poesía multilingüe, el periodismo, el video, la radio y el arte de instalación. Su trabajo de performance y ocho libros han contribuido a los debates sobre la diversidad cultural, la identidad y las relaciones entre los EEUU y México. Ganador del MacArthur Fellowship (beca), del American Book Award (premio literario), y un Afiliado Distinguido del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Gómez-Peña contribuye regularmente al National Public Radio (radio pública nacional), escribe para periódicos y revistas en los EEUU, México y Europa, y es editor contribuyente de *The Drama Review* (NYU-MIT).

<sup>26</sup> Diana Taylor Profesora (University Professor) del Departamento de Estudios de Performance y del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Nueva York (NYU). Autora de *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America* (1991), libro que ganó el premio de Mejor Libro del New England Council on Latin American Studies y Mención Honorable del premio Joe Callaway para el Mejor Libro sobre Drama; *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*, (Duke U.P., 1997); *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Duke U.P., 2003), libro que ganó el Premio ATHE de Investigación sobre Práctica y Pedagogía Tea-

tral y el premio Katherine Singer Kovacs para el Mejor Libro sobre *Cultura y Literatura Hispánica del Modern Language Association* (2004). Es la editora de *Stages of Conflict: A Reader in Latin American Theatre and Performance* (Michigan U.P.), y co-editora de *Holy Terrors: Latin American Women Perform* (Duke U.P., 2004); *Defiant Acts/ Actos Desafiantes: Four Plays by Diana Raznovich* (Bucknell U.P., 2002); *Negotiating Performance in Latin/o America: Gender Sexuality and Theatricality* (Duke U.P., 1994); y *The Politics of Motherhood: Activists from Left to Right* (University Press of England, 1997). Es la Directora y Fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, auspiciado por las fundaciones Ford y Rockefeller.

<sup>27</sup> Richard Schechner Profesor de Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts, de la Universidad de New York y editor del TDR: *The Drama Review*. Fue uno de los fundadores del departamento de Estudios de performance en la Tisch School of the Arts, (NYU). Fundó The Performance Group, del que fue director artístico hasta 1980, cuando la agrupación pasa a llamarse The Wooster Group. En 1992 funda East Coast Artists, del que fue director artístico hasta 2009. En los '90, Schechner origina "rasaboxes," una técnica de entrenamiento emocional para performers.

<sup>28</sup> <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/schechner-transcripst-spanish> (Entrevista a Richard Schechner por Diana Taylor)

<sup>29</sup> Los estudios de performance. Una propuesta de simulacro crítico

<sup>30</sup> Teoría y prácticas interculturales- (Libros del Rojas)

### Referencias bibliográficas

- Frith, S. (1996). *Música e identidad*. En: Stuart Hall & Paul Du Gay (comps.). Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu, 2003 Cap. 7 pp. 18-213
- Gómez Peña, G. (2011) *En defensa del arte del performance*. En: Taylor, Diana; Fuentes, Marcela. Estudios avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica.
- González, H; Rozichner, L; Kaufaman, A; Massuh, G. (2004) *Argumentos, Revista de Análisis y crítica*. Instituto de Estudios peruanos. <http://revistasii-gg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/34/31>. 17-12-2004
- Grotowski, J. (1993) *El performer*. En: *Revista Mascara*. Escenología Asociación Civil. (Sin posibilidad de visualización de número de pp.)
- Guberes, R. (1991). *El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología postmoderna*. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Buenos Aires: Legasa
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el postmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jappe, A. *Krisis- Kritik der Warengesellschaft*, Octubre de 2002. <http://www.krisis.org/1998/las-sutilezas-metafisicas-de-la-mercancia>. 15-12-2004
- Klein, N. (2001). *No logo. El poder de las marcas*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

Moretti, F. *New Life Review*. Instituto de Altos Estudios Nacionales en Ecuador y la Secretaria de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación de Ecuador, 2000. <http://newleftreview.es/authors/francomoretti>. 15-12-2004

Peidro, M. A. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/el-arte-de-accinmiguel-angel-peidro.html>. Diciembre 2007

Prieto, A. Citru.doc. *Cuadernos de investigación teatral*. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), CONACULTA, 2005. [http://www.academia.edu/6885010/Los\\_estudios\\_del\\_performance\\_una\\_propuesta\\_de\\_simulacro\\_cr%C3%ADtico](http://www.academia.edu/6885010/Los_estudios_del_performance_una_propuesta_de_simulacro_cr%C3%ADtico). 27-06-2012

Ranciére, J. (2010) *El espectador emancipado* (1° Ed.) Buenos Aires: Manantial.

Sarlo, B. Punto de Vista- *Revista de Cultura*. Fundación Pablo Iglesias, 1992. <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/44.pdf>. 17-12-2004

Taylor, D. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. 27-06-2012

Wortman, A. E-latina. *Instituto de Investigaciones Gino Germani*- Facultad de Ciencias Sociales ciudad de Buenos Aires, Julio-Octubre 2002. e-l@tina.15-12-2004

**Abstract:** To think about instances of a theatre play as an event and also as an experience proves almost a necessity for the situations we are exposed to, considering the readiness of both information and disinformation in our society.

Some responsible parties arise for these impositions: the technological advances, some communication media, the bio-politics, the modification of contemplation, the advertising industry, the reality shows, etc.

Some viewers are looking for being actors and others are looking for, what we generally call a 'living theater'.

This is what this text is about. And also it refers to the possibility that could provide the performance studies and the queer theory, to make possible to offer a new vision, detached from that imposed to us by those traditionally recognized as 'owners of the words' (cit. Ranciére.)

**Keywords:** representation - performance - queer theory - experience

**Resumo:** Pensar em instâncias de um teatro como evento e experiência resulta ser quase um requerimento respeito dos acontecimentos hoje que enfrentamos e das velocidades da informação e des informação nas que estamos imersos.

Surgem responsáveis em torno de ditas imposições: o avanço tecnológico, alguns meios de comunicação, a biopolítica, a modificação da mirada, a publicidade, os realities, etc.

Alguns espectadores procuram ser protagonistas e outro grande setor procura, o que geralmente propõem, como 'um teatro vivo'. Este texto trata sobre isso. Como assim também da possibilidade que podem nos brindar.

Os estudos de performance e a Teoria queer para conseguir repensar-nos respeito de quem, tradicionalmente, expõem ou impõem como os 'poseedores da palavra' (como diria Ranciére.)

**Palavras chave:** Representação – performance – teoria queer - experiência

(<sup>1</sup>) **Norma Ambrosini.** Instituto Superior Provincial de Danzas Isabel Taboga de Rosario. La Quadrille (compañía intermitente

de investigación en la performance). Lic. en Composición Musical, Prof. Expresión Corporal. Cursos de postgrado en Teoría y Crítica de la Música (Universidad Nacional del Litoral) y Corporalidades Latinoamericanas (Universidad Nacional de Rosario y Universidade Federal do Sul da Bahia, Brasil). Dirigió las Prácticas escénicas del Inst. Sup. de Danzas Isabel Taboga. Miembro fundadora de la compañía La quadrille. Publicaciones en Cuba, Perú, España y Argentina.

## Problemáticas femeninas en el teatro de Mariela Asensio

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Catalina Julia Artesi (<sup>1</sup>)

**Resumen:** Pretendemos analizar en sus propuestas escénicas recientes la deconstrucción de los estereotipos sociales femenino. Como en sus piezas anteriores, en *Vivas las feas* y especialmente en *Malditos (todos mis ex)* que escribí junto con Reinaldo Sietecase, la actriz-dramaturga-directora asume un feminismo muy singular en el tratamiento del tópico del desamor. En nuestro trabajo, primero realizamos una introducción; luego, analizamos *Malditos* y, por último, presentamos nuestras conclusiones.

**Palabras clave:** nuevo teatro argentino - género - feminismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 104]

### Teatro y Género, desde la escena independiente

Cuando Mariela Asensio se inició, a finales de los 90', el teatro *off* de Buenos Aires presentaba mucha producción, lo que algunos denominaron el Nuevo Teatro Argentino, proveniente de creadores que buscaban salir del realismo-naturalista, para lograr desde el teatro de imagen un objeto estético atractivo, sin dejar de abordar temáticas movilizantes destinado mayormente a un público joven.

Durante la denominada crisis de la Modernidad -reconocida por otros como Postmodernidad- los medios de comunicación masivos locales reproducían el discurso patriarcal neoliberal que dominaba a todo el país y a todo el subcontinente; en esa época aparece, además, una negación de la cosmovisión de los dominadores. Precisamente, cobra notoriedad la labor de nuestras mujeres artistas en los escenarios donde se desarrolla con mayor fuerza el proceso emancipador de las mujeres, verdaderas resistencias, pioneras en la lucha por hacer una sociedad más equitativa. Tal lo que apareció en nuestra escena independiente, mostrando la situación de los grupos marginales y vulnerables de la sociedad argentina: la alteridad.

Es que estas dramaturgas noveles revelaban las grietas del canon proponiendo nuevos discursos que se perfilaban en los límites, en las fronteras del paradigma tradicional, apareciendo formas liminares (Ileana Diéguez, 2003) que expresan la mentalidad postcolonial de nuestra suramérica. O sea la "subjetividad colonial" (Hommi Bhabha, 2002), que asoma en una escena donde perso-

najes, situaciones, acciones dramáticas aparecen como un espacio -destino- imaginario de nuestras artistas que hablan políticamente de nuestro país marginado, fragmentado; por esta fragmentación e hibridación cultural, surgen dicotomías fronterizas en sus obras: texto/imagen, palabra escrita/palabra acción; donde vemos un cuerpo teatral que representa nuestra historia, la memoria, la violencia, la sumisión. Revelan sus posturas contra la violencia no solo de género, sino también de todo aquello caracterizado como diferente, privado de derechos y de respeto.

A esta complejidad, sumamos el hecho de que la mayoría de nuestras dramaturgas actuales escriben desde la escena, asistimos a un cambio del estatuto de la dramaturgia, pues simultáneamente practican diversas expresiones artísticas: actuación, dirección, interpretación musical, escritura y otras actividades afines. Así vemos que están desapareciendo las dramaturgas "puras", que escribían exclusivamente desde la literatura dramática. Es en este contexto donde aparece nuestra autora. Mariela Asensio creó con Valeria Alonso el Grupo El Estañón, mostrando ya entonces su interés por visibilizar la problemáticas de colectivos marginados, en este caso las relativas al género, presentando una pieza al certamen sobre violencia sexual del Centro de Encuentros Cultura y Mujer. Si bien el teatro era utilizado como una herramienta de transformación social en ese ciclo, el tema de la violencia de género todavía no era tan notorio como lo es desde la primera década del siglo XXI. Consideramos que su participación en dicho encuentro la convierte en

una pionera en este campo, sobretodo porque desde el 2010 los eventos escénicos dedicados a la violencia doméstica han aumentado dentro de la Ciudad y en otras localidades del interior de nuestro país.

Siguiendo con su trayectoria, luego se dedicó a escribir obras en solitario - *Últimas cosas*, *Inacabado* - pero fue en el año 2004 cuando logró premios y notoriedad al producir *Hotel Melancólico* - pieza que luego se hizo en la calle Corrientes- donde mostraba la esfera privada de la mujer, en un espacio prohibido como lo es el baño; en *Mujeres en el baño* lo retomará, revelando mitos y tabúes prohibidos porque el universo del baño se visibilizaba en un espacio público, mezclando los órdenes, con una actitud transgresora respecto de su creatividad, porque nunca se había mostrado en un teatro estas intimidades: la menstruación, la masturbación y otros aspectos ocultos del universo femenino. Con esta pieza surgió una trilogía donde aparecían mujeres en diferentes contextos: *Mujeres en el aire* y *Mujeres en tres D*. Simultáneamente, también ha desarrollado su labor de intérprete como actriz, en obras dirigidas por otros directores (José M. Muscari y otros) y a su vez ha dirigido piezas de otros autores, dentro y fuera del país.

#### Relatos escénicos amorosos

Consideramos que *Malditos (todos mis ex)* encarada por Mariela Asensio con Reinaldo Sietecase desde el 2013, repuesta en el 2014, marca una diferencia en relación con otras obras que evidencian perspectiva de género, pues generalmente observamos, en piezas que vimos o leímos oportunamente, la hegemonía de la subjetividad femenina en el discurso, donde los personajes masculinos suelen construirse a partir de las experiencias de la mujer o bien atravesadas por un ideal masculino poco real. Al respecto Beatriz Trastoy considera que en la mayoría de las autobiógrafas suele predominar el otro pero no los equivalentes masculinos (Trastoy, 2002); sin embargo, nuestra obra nos parece que en este sentido propone otra clase de teatro autobiográfico femenino. Al asociarse, creativamente hablando, con un poeta que cuida el lenguaje tanto en sus producciones novelescas como en sus trabajos periodísticos, Mariela Asensio ha incorporado la voz masculina en forma directa; pero a través de una indagación profunda en los diferentes tipos de abandonos que sufre el hombre y la mujer en las distintas relaciones: hombre/mujer - madre/hijo - hermano/hermana. En una nota aparecida en el suplemento Espectáculos del diario Página 12, Mariela Asensio expresaba: “Es que quería una mirada masculina en el texto.” ¿Tiene que ver con eludir ciertos prejuicios que implica escribir “desde el dolor”, como alguna vez ha dicho? “Sí. Soy bastante autobiográfica. No hablo de algo personal, pero es un punto de partida que transformo y ficcionalizo hasta que se vuelve distante. Siempre aparece el dolor, es inevitable. Pero me gusta reírme de lo que me genera tristeza y transformarlo en medicina.” (Página 12:31-8-13).

Si bien los relatos retrospectivos de los nueve episodios en general aparecen como una narrativa del yo, un relato autobiográfico, las parejas heterosexuales pueden sintetizarse en un Yo femenino desdoblado en Ella (el pasado) y Ella (adolescente) enfrentados a Él desdobra-

do en la pareja estable, el Amante (ex que Yo amo) y otro ex relegado. Estos personajes no tienen nombres, son genéricos, tanto que los pronombres los reducen a estereotipos con los cuales el público puede identificarse. Estimamos que esta despersonalización los muestra al desnudo, develando los contornos de sus almas sufridas, donde lo trágico se desdramatiza mediante el humor; preanunciado en el nombre de la pieza su tono irónico cuando alude a sus anteriores parejas.

Los títulos de los episodios que aparecen en la edición del texto, develan un juego dramático donde el cruce intertextual permite diferentes lecturas e interpretaciones por parte del lector-espectador. Tales son: “Escenas de la vida Amorosa” (paráfrasis de la película y obra homónima de Igar Bergman), “Presentación”, “Los Discos”, “La Fiesta”, “Otra vez los discos”, “El llamado”, “Ya no será”, “Último Round”. En estas historias de amor y de desamor, cada uno lucha por sus ideas, sentimientos, donde se evidencia una especie de guerra de los sexos al modo ibseniano, con una pugna erótico-sexual, tanto en lo corporal como en objetos emblemáticos- los discos- evidenciándose en estos enfrentamientos diversos grados de violencia (física, erótica, simbólica). Muchos tópicos provienen de los medios audiovisuales (cine-telenovela- reality shows); el discurso verbal de los narradores no mantiene una linealidad temporoespacial, no solamente porque aparecen sintetizadas diversas etapas de la historia argentina reciente en sus *raccontos* (los `80, los `90, el 2000); también por los diversos procedimientos utilizados - provenientes de géneros liminares (*stand up*, varieté, musical) - que dinamizan el discurso de puesta; la preeminencia de signos no verbales la fragmentan, con la segmentación de la iluminación, los temas musicales de los `80 y de los `90 y un ritmo escénico dinámico que equilibra los monólogos, los soliloquios y algunos diálogos, según el episodio.

Según Beatriz Trastoy, este tipo de obra se encuadra en el teatro de presentación, que evidencia ambigüedad en la puesta, en su trabajo dice: “Martine de Rougemont (1986), al sostener que, en nuestra época, el yo de la parábasis solo se legitima en los escenarios de varieté; esto es, en el teatro de presentación. En efecto, se trata de un género paradójico por excelencia pues, si bien es el ámbito de ficcionalidad pura, de la instantaneidad, de la fantasía antinaturalista, de la permanente metamorfosis, de la ruptura espacio-temporal, al mismo tiempo derriba la *cuarta pared* y, por lo tanto, posibilita la anulación de la distancia entre persona y personaje” (Trastoy, 2002).

En nuestra obra, la actriz, Yo, se relata a sí misma; simultáneamente funciona como personaje-narrador principal de las narraciones verbales y escénicas, convirtiéndose - por momentos- en la directora de la puesta, especie de *alter ego* de Mariela Asensio, develándole al público, en sus metadiscursos y en secuencias metateatrales, la construcción escénica, mediante la ruptura de la *cuarta pared*. En dichos momentos, apunta a la complicidad del espectador pero también pretende movilizarlo con la finalidad de provocar su autoanálisis. Va revelando cómo se construye nuestra subjetividad, cómo nos vemos y miramos al otro, y, a su vez cómo nos hallamos atravesados por la subjetividad del otro.

Consideramos que estas narraciones autobiográficas que aparecen en cada episodio, son historias de vida fragmentadas que el espectador debe reconstruir. Sin embargo, mantienen una coherencia interna y se cohesionan por la presencia de dos ejes: las encrucijadas en el amor y el fracaso; el discurso y la construcción de la identidad.

### Las Encrucijadas en el amor y el fracaso

En su *dramatis personae*, se caracteriza a cada personaje, especificando “YO es quien lleva el relato de la totalidad en tiempo real. La protagonista de todas las historias” (Asensio-Sietecase, 2014:19). En la narración retrospectiva, esta mujer existe no solo porque emplea su discurso verbal sino porque formula un yo corporal en la escena, en un tiempo y en un espacio, en un aquí y ahora, que a su vez reconstruye sus diferentes trayectorias, con temporalidades diferentes.

En la primera secuencia, *Escenas de la vida amorosa*, no hay narración en primera persona sino un *agón*, enfrentamiento, donde aparece la primera encrucijada entre Ella, mujer y Él, el que fuera su pareja estable. Se trata de la situación introductoria de *Malditos*, donde dos fuerzas antagónicas se oponen porque Él gusta del cine porno y Ella no: “Bueno tal vez me guste un poco. Normal, como a cualquiera /Ella: No hablés en general, hablá por vos. ¿Cómo te puede calentar algo tan fingido y brutal?” (21). A lo largo del diálogo, hacen referencias a películas famosas del género: *Calígula*, *Los perros de paja* y otras donde aparecen escenas sexuales muy violentas. En estos parlamentos, el tema del gusto por lo porno constituye un agón de superficie, donde en realidad la colisión cultural evidencia un conflicto grave en la pareja pues es el síntoma del desamor, de la separación. En este fracaso inicial, el cuerpo amoroso se halla cosificado por los discursos sexistas de los medios audiovisuales, a tal punto que es más importante la materialidad de los miembros, donde el yo corporal del hombre y de la mujer han perdido su integridad.

En el episodio tercero, *Los discos*, surge otro *agón* de Ella con Él por estos objetos culturales simbólicos, que se hallan cargados en la separación, éstos son objetos de disputa donde en realidad se produce una guerra de los sexos al modo ibseniano. En sus discursos, el público funciona como una especie de árbitro dentro de la contienda: Ella (A público) Me gustaría quedármelos (...) (A público) yo creo que es fundamental que hablemos de los discos de una vez por todas” (45). Nuevamente los cuerpos se cosifican pero esta vez con la tecnología, hasta convertirse en máscaras de los verdaderos sentimientos del hombre y de la mujer.

En el episodio noveno, *Último round*, se muestra a esta encrucijada límite desdramatizada, como en otros momentos, donde la ficcionalización del relato femenino revela lo tragicómico del amor, recurriendo en forma gradual, al comienzo, a procedimientos melodramáticos propios de las telenovelas cuando Él le dice “Necesito saber cómo es la vida sin vos. Sin estas zambullidas en el barro que me propones cada vez que nos encontramos” (95). Al final, a modo de remate, la actriz-narradora-directora de escena propone una parodia de los finales felices de los filmes. YO dice a los otros interlocutores de la

escena, y al público también: “Quiero un final de película porque aspiro a un amor que tenga esas dimensiones de profundidad y belleza”. Parodia el carácter subjetivo del relato femenino estereotipado, que gusta de esta clase de ficciones hollywoodense, donde Ella adolescente canta. De esta manera la suma de las encrucijadas quedan ironizadas, con la finalidad de que el auditorio objective el conflicto y luego pueda reflexionar.

### Discurso y construcción de identidades

Como dijimos al comienzo de nuestro trabajo, al ser nombrados los personajes mediante los pronombres masculinos y femeninos que representan a las parejas en pugna, éstos quedan reducidos a los estereotipos clásicos relativos al género. Según Judith Butler (Butler, 2002), el yo se formula como yo corporal, a través de lo performativo. O sea que su materialidad se conforma por normas reguladoras. Así se establecen en la sociedad cuáles son para el hombre y cuáles para la mujer, en las relaciones heterosexuales.

Pero en esta pieza, la construcción de cada identidad de género aparece conformada por diferentes discursos sociales. Por ejemplo, en el episodio 3, *Los discos*, al género femenino se lo define según el género opuesto. Él, asocia las conductas femeninas a aspectos performativos derivados del relato ficcional, atribuible al mundo de la mujer, al supuesto gusto por lo teatral. Le dice al público: “Pero a ella no le importa la música tanto como a mí. Lo de ella es otra cosa, pura ficción, puro disparate sin consistencia, juegos de improvisación (...) Le encantan las escenas. Drama y comedia por el mismo precio” (48). Por lo tanto, se supone que el hombre es todo lo contrario, donde su performatividad corporal tendría menos teatralidad, menos ficción, ¿más autenticidad?

También aparecen construidas sus identidades genéricas a partir de sus experiencias sexuales. Por ejemplo, en el episodio 5, *Otra vez los discos*, donde Él y Ella tienen una serie de soliloquios. En el caso de Él, aparece un cuerpo narrativo masculino atravesado por normas consideradas viriles: tener sexo en forma posesiva y violenta, despojada de ternura porque sería perder el poder de dominación en la pareja, donde la mujer es un cuerpo esclavo: “(...) Apretar hasta que no quede ningún atisbo de resistencia” (71). Leonardo Olivos expresa que la masculinidad, y más concretamente el poder masculino, no solo se resuelve en la violencia física (...) frente a otros recursos de poder como el dinero, la información, la educación y la fama” (Olivos, 2008:267). Sin embargo, en esta pieza no debemos olvidar que la totalidad del relato se realiza desde la mirada de Yo, que se encuentra haciendo un acto de memoria, recordando su pasado.

En cambio en el episodio 4, *La fiesta*, Yo rememora sus ideales amorosos, donde la identidad masculina para ella estaría pautada por referencias cinematográficas propias del género romántico (*Ghost, la sombra del amor*), donde lo pasional era fundamental en dicha película. A diferencia del ejemplo anterior, las identidades se hallan caracterizadas como experiencias corporales distintas donde no aparecería la violencia masculina.

Como vimos, en la autodesignación masculina, surge un proceso identitario condicionado por normas externas, lo que se considera viril en las relaciones sexuales.

Mientras que en la autodesignación femenina, las normas parecen ser las atribuibles tradicionalmente como una mujer idealista, pasiva, que se entrega a lo pasional. Sin embargo, en una nota publicada por Telam, Reinaldo Sietecase defiende su género: “En el desprecio con el que ella se mueve con su ex, también invierte un poco la carga de la prueba, es un registro de que las mujeres también son violentas y son crueles” (Telam, 25-04-2013).

### Reflexiones finales

Según vimos, las obras recientes de Mariela Asensio se encuadran en una dramaturgia fronteriza que transgrede el *canon*, rompe el discurso patriarcal hegemónico. Desarrolla un teatro trasgresor, mezclando el orden privado con lo público. Así lo vimos en *Mujeres en el baño*, donde mostraba la intimidad de la mujer en un espacio considerado prohibido.

Desarrolla un teatro autobiográfico, de presentación (Trastoy, 2002), donde la mujer se relata a sí misma. Pero la fragmentación en los discursos escénicos-dramáticos, la forma de narrar cada historia, potencia la hibridez al desdoblarse los personajes, al romper con los relatos de los típicos monólogos de actrices del varieté de los `60 y de los `70 del teatro porteño, donde habían solamente experiencias femeninas.

Pero esta obra ha surgido de una dupla autoral, al incorporar a Reinaldo Sietecase, con quien escribió un texto primigenio y luego, cuando diseñó una puesta muy moderna, Mariela Asensio tuvo que reducirlo. No obstante, muestra una mirada masculina auténtica en forma indirecta porque la narradora femenina principal se encuentra recordando su pasado. Esta perspectiva de género se nos presenta con una mirada fatalista del amor y del desamor, donde tanto el hombre como la mujer sufren. Sin embargo, la ironía, el humor, la música y una concepción escénica dinámica, convierten la tonalidad dramática de la pieza en tragicómica.

En suma, han logrado transformar las experiencias personales, autobiográficas, donde la confrontación del desencuentro era real. Pero desde diversas operaciones dramáticas- autorales y escénicas- han logrado trasladarlas a un plano transpersonal, haciendo que el público no sea pasivo. Al contrario, la idea es reflexionar acerca de las subjetividades fragmentadas del hombre y de la mujer actual, víctimas de normativas y pautas de una sociedad periférica como la nuestra, condicionada, a su vez, por los discursos hegemónicos patriarcales vigentes en la globalización contemporánea.

### Referencias bibliográficas

- Asensio, M.; Sietecase, R. (2014). *Malditos*. Buenos Aires: Textos intrusos.
- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Butler, J. (2010). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.

Dieguez caballero, I. (2003). *Escenarios Liminales*. Teatralidad, performances y política. Buenos Aires: Atuel.

Olivos, L. (2008). “*Nosotros los buenitos. Cuerpos masculinos, narrativas y poder*”. En Rodrigo Parrili Roses (Coord.). *Los contornos del alma, los límites del cuerpo*. México, UNAM; pp.259-268.

Trastoy, B. (2002). “*La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino contemporáneo*”. En Revista Artea, investigación y creación escénica, Universidad de Castilla-LaMancha (España). Disponible en [www.artescenicas.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/144/la\\_dramaturgia%20autobiografico-en-el-teatro-argentino-contemporaneoPDF](http://www.artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/la_dramaturgia%20autobiografico-en-el-teatro-argentino-contemporaneoPDF) (consultado el 8/2/2015)

### Artículos periodísticos digitales citados

Asensio y Sietecase llevan “*Malditos (todos mis ex) al Teatro del Pueblo*”, en la página de Agencia Telam, 25-04-2013. Disponible en [www.telam.com.ar/notas/201304/15373-asensio-y-sietecase-llevan-Malditos-todos-mis-ex-al-teatro-del-pueblo-htlm](http://www.telam.com.ar/notas/201304/15373-asensio-y-sietecase-llevan-Malditos-todos-mis-ex-al-teatro-del-pueblo-htlm)

Gari, F. “*Son variantes del abandono y del amor*” en *Página 12, Suplemento Espectáculos*, 31-08-13. Disponible en [www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/10-29739-2013-08-31.html](http://www.pagina12.com.ar/diario/suplemento/10-29739-2013-08-31.html)

**Abstract:** We analyze in its recent stage proposals deconstruction of the female social stereotypes. As in his earlier pieces, Vivas especially ugly and Damned (all my ex) he wrote with Reinaldo Sietecase, actress-playwright-director takes a very unique treat the topic of feminism heartbreak. In our work, we made a first introduction; then we analyze Damned and finally, we present our conclusions.

**Key words:** New Argentine theater - gender - feminism

**Resumo:** Pretendemos analisar em suas propostas cénicas recentes a desconstrução dos estereótipos sociais feminino. Como em suas peças anteriores, em Vivas as feias e especialmente em Malditos (todos meus ex) que escreveu junto com Reinaldo Sietecase, a atriz-dramaturga-diretora assume um feminismo muito singular no tratamento do tópico do desamor. Em nosso trabalho, primeiro realizamos uma introdução; depois, analisamos Malditos e, por último, apresentamos nossas conclusões.

**Palavras chave:** novo teatro argentino - gênero - feminismo

(\*) **Catalina Julia Artesi.** Profesora y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires); Especialista en Ámbitos Educativos y Comunicacionales (Universidad Nacional de La Plata)



## Estrategias de dirección en el teatro con el actor

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Lorena Ballestrero (\*)

**Resumen:** El director teatral como coordinador y organizador de los elementos que intervienen en la escena es el responsable del tipo de actuación que vemos en el escenario. La tarea del director en el vínculo con el actor comienza al elegir a los actores que va a conducir en el proceso de ensayos. Los actores representan un personaje y a la vez traen consigo un universo propio que va a estar presente, de manera inevitable, en la representación. El director necesita establecer estrategias para lograr que el actor despliegue sus posibilidades expresivas formando parte del mundo creado para cada puesta en escena.

**Palabras clave:** dirección teatral – ensayo – representación – puesta en escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 107]

Mi intención es reflexionar acerca de la tarea que hacemos los directores con los actores cuando encaramos un proceso de construcción de un mundo, es decir de creación de una obra teatral.

Hago un pequeño paréntesis para aclarar algunas cuestiones que creo importantes definir previamente:

1. Desde mi punto de vista, es fundamental considerar el teatro como una construcción colectiva: esto implica que siempre habrá una interrelación cooperativa entre todas las personas que forman parte del proyecto.

2. Cada mundo que creamos tiene reglas de juego específicas, que son las de esa obra teatral y no necesariamente las de otras obras teatrales. Mi trabajo como directora requiere en cada caso la integración de elementos diversos que van organizándose en base a una modalidad particular.

3. Como directora, pretendo integrar, combinar, articular las distintas artes que intervienen en el hecho teatral (básicamente lo espacial, lo visual, lo sonoro, lo literario y la actuación).

Y por último:

4. Considero que el espectador es parte esencial de la obra de teatro porque completa la experiencia de lo teatral, que solamente aparece al relacionar obra y sala.

Es obvio que el trabajo con los actores forma parte de la tarea de la dirección escénica. Considero que el director teatral como coordinador y organizador de los elementos que intervienen en la escena es el responsable del tipo de actuación que vemos en el escenario.

En mi formación como directora, fue fundamental haber trabajado como asistente de dirección. De esa manera aprendí en la práctica lo que era encarar un trabajo de dirección. Entre los directores con los que trabajé, voy a citar a Luis Cano con un ejemplo que aclara la responsabilidad del director sobre la actuación. Él decía que si un actor está bien en una obra de teatro; es decir, que hace un buen trabajo, que se integra en el mundo creado de manera coherente, que es expresivamente potente; la responsabilidad de ese logro es compartida entre ese actor y ese director. Pero si el actor está mal, si no logró un buen trabajo, la responsabilidad es toda del director.

Creo que para nosotros como directores, hacernos cargo de esta responsabilidad es primordial al encarar el trabajo con los actores.

### La convocatoria de actores

La tarea del director en el vínculo con el actor comienza al elegir a los actores que va a conducir en el proceso de ensayos. Tomando a Peter Brook, la tarea del director se caracteriza por dos tareas simultáneas: por un lado, consiste en hacerse cargo y tomar las decisiones; y por el otro, en mantener la dirección correcta, guiar, llevar el timón después de haber estudiado las cartas de navegación, llevando determinado rumbo.

Los actores representan un personaje y a la vez traen consigo un universo propio que va a estar presente, de manera inevitable, en la representación: cada uno trae su experiencia en la actuación y en otras actividades artísticas, sus escuelas, su bagaje cultural, sus creencias, su memoria vivencial.

El director va a trabajar necesariamente con los elementos propios del actor para seleccionarlos, elegir cuáles resaltar y cuáles ocultar, traducirlos, reorientarlos, y finalmente convertirlos en parte fundamental de su puesta en escena, de manera integrada con los demás elementos del mundo coherente que está creando.

Personalmente prefiero haber visto actuar a los actores a los que voy a convocar para dirigirlos. Por eso como directora trato de ir a ver todo el teatro que puedo. La actuación es un arte escurridizo, y observar a los actores en acción me permite ver sus instrumentos. Es un ejercicio muy enriquecedor para mí tratar de aprehender el modo en que un actor o una actriz están accionando.

Es cierto que en cada obra, el actor usa su instrumento de un modo particular, que no actúa de la misma manera en todas las obras teatrales. Pero nosotros como directores podemos ver en cada obra una perspectiva de posibilidades de acción que ese actor o esa actriz maneja.

### El vínculo, la comunicación, las palabras

Considero que la comunicación entre actor y director juega un papel esencial en la dirección actoral. La ma-

nera de entablar el vínculo a través del lenguaje y de los gestos no verbales va a posibilitar o no el trabajo entre esas dos personas. El director necesita entender cómo piensa y cómo organiza su acción el actor con el que trabaja. Necesita comprenderlo para poder guiarlo de acuerdo a aquel rumbo que se había propuesto para su puesta en escena. Como con todos los artistas con los que el director trabaja, entenderse será clave para poder pedirles lo que la obra necesita. En el caso del trabajo con el actor, la clave está en que sepa formular lo que dice y convertir el pedido y la información en un estímulo sensible para el actor.

Todo lo que decimos en un ensayo forma parte de la futura obra de teatro. Como directora puedo cambiar de rumbo, elegir otro camino a seguir o redireccionar el trabajo cuando haga falta, por eso las obras de teatro requieren un proceso de ensayos: no sabemos cómo vamos a llegar al puerto que deseamos. Pero según mi experiencia, en la medida en que sepamos elegir cuándo dar respuestas a los actores y cuándo es preferible contestar que todavía no lo sabemos, el vínculo con los actores será más claro y efectivo.

La confianza es otra clave en el vínculo entre el actor y el director. Esta confianza se construye en un ambiente de respeto que nos permita mantenerse firme, presionar y exigir cuando haga falta.

En mi trabajo como directora, me resulta imprescindible intentar ser lo más clara posible a la hora de comunicar a los actores el proyecto de trabajo, las ideas sobre las que pretendo investigar, mi concepción de la puesta en escena de la obra que encaramos. De esta manera, trato de asegurarme que los actores desean subirse al mismo barco que yo; y que cuando estemos en el medio del mar y haya tormenta, todos vamos a remar para el mismo lado, cada uno desde su rol. Generar entusiasmos en los actores con los que trabajo es fundamental.

### Las estrategias

Saber quién es y cómo trabaja un actor nos permitirá plantear ejercicios o trabajos específicos para ayudar a ese actor en particular a buscar y crear su personaje.

Las estrategias de dirección son muy variadas, y dependen de lo que se esté buscando y se quiera conseguir. No creo que haya un catálogo de estrategias que den respuestas a todos los problemas que aparecen a lo largo del proceso de ensayos. Ni un método que nos permita encarar la totalidad de las situaciones que afrontamos en nuestro trabajo con los actores.

Esa condición de lo teatral en la que cada mundo, cada obra, tiene sus reglas de juego, de comportamiento particular; hace más variado el modo de encarar el trabajo. En principio, para tratar de definir los resultados de una buena actuación, (y aclaro que esto siempre tiene condimentos de una percepción individual) me parece importante lograr la efectividad del actor en la relación con el espectador, de manera lógica y verosímil dentro de la ficción de la obra teatral que se pretende construir. Las estrategias de trabajo van a estar articuladas con todos los otros elementos que están en juego en la puesta en particular que se está trabajando.

Sin embargo, hago aquí el ejercicio de resaltar dos elementos que siempre están presentes para condicionar las decisiones del director con respecto al actor al que dirige. Uno de estos condicionamientos es el espacio: las estrategias de dirección de actores varían considerablemente si la obra se representa en un teatro grande o chico, en un espacio no convencional, en un espacio abierto, etc. La composición de la escena está influida por el espacio material concreto donde se realizará la representación.

Cada espacio propone y necesita un modo característico de usar el cuerpo: esto es algo que la danza sabe muy bien y que los directores de teatro tendríamos que saber aprovechar. Muchas veces sentimos fallas en la relación entre el actor y el espectador porque la actuación no está pudiendo encarar un problema espacial. Como siempre, la formación y experiencia del actor serán muy importantes en estos casos. Pero el director puede trazar estrategias de dirección actoral que le permitan al actor encontrar el cuerpo y la voz que el espacio en el que están trabajando necesita.

El otro condicionamiento es el texto. El análisis del material textual va a contener claves para la conducción del actor en su acercamiento al personaje: quién es, qué hace, qué lo condiciona, cómo se desarrolla a lo largo de la obra; y en la comprensión de la estructura del material: cómo es su lógica de entradas y salidas y la de los demás, cuántos personajes lo acompañan en cada escena, cuál es la progresión del personaje.

El trabajo sobre el personaje, su desarrollo y las situaciones dramáticas que atraviesa es un trabajo compartido. La lectura del texto y el análisis para su comprensión es parte del trabajo que como directora hago con los actores en reiteradas oportunidades. No solamente al inicio del proceso de ensayos sino durante los encuentros en que lo necesitamos. Que los actores comprendan y estén al tanto de nuestra lectura del material, facilita nuestro trabajo y les permite a ellos ser parte de la obra teatral en su totalidad. Así pueden integrarse al mundo del que inevitablemente forman parte con mayor consciencia y generar una actuación mucho más eficaz.

### La mirada del director

Como directora, trabajo con lo que percibo en cada ensayo.

Para dirigir a un actor, el director necesita ejercitar la mirada. Ver qué hace el otro como si no conociera nada de él y como si fuera la primera vez que lo ve. Así sabrá qué es lo que está produciendo en la escena.

Un signo actoral inadecuado en relación a la totalidad de las partes de la obra puede provocar que la actuación en su totalidad no funcione eficazmente. El cuerpo, la voz, la emoción del actor necesitan integrarse completamente y a la vez estar en correspondencia con la lógica del personaje, sumándose a la lógica de la ficción de la obra. Además, como directora necesito poder verme también a mí misma para distinguir lo que veo en el otro y lo que quisiera ver; mis propias proyecciones, ansiedades y deseos en relación con lo que efectivamente sucede. De esta manera puedo utilizar mi capacidad creativa para

conducir al actor y lograr que éste despliegue su creatividad en el rumbo deseado.

### Las escuelas y la formación del director con respecto a la actuación

Personalmente soy una directora que se formó primero como actriz y fui parte de distintas obras con ese rol, y eso me permite comprender de manera vivencial el trabajo que hacen los actores en una obra. Mis propias escuelas de actuación me dan herramientas y ejercicios puntuales que pueden serme útiles en determinado momento.

Considero que un director no necesariamente debe haber sido actor antes de encarar la tarea de dirigir, pero sí me parece importante que por lo menos haya pasado por la experiencia de poner el cuerpo en escena. Esto facilita la comprensión y la comunicación con los actores.

### La etapa final, el montaje

Finalmente, un aspecto importante a considerar en la dirección de actores es el montaje. Esta etapa consiste en integrar al actor al juego escénico planteado en la totalidad de la obra.

En la etapa final de creación de una obra teatral, el director marca a sus actores algunas entradas o salidas, ritmos, posiciones en el espacio. Para que el actor pueda tomar estas marcas con organicidad y sin resistencias, para que el mundo creado no se desvanezca, y para que las posibilidades expresivas, creativas y comunicativas del actor se desplieguen fluidamente a lo largo de la obra; necesito llenarlas de contenido.

Cada proceso de trabajo es diferente, y hay tantos modos como directores. En mi caso, intento haber investigado, experimentado y transitado el material con los actores antes de empezar el montaje final de la obra que dirijo. De esta manera, cuando llega el momento de volcar en simultáneo todos los demás aspectos que vengo trabajando (aspectos visuales y sonoros: escenografía, luces, vestuario, música), ya tenemos terreno ganado con los actores y puedo, como directora, confiar en que los personajes ya aparecieron y las situaciones ya están creadas. Durante la etapa de montaje final previa al estreno se definen muchas cuestiones simultáneamente, por eso considero que el trabajo sobre la actuación amerita un espacio de búsqueda anterior a esta instancia.

### Conclusiones

Para terminar, me gustaría decir que cada vez que trabajo con actores y actrices aprendo algo diferente. De todas las artes que forman al teatro (las artes visuales, las sonoras, la literatura, el uso del espacio) la actuación es la más inestable y la que está en un presente continuo. Esa condición es parte de lo que personalmente disfruto más cuando asisto a una obra de teatro y también durante el proceso de ensayos.

Intento que cada obra me plantee un desafío único. En cada proyecto vuelvo a empezar de cero. Establezco algunas reglas de juego, en principio arbitrarias, para

crear alrededor un mundo particular. Los actores a los que convoco saben que nuestro desafío será encontrar la actuación para esta obra, y si tenemos suerte vamos a encontrar un modo de actuar que no conociamos previamente.

Espero que este repaso por algunas características del trabajo del director con el actor nos sirva como punto de partida para reflexionar sobre los caminos y estrategias a seguir cada vez que encaramos un nuevo proyecto de obra teatral.

Repito que no creo que exista un único método ni plan de trabajo con los actores. En el teatro que me atrae, hay una multiplicidad de opciones a la hora de definir estrategias. Y mi elección dependerá del mundo que estoy creando cada vez y quiénes son las personas que me acompañan en este desafío.

### Referencias bibliográficas

Brook, Peter (1989) *Provocaciones*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.

---

**Abstract:** The theater director as coordinator and organizer of the elements involved in the scene is responsible for the kind of action we see on stage. The task of the director in the bond with the actor begins to choose the actors who will lead in the rehearsal process. The actors play a character and also bring their own universe that will be present, inevitably, in representation. The director needs to establish strategies to achieve the actor deploy its expressive possibilities as part of the world created for each staging.

**Key words:** Stage direction - test - rendering - staging

**Resumo:** O diretor teatral como coordenador e organizador dos elementos que intervêm na cena é o responsável pelo tipo de atuação que vemos no cenário. A tarefa do diretor no vínculo com o ator começa ao eleger a os atores que vai conduzir no processo de ensaios. Os atores representam uma personagem e ao mesmo tempo trazem consigo um universo próprio que vai estar presente, de maneira inevitável, na representação. O diretor precisa estabelecer estratégias para conseguir que o ator despliegue suas possibilidades expressivas fazendo parte do mundo criado para a cada posta em cena.

**Palavras chave:** Direção teatral – ensaio – representação – posta em cena.

<sup>(\*)</sup> **Lorena Ballestrero.** Directora teatral, actriz, docente. Licenciada en Dirección Escénica (Artes Dramáticas, Universidad Nacional de la Artes). Dirigió varias obras, ("Las Mutaciones" de Valeria Correa, "Nada Más", "El Cruce", además de otras muchas obras). Coordina el área de Teatro en la escuela Aequalis, y el Jardín de la Esquina. Es docente de actuación y dirección en el ámbito privado (Fundación Teatro San Martín entre otros) y en Espacio Escénico (Lic. en Dirección Escénica, Universidad Nacional de la Artes).

## La performance: el cuerpo como confluencia de los lenguajes artísticos

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Andrea Cárdenas (\*)

**Resumen:** El término inglés *performance* es utilizado en las artes visuales, el teatro, la danza, la moda, la industria, el deporte, entre otros para indicar interpretación, actuación, rendimiento o evolución de una actividad. Este lenguaje artístico tiene como característica la utilización del cuerpo del artista como soporte y medio para la creación. Desarrollándose en el espacio y el tiempo, incluyendo a veces medios audiovisuales como proyección de videos, música o sonidos y la utilización de los más variados objetos; entre un sin fin de recursos propuestos por los artistas. Las performances utilizan todos los canales perceptivos, a veces en forma simultánea y otras de manera alternativa.

**Palabras clave:** *performance* - lenguaje artístico - artes visuales.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 110]

El término inglés *performance* es utilizado en las artes visuales, el teatro, la danza, la moda, la industria, el deporte, entre otros para indicar interpretación, actuación, rendimiento o evolución de una actividad.

Este lenguaje tiene como característica la utilización del cuerpo del artista como soporte y medio para la creación. Desarrollándose en el espacio y el tiempo, incluyendo a veces medios audiovisuales como proyección de videos, música o sonidos y la utilización de los más variados objetos; entre un sin fin de recursos propuestos por los artistas. Las *performances* utilizan todos los canales perceptivos, a veces en forma simultánea y otras de manera alternativa.

Es de una materia inasible, difícil de clasificar y compartimentar. Cuanto más tratamos de catalogarla más nos alejamos de su naturaleza.

Es arte efímero en su esencia, aunque marquen huellas imborrables con su devenir en el espacio y tiempo, se caracteriza por la ruptura de la linealidad temporal.

Después de realizada la *performance*, queda en la memoria de quienes estuvieron presentes y a través de los registros posibles de la obra en fotografías, videos y grabaciones. Ese registro solo puede ser entendido como un acercamiento, una aproximación a la obra in situ, cargada de sentido solo por el contexto y el tiempo de la acción. Teniendo en cuenta que la *fotoperformance* y la *videoperformance* son obras y acciones pensadas para la cámara; convirtiéndose éstas en obras específicas.

Los restos y objetos que muchas veces quedan luego una *performance* también son parte genuina de la misma, esos objetos cargados de sentido conforman una huella y testimonio de lo acontecido, de lo presentado.

“El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante” (Alcázar y Fuentes, 2005, p.11)

El abordaje de los interlenguajes, entendidos como el cruce de lenguajes artísticos y su articulación en el cuerpo, espacio y tiempo durante la performance. Indagando de esta manera la relación del performer con el espacio circundante, el uso de objetos significativos y de íntima conexión con el núcleo de la obra.

El uso de objetos singulares, trasciende su uso habitual y durante el acto performático se transforman, mutan a partir de la acción del artista.

Considero en mi obra cruce de lenguajes todo aquello que pivotea alrededor de la *performance*, y su relación con objetos diseñados para cada acción, videos para interactuar con mi cuerpo e incluso transformarme en pantalla, las instalaciones que quedan al terminar la *performance* y flotan con su energía, esos objetos se redimensionan ya que tienen la energía generada en cada una de las acciones. El sitio específico donde se realiza cada acción, pasa a ser un elemento más incluso definitorio al momento de definir cosas dentro de la obra, y cada lugar plantea estructuras y energías diferentes. Y ese lugar pasa a ser otro lenguaje más dentro del cruce de lenguajes. (Sobrino, 2009, p. 2)

En la *performance* se privilegia el proceso creativo frente al objeto terminado. Este camino acerca el arte a la vida cotidiana y hace de su propio cuerpo la materia prima de su trabajo.

Es un arte híbrido, la pluralidad de estrategias y enfoques que adoptan los artistas para abordar temáticas amplias y heterogéneas como la discriminación, la sexualidad, el cuestionamiento de la religión, lo político, el análisis de lo público y lo privado, la marginalidad, el dolor, la identidad, sueños, racismo, la muerte, el arte mismo, el arte en la calle y los nuevos espacios de circulación. Temas significativos del *performer* autobiográficos e intimistas. En esta indagación del cuerpo algunos buscan la exaltación de los sentidos a través de prácticas donde se fuerza el cuerpo a los límites del sufrimiento:

Tierra + Ser... La *performance* consistía en poner en riesgo mis sentidos. Estos fueron enterrados por unos minutos. Sumergí mi cabeza en un pozo lleno de agua realizado en el terreno del lugar y luego

arrojé tierra hasta cubrirme, luego de un tiempo prudencial desenterré mi cabeza. (Ruiz Herrera, 2009, p. 66)

En esta amplia gama de tópicos aparecen los relacionados con prácticas rituales, chamánicas y ceremonias religiosas. Su relación con lo ancestral y primigenio, el cuerpo y su acercamiento a lo sobrenatural, se crea un espacio sagrado y se incorporan elementos rituales: agua, tierra, fuego, sangre, velas, semillas, plumas, etc. La *performance* encarna la conexión con el ser primitivo, único, espiritual. Esa idea original aparece como un atisbo, un mínimo borrador que cobra fuerza y sentido en el hacer, en la presentación misma.

La *performance* nos llega cargada de sentido desde los rituales de los antiguos pueblos originarios, los ritos de iniciación de distintas culturas y cultos. Como por ejemplo durante el Hain, la ceremonia de iniciación de los selknam (exclusivamente masculina), donde el chamán presenta al joven ataviado como un bebé ante el público femenino.

Marina Abramovic, artista *performer* dice al respecto:

La *performance* como herramienta, al modo de la escultura africana donde el objeto se crea como modo de mediación con los espíritus y dioses, no como objeto de admiración estética; persiguiendo la transformación en el performista hacia la parte más elevada de sí mismo. Un camino iniciático hacia el reforzamiento de nuestra capacidad perceptiva y la resistencia física que nos habilite para nuevos planos personales y sociales. (Torrens, 2008, p. 214)

Artistas que utilizan medios tecnológicos para la construcción y exploración de sus *performances*, desde proyecciones con diapositivas, retroproyectores, proyecciones de videos, uso de computadoras y diferentes programas. Dispositivos de audio y sonido. El cuerpo y lo sonoro. El espacio sonoro como una arquitectura acústica, la voz del *performer*, el metalenguaje.

Relacionando el arte y la tecnología. En algunos casos la tecnología se utiliza como un recurso más, mientras que en otros es el eje y soporte de la obra. En los inicios del S. XXI con la transformación cultural a partir de estas nuevas tecnologías, la producción artística revela los aspectos humanos de estos nuevos soportes y los nuevos espacios de interacción y circulación proporcionados por la revolución digital y por la democratización de la información proporcionada por Internet y las redes sociales.

Los cambios que se suceden a nivel histórico y social en la primera mitad del S. XX, los avances científicos, tecnológicos y sucesos como la Primera y Segunda Guerra Mundial influyeron de manera fundamental en la mirada de los artistas, cuestionando el *estatus quo* del arte y la sociedad del momento. Los futuristas y dadaístas tenían el propósito de rejuvenecer y construir un nuevo orden en el mundo a través de sus múltiples expresiones artísticas. La gran ruptura que implica la obra de Marcel Duchamp, con este nuevo concepto del *ready made*, es otro de los grandes indicios de estas nuevas formas del arte moderno.

Las experiencias de teatro y danza de la Bauhaus, dirigidas por Oskar Schlemmer con su Ballet Triádico. Realizando doce coreografías, con la incorporación de dieciocho trajes, al compás de la música de Paul Hindemith. Recordando que uno de los principios fundamentales de esta escuela era el de una fusión de todas las artes y artesanías, como un aporte al mejoramiento de la vida humana.

Adentrado el siglo XX, después de la Segunda Guerra Mundial, y sus quiebres significativos en el entramado social. Con el advenimiento de la cultura pop y el *hippismo*, surgen las experiencias de los *happening* y el *environment*, el movimiento Fluxus y la fusión de los géneros artísticos, sin encasillamientos, volcados a la experimentación y la pluralidad de ideas y nacionalidades de sus integrantes. John Cage y la fusión de las disciplinas artísticas, su encuentro con el budismo zen lo llevó al hallazgo en el fenómeno del silencio al equivalente musical de la nada absoluta.

Joseph Beuys y su premisa “todo hombre es un artista”, en este artista-chamán sus *performances* se convirtieron en catalizadoras de energías atávicas. Estableciendo una conexión con la Naturaleza, donde combinó sus objetos fetiche: fieltro, grasa, miel, aceite, bastón metálico y su sombrero con animales arquetípicos “Coyote” y “Liebre muerta”.

Ives Klein y sus Antropometrías, el cuerpo como lienzo pictórico y pinceles vivos (utilizaba modelos desnudos) su rastro y huella sobre la superficie del papel.

El Accionismo Vienés con sus descargas compulsivas se permitía aflorar y exteriorizar las energías reprimidas en el inconsciente. La transgresión de ciertos tabúes, la automutilación, el uso de animales muertos, de materiales orgánicos para llegar al clímax de estas acciones.

En Argentina con las experiencias de Omar Viñole, “el hombre de la vaca”, Alberto Greco y sus Vivo-Dito, Marta Minujín leyendo las noticias en el Río de la Plata. El Instituto Di Tella de Buenos Aires fue en los años sesenta una institución orientada a la experimentación artística interdisciplinaria y la investigación sociológica. El CAYC, Centro de Arte y Comunicación, El arte de sistemas como proyecto de un nuevo arte regional. Son las aperturas a estas nuevas manifestaciones.

Durante los setenta estas prácticas performáticas tomaron la calle, fueron el ámbito ideal para generar obras de marco político, debido a su carácter efímero, evitando las censuras y persecuciones cruentas durante la despiadada dictadura militar en nuestro país y en América Latina: Tucumán Arde, El Siluetazo, Clemente Padín en Uruguay, entre otros.

Para Alfredo Portillos el ritual, el espacio ecuménico, lo sagrado, los pueblos originarios de América Latina son el eje esencial tanto en sus *performances* como en sus objetos, instalaciones y obras comunitarias. Donde las apachetas, las coronas de flores de papel y las velas demarcan la relación de lo telúrico y lo sagrado.

En los ochenta y noventa: Batato Barea, Liliana Maresca entre otros y grupos como La organización negra, Escombros y el Grupo Fosa, refundaron la *performance* con aires nuevos: la sexualidad, la alquimia, lo tecnológico y lo cibernético, el espacio público y lo privado.

En la actualidad esta práctica se desarrolla principalmente en una serie de festivales en distintas partes del mundo: El NIPAF en Japón, “*La-Bàs: Peak performance?*” Helsinki, Finlandia, Le Lieu En Canadá, Performance en México entre otros.

En nuestro país son cada vez más los encuentros y festivales que se suceden:

Semana de la Acción (Alejandra Bocquel, Mónica García, Norberto José Martínez). En tránsito (Mónica García, Javier Sobrino, Guadalupe Neves). Mutaciones: Intercambio japonés argentino de *performance*. Arte Acción Plaza (Alejandro Maseillot) SOS tierra (Daniel Acosta). Zona de arte (Gabriela Alonso y Nelda Ramos), Mutaciones, Confluencias, Zas (Claudia Ruiz Herrera). La galería Peras de Olmo (Graciela Ovejero Postigo), en la actualidad es un espacio abierto casi exclusivamente a estas manifestaciones.

En todo este transitar el lenguaje de la *performance* se transforma, muta, se nutre de otros lenguajes y por sobre todo de la vida misma: danza, teatro, música, video, cine, transita por infinitud de medios y recursos.

Desde los años setenta la *performance* entra en un proceso de crecimiento gracias a su inclusión en los planes de estudio de algunas instituciones artísticas y universidades norteamericanas. En la década siguiente aparecen en algunos países del ámbito europeo y a partir de los noventa proliferan cursos y talleres en distintos países de América Latina, Europa y Asia.

En nuestro país el arte de performance se encuentra en un proceso de crecimiento y efervescencia, se suceden festivales y encuentros donde además de las obras en vivo por lo general se acompañan de charlas y exposiciones teóricas con apoyatura de material audio visual; como difusión de la disciplina. Recordando que por lo general esta disciplina se maneja en los márgenes de las instituciones artísticas y académicas, son muy pocos los casos donde se les da lugar. Uno de ellos fue el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) donde se desarrollaron una serie de festivales Mutaciones: Intercambio japonés argentino de performance y Confluencias, organizados no por la institución en sí, sino por artistas y docentes de la institución, Javier Sobrino, Guadalupe Neves, Claudia Ruiz Herrera, Maribel Martínez y Andrea Cárdenas.

Arte Al Cubo, Festival Internacional de Arte Vivo: objeto x sonido x palabra, es otra propuesta desde el Posgrado en lenguajes Artísticos Combinados del Departamento de Artes Visuales de la UNA (Universidad Nacional del Arte). Coordinación general y selección: Carina Ferrari, Jackeline Miller, Guadalupe Neves y Alfredo Rosenbaum.

### Referencias bibliográficas

Alcázar, J; Fuentes, F. (2005). *Performance y arte-acción en América latina*. México: Citru. Ex Teresa. Ediciones Sin Nombre.

Borer, Alain (1996) *The Essential, Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson.

Fricke, C; Honnef, K; Ruhrberg, K; Schneckenburger, M. (2005) *Arte del siglo XX*. India: Taschen.

Glusberg, J. (1986) *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone

Lauría, A. (2008) Liliana Maresca. *Transmutaciones*. Rosario: Museo Municipal de bellas Artes Juan C. Castagnino. Malba- Fundación Costantini. Centro Cultural Recoleta.

López, J. (1994) Lápis. *Revista108. Revista Internacional de Arte*. España

Rosenthal, M. (2014) Joseph Beuys. *Obras 1955-1985*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa.

Ruiz Herrera, C. (2009) *La asfixia en el arte de acción y/o en el arte de la performance*. Buenos Aires: Tesis de graduación. IUNA.

Sobrino, J. (2009) *La obra de cruce de lenguajes en la Argentina en el siglo XXI*. Manuscrito no publicado.

Torrens, V. (2007) *Pedagogía de la performance*. Huesca: Edita Diputación de Huesca.

**Abstract:** The English term performance is used in the visual arts, theater, dance, fashion, industry, sports, etc. to indicate interpretation, performance or evolution of an activity. This artistic language is characterized by the use of the artist as a support and means for creating body. Develop in space and time, sometimes including audiovisual media like video projection, music or sounds and use of the most varied objects; between endless resources proposed by the artists. The performances use all perceptual channels, sometimes simultaneously and other alternately.

**Keywords:** performance - artistic language - visual arts

**Resumo:** O termo inglês performance é utilizado nas artes visuais, o teatro, dança-a, a moda, a indústria, o esporte, entre outros para indicar interpretação, atuação, rendimento ou evolução de uma atividade. Esta linguagem artística tem como característica a utilização do corpo do artista como suporte e meio para a criação. Desenvolvendo no espaço e o tempo, incluindo às vezes meios audiovisuais como projeção de vídeos, música ou sons e a utilização dos mais variados objetos; entre um sem fim de recursos propostos pelos artistas. As performances utilizam todos os canais perceptivos, às vezes em forma simultânea e outras de maneira alternativa.

**Palavras chave:** performance - linguagem artística - artes visuais

(<sup>1</sup>) **Andrea Cárdenas.** Licenciada en Artes Visuales, Universidad Nacional de las Artes. Docente en diferentes instituciones. Desde 1987 expositora de sus obras. Investigadora en el campo de los interlenguajes: Objetos, instalaciones, performances, arte textil, poesía visual-experimental, fotografías y videos. Participó en la coorganización de “Mutaciones” 2007, Intercambio Chileno Argentino de Performance, en Universidad Nacional de las Artes y “Confluencias” en 2008 Encuentro de Performance, en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. En 2013 co-curaduría de “Ciclos” encuentro de performance, galería Peras de Olmo.

## El teatro de Luis Cano a la luz de Deleuze-Guattari. Una reflexión alrededor de Desmoronamiento y El topo

Fecha de recepción: agosto 2015  
 Fecha de aceptación: octubre 2015  
 Versión final: diciembre 2015

Marta Noemí Rosa Casale (\*)

**Resumen:** A pesar de su enorme variedad, es posible hallar en la obra de Luis Cano ciertas constantes. Una de ellas es la enunciación colectiva, factible de ser leída en la acepción de Deleuze-Guattari no solo como multiplicidad de voces que impiden la idea de un sujeto único y centrado, sino como un flujo de objetos, energías y entidades (maraña, multitud, colectividad) atravesados por el recuerdo. Igualmente fructífera resulta la noción de haecceidad como principio de individuación que trae consigo la temporalidad del acontecimiento.

Nos proponemos un recorrido, a la luz de estos conceptos, por dos obras disímiles en sus temáticas y procedimientos estéticos.

**Palabras clave:** enunciación – acontecimiento - individuación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 115]

*“El diálogo no tendría que establecerse entre personas, sino entre líneas, entre capítulos o partes de capítulo. Esos serían los verdaderos personajes. Perder la memoria: mejor levantar bloques, hacer que floten.” (Gilles Deleuze, 1980, Dialogos).*

*“Quién habla es, a veces, algo tan difícil de determinar...” (Luis Cano, 2012, Una clase portátil. Escuela de marionetas).*

Este artículo aspira a “traicionar” a Deleuze en el menor grado posible, procurando evitar interpretar, crear nuevos significantes, emprender un análisis siempre factible de caer en una lógica despótica. Si tuviésemos que ser rigurosos, quizás la poesía sería el recurso más apropiado para abordar el núcleo de su filosofía, a veces tan esquivo en la medida que se niega a una estructuración rígida, a un abordaje organizado y segmentario; en fin, en la medida en que se mantiene vivo. No obstante, dos conceptos de los desarrollados en conjunto con Guattari, guiarán nuestra lectura de sendas piezas del dramaturgo argentino Luis Cano: el de enunciación colectiva y el de haecceidad. Aunque no es el objetivo principal, el recorrido incluirá también, ocasionalmente, el esbozo de algunos rasgos cartográficos de las posibles líneas de fuga, las aperturas y flujos de pensamiento que los textos plantean y en los cuales se insertan.

Antes de iniciar nuestro análisis conviene aclarar que las obras elegidas son eminentemente discursivas: los personajes son sobre todo voz. En ellas las palabras tienen un peso fundamental y, especialmente en *El topo*, toda su carga lógica. No se trata de textos que hagan un uso deconstructivo del lenguaje -que lo fuercen, arrastrándolo fuera de sus propios límites-, aunque este fenómeno sí se da a nivel de la enunciación, sin dudas rizomática, que va tejiendo una red de voces confusa, enmarañada, inestable. Por otra parte, tanto *El topo* (2014) como *Socavón/ Desmoronamiento* (1999/2006)

toman la forma de un monólogo en la que “un” sujeto recuerda, y a medida que recuerda trae a escena un trozo de su pasado, aunque la forma en la que lo trae no sea la usual narración lineal y aunque ese tiempo pretérito traiga consigo otras formas distintas del recuerdo individual. Estas características son, precisamente, las que permiten una exploración de los textos bajo el aparato conceptual escogido.

### Claves de Lectura – Aparato teórico

Con el fin de guiar la lectura de las dos obras propuestas, definiremos previamente algunos de los conceptos acuñados por Deleuze- Guattari involucrados en este artículo.

#### 1) El pensamiento rizomático

Deleuze critica tanto la lógica binaria y las relaciones biunívocas propias del sistema clásico de pensamiento (la forma arborescente del psicoanálisis, la lingüística, la informática), como el sistema-raicilla o raíz fasciculada propios del pensamiento moderno, porque ambos sistemas -aún en su diversidad- no superan el dualismo y conservan, en última instancia, el recurso a la unidad. A estos sistemas de pensamiento el filósofo francés contrapone el rizoma, al que define con una imagen tomada de la botánica: tallo subterráneo superficial que se va ramificando en todos los sentidos. Ni árbol ni raíz, cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro; en él eslabones semióticos de cualquier naturaleza (lingüísticos, económicos, políticos, biológicos) se engarzan en forma muy diversa formando flujos y bulbos, y evolucionan por salto entre líneas heterogéneas. A nivel del rizoma se constituyen las multiplicidades como sustantivo, más allá de cualquier pseudo unidad o de cualquier dicotomía objeto/sujeto. Tanto los agenciamientos como las haecceidades son rizomáticas.

## 2) Agenciamiento

Concepto clave de su filosofía, un agenciamiento es “un aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones”. (2014:14) Los agenciamientos pueden ser de deseo o de enunciación según se refieran al hacer o al decir. Son siempre colectivos y actúan a la vez sobre flujos materiales, semióticos y sociales.

### 3) La enunciación colectiva

Para Deleuze todo enunciado proviene de un agenciamiento, es decir, es siempre colectivo y pone en juego, en nosotros y fuera de nosotros, poblaciones, multiplicidades, territorios, devenires, afectos, acontecimientos (1980, p. 61). De lo que se sigue que en la enunciación, en la producción de enunciados, no hay sujeto; el nombre propio no designa sino a una colección de elementos disímiles que obran en conjunto. Deleuze y Guattari utilizan el verbo habitar para describir el modo en que estas multiplicidades se conforman y se involucran con las cosas, término infinitivo sobre el que volveremos más adelante. Una multiplicidad es siempre relacional y expresable con la conjunción “Y”, aunque su naturaleza no se confunde con sus términos ni, tampoco, con la relación misma. Su característica fundamental es darse en el “entre”, en el “medio de”.

### 4) Haecceidades

Para Deleuze existe otro modo de individuación que no resulta en formas, sujetos o cosas. “Una hora, un día, una estación, un clima, [...] tienen una individualidad perfecta que no se confunde con la de una cosa o la de un sujeto constituidos.” (1980, p.104). Se trata de la individuación por haecceidad. Una haecceidad no comporta una temporalidad instantánea, opuesta a la permanencia o duración, pero sí distinta; refiere a un tiempo flotante, el tiempo del acontecimiento Aión, en contraposición a Cronos, el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas.

Tal como los agenciamientos, a los que en cierto sentido Deleuze las homologa, las haecceidades se definen por afectos y fuerzas, y se expresan en artículos y pronombres indefinidos, pero no indeterminados, en nombres propios que no designan personas, sino que señalan acontecimientos, en verbos en infinitivo que no son indiferenciados, sino que constituyen devenires o procesos. Las haecceidades solo se dan en el plano de consistencia, plano de las mutaciones, de los devenires, en el cual las segmentaridades son flexibles.

### Los otros que hablan en mí: *Desmoronamiento*

“La literatura solo empieza cuando nace en nuestro interior una tercera persona que nos desposee del poder decir Yo” (Deleuze, 1996, Crítica y clínica).

Desde su primera línea *Desmoronamiento* muestra una mezcla de voces en apariencia interiores y que, no obstante, difícilmente puedan atribuirse a un sujeto. En todo caso, no se sabe con exactitud quién habla pero, sin dudas, no es uno. Si bien en el texto dramático es indiscernible, a pesar de la asignación al “hablista” de algunos párrafos y de la división gráfica en distintos apartados, la puesta en escena vuelca de algún modo

el discurso hacia un monólogo puesto que hay una sola persona en escena. Sin embargo, las distintas voces (bien diferenciadas en el texto-espectáculo) parecen establecer un diálogo. Entonces: ¿quiénes hablan?, ¿hay realmente un solo personaje?

En cuanto al tiempo verbal empleado, el discurso marca –aunque no con absoluta claridad– un tiempo presente (el del/los interrogatorios), pero también determina un tiempo pasado (el de la compra del cuchillo, el de la muerte de la mujer) y, por último, un tiempo indefinido, ligado al estilo indirecto libre, un tiempo que no podría denominarse cronológico, pero esos tiempos se entremezclan y no son fácilmente distinguibles. Voces multiplicadas se corresponden con tiempos multiplicados; líneas temporales coexisten entrecruzándose; elementos heterogéneos se interconectan dando lugar –en el sentido más deleuziano– a una intertextualidad compleja. Se trata de una estructura rizomática.

#### “4. Segundo interrogatorio.

Usted levantó las cejas.

No me había enterado.

No lee los diarios.

Las noticias del turf; me gustan los nombres de los caballos.

Pero no me interesa si no leo el diario por encima del hombro de otro. Con mi propio diario me aburro, se me cae de las manos.

Entonces no sabía.

En las páginas de turf no decía nada.

Usted preguntó si la habían apuñalado.

Fue lo primero que me vino a la mente.

Esa no es una respuesta.

Un hombre, entre el público, asiente comprensivo”

*Desmoronamiento*, pág. 63

El dispositivo de enunciación no centralizado rompe con la unidad de la conciencia para dar cuenta de un sujeto que se diluye, de una frontera inestable que separa el yo y el él, el otro, los otros. El yo deviene multiplicidad: el cuidador de plaza, el ferretero, un vecino. El salto que se produce en la última línea del parlamento citado entre dos niveles de realidad es otra muestra de la heterogeneidad de elementos que conforman el texto (en otras escenas, asimismo, aparece lo onírico). Se trata de una “totalidad” –por otra parte, inacabada– de otro tipo que la del objeto o la del sujeto. Estamos en presencia de un agenciamiento colectivo de enunciación. Si bien para Deleuze-Guattari toda enunciación es colectiva, el caso de *Desmoronamiento* es especialmente interesante en cuanto pone de manifiesto, a través del pensamiento, esta estructura, la hace evidente mediante el recurso dramático del recuerdo y la personalidad esquizoide del protagonista (no por casualidad el método propuesto por los estudiosos franceses se llama “esquizoanálisis”). Por otro lado, un agenciamiento no solo involucra una multiplicidad de voces e intertextualidades, sino un flujo de afectos, energías y entidades, que *Desmoronamiento* también expone: el cuchillo, la mano, sobre todo la mano.



El texto de Cano está en permanente mutación:

“10. Quinto interrogatorio/ Era una mujer hermosa/ ¿Mi madre?/ No, su esposa/ ¿Venía seguido a comprar acá? ¿Si usted venía seguido, por alguien...?/ No. Si *ella* venía *siempre*/ Yo no me ando fijando en eso/ ¿No era hermosa?/ Cuando pasaba, saludaba. Hay gente que ni mira. Algunos viven años acá, y hacen que no lo conocen. Pasan de largo. Algunos, espían por la mirilla pero no quieren dejarse ver. ¿Era eso lo que me preguntaba?/ Si la veía. ¿Venía seguido? ¿Ese día, usted la vio?/ No, ayer no/ ¿No dice que saludaba todos los días?/ A veces estoy ordenando los cajones/ ¿No sabe qué vestido llevaba puesto ese día?/ Estaba ordenando los cajones. A veces hay que volver a acomodar cada herramienta.../ ¿Está seguro de que fue ayer?/ Un lugar para cada cosa, ¡y cada cual a su perrera!/ ¿Se fijó si tenía puesto el vestido lila? Era una mujer hermosa/ ¿Su madre?/ Mi esposa”/ *Desmoronamiento*, pag 67/ (el destacado es nuestro)

En este segundo ejemplo podemos notar cómo en una misma escena se produce una inversión entre los extremos yo-tú del diálogo, subrayándose de este modo un devenir dramático que no puede enmarcarse en una relación causa-efecto, sino que más bien surge de conexiones transversales que progresan por asociación y contagio. Desde la estética del absurdo en la que abreva, Cano se coloca en la línea de segmentación que Deleuze-Guattari denominan molecular, hecha de silencios, alusiones, insinuaciones, palabras necesariamente polívocas. A pesar de que el recuerdo es el motor de la acción, éste se manifiesta más como olvido que como memoria propiamente dicha. A la memoria “larga”, arborescente y centralizada, el dramaturgo contrapone (tal como lo hacen Deleuze-Guattari) una memoria corta, rizomática, que no está sometida a una ley de contigüidad o de inmediatez con su objeto, sino que importa discontinuidad, ruptura, multiplicidad. Por otra parte, el loco, el anómalo -una de las posibles interpretaciones del texto- pertenecen a esa minoría que nos coloca de lleno en lo molecular dando lugar a una posible línea de fuga.

Por último, es necesario remarcar que, si bien el final es, de algún modo, conclusivo (aunque de cierta ambigüedad importa un punto culminante en función del desarrollo dramático), la obra está estructurada en su totalidad en base a *mesetas*, tal cual están definidas en el aparato conceptual que tomamos como clave de exploración: aunque conectadas entre sí son, de algún modo, independientes una de otras, pueden ser leídas en distinto orden y no están direccionadas específicamente hacia un fin. Este hecho corrobora, por un lado, su calidad de rizoma y, por el otro, la correspondencia entre los procedimientos de escritura y la realidad de la que se quiere dar cuenta.

#### La Geografía en lugar de la Historia: *El topo*

“Porvenir y pasado no tienen mucho sentido, lo que cuenta es el devenir-presente: la geografía y no la historia” Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*

“El perro flaco corre por la calle, ese perro flaco es la calle.” Virginia Woolf, citado por Deleuze-Guattari, *Mil mesetas*

En *El topo* alguien -no se sabe con exactitud quién, quizás el mismo Topo (o su doble), tal vez alguien que lo conocía y fue testigo de lo que aconteció- recuerda cómo era “el viejo teatro” antes de su demolición, recuperando no solo parte de la historia individual de aquellos que lo habitaron, sino también una tradición: la del teatro a la italiana, las compañías, el repertorio. La línea narrativa toma la forma de extenso racconto, pero el tiempo que convoca el relato no es el de la cronología sino el del acontecimiento: todo sucede mientras el edificio se desmorona dando muerte al Topo que queda aplastado por los escombros. No son recuerdos que siguen unos a otros, como pudiera parecer, sino un bloque de memoria, o mejor dicho, todo lo contrario: un bloque de devenir (conexión de tallos, rizoma) que involucra una época en toda su complejidad, la del esplendor de ese teatro que su derrumbe paradójicamente perpetúa<sup>1</sup>. Un bloque que muta y flota, a pesar de la apariencia lineal de la historia. La utilización de distintos tiempos verbales y diferentes recursos de exposición dramática (cita, narración directa, diálogo, desdoblamiento de personajes) da cuenta de ese enjambre heterogéneo de voces, afectos y materiales que lo conforman. Rizoma, haecceidad: este teatro-hombre-compañía.

El Topo es ese teatro en el que nació y vivió:

Eras algo vestido con trajes usados, con el vestuario de cómicos viejos, con ropa de pigmeo, amamantado en talleres y oficinas, hecho dormir en camarines al principio. [...] Eras todas esas cosas pero confusas, eras el timbre en el pasillo para avisar que empezó la función «la función *vermut*», los cajones falsos, eras todas las cosas de antes, el depósito de escenografía, la orquesta, cosas que amaste y un día volaron por el aire. (Cano, *El topo*, s/p)

La utilización del verbo ser trasciende la posibilidad de la mera metáfora. Aunque distintos, el Topo y el teatro se funden en una sola entidad, construida desde el texto por el uso de dicho verbo en descripciones o acciones que los vinculan. Se va formando de este modo un sistema tripartito de personajes que involucra a quien habla en primera instancia (el “yo” del diálogo), al Topo (el “tú” y al teatro, convertido él mismo en personaje, amalgamándose los tres, en forma progresiva, con otras voces en una multiplicidad, dando lugar a un dispositivo de enunciación complejo y múltiple. Aquí es necesario notar, una vez más, como lo hacíamos más arriba con referencia a *Desmoronamiento*, la presencia de un personaje anómalo, en este caso deforme -y por lo tanto limítrofe en el sentido que Calabrese da a este término (1999, p.75)-, personaje cuya presencia nos coloca ante una línea de fuga que exploraremos en detalle más adelante.

Teatro y Topo (o Teatro, Topo y espectro del Topo) forman un solo bloque, son parte de una haecceidad que los incluye como distintos e indisolubles, y que remite a un tiempo y a un lugar determinados, aunque no un tiempo histórico. Un agenciamiento territorializado que

se desterritorializa en el texto-dramático para reterritorializarse en el texto-espectáculo, en la obra en acto. El viejo teatro resurge en el nuevo, se hace nuevo teatro. Deviene otra cosa, encuentra su línea de fuga<sup>2</sup>.

Por lo demás, la estructura rizomática coloca a la obra en una red de intertextualidades explícitas e implícitas –el nombre de los personajes tomados del *Don Juan*, de Molière; la cualidad deforme del protagonista y algunas de sus características que remiten a *El jorobado de Notre Dame* o *El fantasma de la ópera*, por citar algunas de las más evidentes- al mismo tiempo que se inserta en toda una tradición teatral, aunque lo hace desde la periferia, ya que rescata y transforma, no siendo nunca pivote o centro irradiador.

Una de las constantes en las obras de Cano es, precisamente, esta importancia decisiva del lugar (*territorio*), sobre todo cuando el personaje recuerda. El personaje/ recuerdo siempre queda “pegado” al espacio convocado por la memoria, *habita* ese lugar, es ese lugar. Sucede con la playa de *Aviones enterrados en la playa*, la casa de *Vuelta a casa* o *Partes del libro familiar*, y también con *El topo*:

En el viejo teatro cuando una compañía terminaba la temporada, cada quien debía llamarse a sí mismo. Al salir y dejar la sala debía decir, decirte: Vení. Para evitar que una parte tuya quedara atrapada en aquel edificio. «Para evitar que una parte tuya quedara atrapada en aquel edificio.» (Cano, *El Topo*, s/p).

En este sentido puede entenderse la afirmación de Deleuze-Guattari acerca de que: “El entorno es una noción, a la vez topológica y cuántica, que indica la pertenencia a una misma molécula, independientemente de los sujetos considerados y de las formas determinadas.” (2014, p.263)

Así, *El topo* despliega su propia cartografía, y lo hace más claramente en la medida que tanto el texto dramático como su protagonista arraigan en un lugar, son un lugar: largos párrafos se abocan a la descripción de cómo era ese teatro (y, con él, cómo eran/son todos los teatros que respondían/responden a esa concepción): las butacas, la puerta trampa, las luces, las bambalinas, la boca del escenario -asimilada a la boca del Topo por Cano, en una de esas líneas a las que hacíamos referencia más arriba: el Topo es el teatro-. Las determinaciones espacio-temporales dejan de ser predicados de las cosas para pasar a ser dimensiones de las multiplicidades. En tanto forma parte de un agenciamiento el Topo deviene teatro, conforma una haecceidad que involucra afecto y movimiento. De este modo, la obra explícita su carácter más geográfico que histórico, característica que, por otra parte, le cabe a toda pieza literaria<sup>3</sup> -y, también, a toda vida- en tanto que es posible marcar en ellas coordenadas y flujos, trazar líneas de los tres tipos que distinguen los pensadores franceses: segmentaridad dura, flexible y líneas de fuga. Si bien el presente análisis se volcó a las líneas del segundo tipo –segmentaridad que, quisimos demostrar, el mismo Cano privilegia- es necesario remarcar que siempre existen las tres, algunas más fuertes que otras.

## Conclusión: Posibles líneas de fuga

“Individuos o grupos, estamos atravesados por líneas, meridianos, geodésicas, trópicos, husos que no marcan el mismo ritmo y que no tienen la misma naturaleza. [...] Una línea de fuga, ya compleja, con sus singularidades; pero también, una línea molar o habitual con sus segmentos; y entre las dos (?), una línea molecular, con sus cuantos que la hacen inclinarse de un lado o de otro.” (Deleuze-Guattari, 2014, Mil mesetas)

El aparato conceptual que desarrollan Deleuze-Guattari propone un análisis de grandes trazos, en el sentido literal de la expresión: se trata de líneas, no de puntos, que conforman un *mapa*, y no un *calco*; no va al detalle, sino que se propone dar cuenta en una visión abarcadora de los sistemas sígnicos y sus cruces, los estratos, las territorializaciones y posibles líneas de fuga<sup>4</sup>. Dicho análisis está inserto indisolublemente en su filosofía, es inseparable de ella y la abarca toda, precisamente por su carácter rizomático. Desde este marco teórico nos hemos planteado explorar dos obras de Luis Cano, marcando, fundamentalmente, la concepción rizomática de sus textos y el aparato enunciativo complejo que éstos hacen patentes. Es decir, nos detuvimos, sobre todo, en la línea molecular. Por supuesto, este recorrido no puede ser sino sesgado por las razones sugeridas más arriba, y también por una cuestión de limitación del alcance de este artículo.

Sin embargo, a modo de conclusión, nos gustaría indagar más detalladamente las implicancias de *El topo* a la luz de su contexto de enunciación, es decir, las posibles líneas de fuga.

Una línea de fuga supone siempre una ruptura y, por lo tanto, una *desterritorialización* que permitirá nuevas conexiones rizomáticas. En este caso, la huida es huida de una tradición a la que paradójicamente se perpetúa: la del teatro a la italiana, el repertorio, las compañías. Con proliferación de componentes posmodernos (sujeto escindido, intertextualidades varias, fragmentación del discurso y, más específicamente, en lo teatral: soliloquio, evidencia del artificio, ruptura de las tres grandes unidades aristotélicas), *El Topo* hereda una tradición a la vez que escapa de ella transformándola; traza una línea de fuga que le permite de algún modo evadir la disyuntiva teatro posmoderno/teatro clásico (o nuevo teatro/viejo teatro), deshaciendo el dualismo desde dentro. Se trata de una línea creadora que, de algún modo, surge en contra de las corrientes estéticas dominantes o, más precisamente, “*entre ellas*”. Para entender con claridad la innovación propuesta por Luis Cano con *El topo* hay que tomar en cuenta el contexto de producción y confrontar las diferentes líneas estéticas vigentes al momento, así como los micro-centros de poder imperantes en el campo teatral.

Aunque la versión definitiva de *El topo* no vio la luz sino catorce años después -en el 2014, año en el que se estrenó bajo su propia dirección-, la obra fue escrita gracias a una Beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes en el año 2000. Es decir, surge en las pos-tercerías de un siglo cuya última década se caracterizó, dentro del ámbito teatral, por el advenimiento de

una multiplicidad de micro-poéticas extremadamente diversas. (Dubatti, 1999). Dentro de ese panorama, sin dudas muy heterogéneo, Susana Tarantuviez identifica dos tendencias centrales opuestas: la realista y la de intertexto posmoderno (2001, p.176). Si bien la obra de Cano entraría dentro de la segunda por muchas de sus características, en la medida que recoge ciertos saberes en relación a un tipo de teatro que considera destinado a desaparecer se entronca -o mejor dicho, hace rizoma- con una tradición realista-clásica que, por otra parte, el autor remonta muy atrás a través de la explicitación de las diferentes intertextualidades antes mencionadas, y más concretamente relacionándola con un teatro bien determinado, incluso ediliciamente. Allí, en el “entre”, surge esta línea de escape que para Deleuze-Guattari es siempre desestabilizadora en tanto que promueve el cambio, des-obstaculiza el devenir *otro* de lo que, de otra manera, cristalizaría, permite que circulen los flujos libremente. Una línea de fuga es siempre un camino lateral, una senda poco transitada y, por esto mismo, implica estar en los márgenes; de hecho, ese es el lugar de *El topo* en ese preciso entramado de líneas de fuerzas del contexto de su aparición. En este sentido, no puede decirse lo mismo de *Desmoronamiento*, aunque cuadre dentro del teatro de intertexto posmoderno y éste remita al circuito alternativo, por naturaleza minoritario. Por último, una línea de fuga entraña siempre un peligro: en cualquier momento puede convertirse en línea de abolición, de aniquilación, de autodestrucción, en la medida en que no logre transformar las multiplicidades en devenires de paso, en que no cumpla su función y ella misma resulte bloqueo, agujero negro. Esperamos haber demostrado que éste dista mucho de ser el caso de las obras objeto de nuestro estudio.

Aunque disímiles, *Desmoronamiento* y *El topo* muestran algunas constantes –muchas de las cuales se repiten en gran parte de la producción del autor y constituyen marcas de estilo- factibles de ser leídas a la luz del aparato conceptual propuesto por Deleuze-Guattari. Dicha lectura se muestra especialmente fértil en la medida que permite subrayar algunas características medulares del texto que de otro modo quizás pasarían desapercibidas y hacerlas entendibles, marcando la relevancia del dispositivo de enunciación puesto en marcha en relación con el tema elegido.

#### Notas:

<sup>1</sup> “La Memoria tiene una organización puntual, puesto que cualquier presente remite a la vez a la línea horizontal del curso del tiempo (cinemática), que va de un antiguo presente al actual, y a una línea vertical del orden del tiempo (estratigráfica), que va del presente al pasado o a la representación del antiguo presente.” (2014: 281) Los bloques, en cambio, son rizomáticos.

<sup>2</sup> Aquí hay que recordar el rol que Deleuze-Guattari dan al Doble, al Outsider y al secreto en relación con la línea de fuga.

<sup>3</sup> “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes” Deleuze-Guattari (2014: 11)

<sup>4</sup> “El esquizoanálisis no tiene por objeto elementos ni conjuntos, ni sujetos, relaciones y estructuras. Tiene por

objeto lineamientos, que atraviesan tanto a grupos como a individuos.” Deleuze-Guattari (2014: 199)

#### Referencias bibliográficas

- Calabrese, Omar (1999) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Cano, Luis (2014) *El topo*. Texto inédito
- Cano, Luis (2012) *Escuela de marionetas, textos dramáticos de Luis Cano*. Buenos Aires: Libro Disociado Editores.
- Cano, Luis (2006) *El paciente – Retrato de una familia en invierno- Ostras frescas – Desmoronamiento*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2014) *Mil mesetas*, Tomo I. Buenos Aires: Biblioteca Popular Los libros de la Buena Memoria.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2014) *Mil mesetas*, Tomo II. Buenos Aires: Biblioteca Popular Los libros de la Buena Memoria.
- Deleuze, Gilles y Claire Parnet (1980) *Diálogos*. Valencia: Pretextos
- Deleuze, Gilles (1996) *Crítica y clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Dubatti, Jorge (1999) *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- Tarantuviez, Susana (2001) “Tendencias del teatro argentino actual” en Revista de Literaturas Modernas, n° 31, Año 2001, F.F.y L., Mendoza, Argentina.

**Abstract:** Despite its enormous variety, is possible to find in the work of Luis Cano certain constants. One is the collective enunciation likely to be read within the meaning of Deleuze-Guattari not only as a multiplicity of voices that keep the idea of a single subject focused, but as a flow of objects, energies and entities (tangle, crowd and community) traversed by the memory. Equally successful is the notion of haecceity as principle of individuation that brings the temporality of the event. We propose a tour of two works dissimilar in their thematic and aesthetic procedures, in the light of these concepts.

**Key words:** enunciation - event - individuation.

**Resumo:** Apesar de sua enorme variedade, é possível achar na obra de Luis Cano certas constantes. Uma delas é a enunciação coletiva, factível de ser lida na acepção de Deleuze-Guattari não só como multiplicidade de vozes que impedem a ideia de um sujeito único e centrado, senão como um fluxo de objetos, energias e entidades (maraña, multidão, colectividade) atravessados pela lembrança. Igualmente fructífera resulta a noção de haecceidade como princípio de individuação que traz consigo a temporalidad do acontecimento.

Propomos-nos um percurso, à luz destes conceitos, por duas obras disímiles em suas temáticas e procedimentos estéticos.

**Palavras-chave:** enunciação – acontecimento - individuação.

<sup>(\*)</sup> **Marta Noemí Rosa Casale:** Licenciada en Artes Combinadas Universidad de Buenos Aires. Profesora de Filosofía Universidad Católica Argentina. Coautora de Una historia del cine político y social en Argentina.

## Paisaje Polifónico: una mirada estética para la creación

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Laura Daniela Cornejo (\*) y Jéssica Lourdes Orellana (\*\*)

**Resumen:** El paisaje polifónico como herramienta de creación, posibilita el diálogo de voces creativas en torno a un estar en la escena, captando el tránsito de un viaje sensorial que abra nuevas perspectivas poéticas. Es así, que la representación se concibe a partir de entrenar la disponibilidad y la escucha buscando la multiplicidad de sentidos, disolviendo las formas puras cuando aparezcan para correrse de la voluntad de comunicar convencionalmente. Una imagen abierta y no unívoca, que haga imaginar. Por lo tanto, cada obra es un enigma que se tiene que resolver metafóricamente, en una elaboración transmutable de cuerpo, voz y pensamiento.

**Palabras clave:** paisaje - estética - creación - obra.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 118]

Para comenzar a indagar el perfil de creación planteado “Paisaje Polifónico”, es preciso abordarlo desde el análisis de la obra *¿Quién será la mujer errada?*, la misma cuenta con la dirección de las autoras de la presente investigación.

### Sinopsis de la obra

“No llueve nunca en Córdoba, pero cuando llueve no para. ¿Será el error? el error está en el aire ¿De quién es el error?”.

### Síntesis argumental

Un cineasta que viene viajando desde Buenos Aires, se refugia de la tormenta en un solitario hotel ubicado en la ciudad de Córdoba, en el que viven tres mujeres. La lluvia es incesante. Todo está inundado, el centro, Alberdi hasta el vado del Sargento Cabral. Las rutas están cerradas, la humedad es cada vez más asfixiante. Las noticias anuncian un nuevo muerto encontrado en la tarde del lunes en el río Suquía. El encierro es una locura, hace aparecer los fantasmas del pasado. No hay vuelta a atrás. Al final el río te llama y te arrastra. Un error ya está a la deriva.

### Perspectivas poéticas

“¿Quién será la mujer errada?” es una creación escénica interdisciplinaria, resultante de una investigación en el cruce de lenguajes: teatro, danza y cine. Por lo tanto, el abordaje se gestó desde una experiencia diversa y múltiple del arte, que permitió organizar las escenas a través de una visión plástica, dramática y poética.

La obra está organizada en escenas, la acción progresa en tres espacios, el escénico que es la recepción del hotel colonial venido a menos de la Ciudad de Córdoba Capital, otro es el invocado por las apariciones de uno de los personajes y el último es la proyección de la privacidad e intimidad del personaje masculino en su habitación de donde es espiado por la recepcionista del hotel.

El tiempo es alterado a partir de retrocesos y anticipaciones, convirtiendo a la acción en un collage que des-

arma la fábula. Los tres espacios conforman un paisaje polifónico a cada espectador, entendemos por paisaje en la terminología de Michel Vinaver (1927) dramaturgo y escritor francés, que implica una “yuxtaposición de elementos discontinuos de carácter contingente”, permitiendo explotar la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación y las oposiciones.

Es por eso, que se piensa como medio y herramienta de abordaje de la escena, el concepto de polifonía de lenguajes propuesto por Bajtín (1986), que afirma que cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos “yo” que ha asimilado a lo largo de su vida, en contacto con las distintas “voces”, el espacio de cruce entre los sistemas ideológicos y el sistema lingüístico. Es un cruce translingüístico, en otras palabras, una polifonía, conjunto de las “voces”.

La imagen se completa cargada del sonido de agua que golpea en la madera, la tormenta enfurecida, el peligro de la electricidad que va quemando de apoco los electrodomésticos, los accesos al afuera se van volviendo peligrosos y los medios de comunicación sobredimensionan una paranoia colectiva. La estética del mismo es barroca, una saturación y mezcla de objetos antiguos y modernos que pretenden dar la sensación de asfixia.

Se considera el concepto de estética a partir de los lineamientos del filósofo alemán Adorno, donde este no solo se preocupa del habitual consentimiento estético por la función de la belleza y lo sublime en el arte, sino de las relaciones entre arte y sociedad. Adorno considera que esta manera de concebir la estética le ha llevado a expandir su capacidad crítica e incrementar su autonomía formal. Junto a esta expandida autonomía le llega al arte una mayor responsabilidad en el uso de su capacidad de crítica social.

La representación da cuenta de una realidad hiperbólica, donde el espectador debe leer entre líneas la marea que va por debajo de los momentos con conversaciones, aparentemente banales, pero conllevan una crítica ideológica a la sociedad y política cordobesa actual.

En cuanto a la dirección y la dramaturgia se tomó como ideal de construcción el pensamiento de Emilio García

Wehbi (2012) de ver la creación como una perversión en donde se busque volcar, invertir, correrse, descentrar la mirada propia y grupal, provocando en el espectador múltiples lecturas de una misma puesta en escena.

### Los habitantes de la escena

Los actores de *¿Quién será la mujer errada?* provienen de un sólida formación actoral en donde han sido entrenados desde las disciplinas artistas danza y cine, sin contar con experiencia previa alguna con respecto a las últimas mencionadas. Se trabajó con cuerpos diversos, de edades variadas, donde una misma consigna era resignificada de diferentes formas de acuerdo al estilo orgánico del movimiento de cada intérprete. Fue necesario romper con prejuicios individuales para atreverse a expresar lo que el cuerpo puede y quiere decir. Se modificaron estados escénicos a partir de la técnica de contracción, fragmentación, movimientos ligados y del contacto para la manipulación del propio cuerpo con el otro. Por tal motivo, el proceso de construcción de la obra tuvo carácter de laboratorio experimental.

En el espacio escénico habitan tres mujeres:

Gilda madre dominante que reprocha a sus hijas por su carrera de actriz frustrada, rememora el día en que en un brote de alcohol se roba el Premio Estrella de Mar.

**Rita:** A mamita le gusta tomar. Eso la calma. No es feliz, pobrecita. Ella solo era feliz cuando podía actuar, lo tuvo que dejar por que nacimos nosotras. (*Juan le da la tasa a Rita. Él se queda con la botella. Beben mientras hablan*). Si no hubiera hecho carrera, ella dice eso. Se puso loquita la vez que no le dieron el premio “Estrella de Mar”, ella dice que se lo merecía, no sé. (*Pensativa*) ese día insultó a todo el mundo parada arriba de la mesa. Pero no cuenta mucho esa historia. Yo lo vi todo por la tele. Se robó el premio. Ella no se acuerda de nada, había tomado mucho. Dice que mi hermana y yo somos los castigos más grandes del mundo. Pero para mí la actuación le arruino, no nosotras<sup>1</sup>.

Rita hija mayor de Gilda, es jugadora compulsiva de la quiniela, espera con anhelo el día en que pueda ganar gran plata en el juego y logre escapar de esa familia, siente placer al ver las películas de Rita Hayworth y espiar a los que se alojan en el hotel.

**Rita:** Estás más loca que mamita Salomé. Un día de estos pego a las cuatro cifras de mi numerito y con once millones me compró otro hotel lejos de ustedes. ¡Y listo no pertenezco más a esta familia!<sup>2</sup>

Salomé hija más joven de Gilda, tiene algo de demoníaco y santo que la hace estar elevada por encima de lo terrenal. Quedó así después de que la abandona el padre, donde comienza a tener visiones malas, que no solo se cumplen sino que modifican el presente.

Por último se encuentra el personaje de Juan, que llega al hotel por error, nunca había estado en Córdoba. Es un director de cine experimental que trabaja en la Ciudad de Buenos Aires. Un intelectual amargado inmerso en un mar de confusión, con un pasado oscuro, al que Salomé intenta revelar. Aparentemente viene de una experiencia de amor que desbarata su vida, lo desborda y lo reduce a un ser aturdido y apocado. Es incapaz de afrontar y sobrellevar la pasión que le despierta Salomé.

La dramaturgia plantea un juego entre el popular mito de Salomé, donde a Juan el Bautista le cortan la cabeza a pedido de ella. En el caso de la obra “¿Quién será la mujer errada?”, Salomé acusa a Juan constantemente para que confiese lo que hizo en su pasado, él por su parte siente la presión de la culpa en el aire, es la mujer errada, pero asegura que confesar sería como entregar su cabeza. Es así como el sentido poético se traspasa a una Córdoba actual, afectada por la inundación y dentro de la vida de unos personajes movidos por una pasión desenfrenada.

**Juan:** ¡Basta Salomé! (*La empuja*). Basta de mirarme, no soporto esos ojos, pareciera que me estuvieras pidiendo algo, me dan miedo. ¿Qué querés? ¿Vos me escuchaste hablando por teléfono? ¡Contesta! ¿Qué escuchaste Salomé? No te quiero lastimar. ¡¡¡Contesta!!! (*Silencio, Salomé niega, a Juan le dan fuertes puntadas en la cabeza*). No quiero hablar. Hablar sería como entregarte mi cabeza. Yo siempre quise ser un hombre fuerte, un lobo que se come la vida y la vida me comió a mí. No puedo hablar, es demasiada tortura. Por favor Salomé, no me mires más. (*Silencio. Le comienza a faltar el aire. Su cuerpo se dobla de dolor*). Hay demasiada humedad en este lugar<sup>3</sup>.

Los personajes están contruidos a partir de la polifonía de lenguajes, que despliegan una constelación de concepciones y miradas sobre el mundo, es por eso que no hay un único y principal personaje. El drama se va gestando subterráneamente hasta que colapsa en una destrucción final llena de motivos poéticos, que permiten leer transversalmente la unidad conflictiva. En este sentido, sintetizar el destino de seres vulnerables.

### Montaje escénico

El montaje de las escenas fueron organizadas desde el lenguaje de la danza, a través de acciones rizomáticas que inscriben un cambio de naturaleza a medida que aumentan las relaciones entre los personajes. Con la particularidad de romper con los significantes totalizadores y trabajar con la multiplicidad de dimensiones, formas y direcciones cambiantes.

Por otro lado, la intervención de la mirada cinematográfica estuvo presente tanto en la dirección y filmación de las escenas proyectadas, en el tratado de composición del sonido, como así también de la puesta en general.

El diálogo entre las diferentes disciplinas se logró a partir de reconocer la legitimidad de cada área y tomar esos opuestos para poner en movimiento la paradoja que hace aparecer nuevas dimensiones en el proceso creativo, retroalimentándose y dando lugar a que aparezca lo no convencional en la creación escénica. El objetivo es impulsar nuevas reflexiones y debates en el hacer.

### El paisaje de la escena

En la obra *¿Quién será la mujer errada?* El presente es primordial, el conflicto es emergente, los personajes se indagan sobre las pasiones, el sentido de la vida y la muerte. Ellos habitan ese mismo paisaje a partir de un punto de vista que es sin dudas subjetivo y que puede dar un significado completamente único y diferente a un mismo lugar. La atmósfera es asfixiante y se reanima

transitando los extremos de la risa y la tragedia, llena de fracasos, amores frustrados, de seres vencidos por la sociedad, dentro de una Córdoba mítica indolente, ruidosa y agotada, que necesita ahogarse completamente para volver a resurgir.

**Gilda:** ¡Mire! (*detiene a Juan cuando esta punto de salir*). Pobre hombre treinta y cuatro años. Toda una vida. Usted no conoce los ríos de Córdoba son peligrosos. El río te llama y te arrastra. Hay agua por todo el vado de Sargento Cabral y a la altura de los puentes el Avellaneda y Santa Fe, pero que le digo las calles sino conoce nada. Lo que pasa es que al río hay que tenerle respeto, imagine que atraviesa la ciudad de Córdoba de oeste a este. Todo está inundado... el centro, Alberdi hasta el vado del Sargento Cabral. Pero que le explico sino conoce nada. Ya son tres semanas de lluvias, haga caso no salga. El tipo ese de Defensa Civil dijo que hoy iba a ser un día muy complicado. Hasta la caminera corto la ruta .

De este modo están presentes el humor, la ironía y el sarcasmo ante la tragedia, donde se capta lo oculto de Córdoba y se refleja sobre un espejo cóncavo con un presente que se sumerge en sus ríos.

Los personajes llegan hasta el fondo del hecho teatral exacerbándolo, pero también recorren momentos íntimos, despojándose de las máscaras sociales para hablar de lo extraordinario de la vida o los problemas del mundo. ¿Quién será la mujer errada? el error no es de nadie, el error es de la humanidad, los personajes exigen venganza, están aturridos por la desdicha, la autocompasión y la deshonra; con una consciencia que se maltrata a sí misma y que conduce al más débil a un trágico final.

### La voz polifónica: entretejido final

Los actores trabajaron el decir en escena teniendo en cuenta que los textos no solo nacen en la palabra sino también en el cuerpo y en los múltiples imaginarios que se crea el actor a la hora de expresarlos. Es así que se brinda desde la dirección variadas herramientas de improvisación para luego lograr completar esa escritura en acción en el espacio, poniendo en relación todos los significantes. Siendo el espectador un constructor y develador de subjetividades.

### Notas:

<sup>1</sup> Orellana, J. L. (2014). Obra “¿Quién será la mujer errada?”. Pág. 16.

<sup>2</sup> Orellana, J. L. (2014). Obra “¿Quién será la mujer errada?”. Pág. 24.

<sup>3</sup> Orellana, J. L. (2014). Obra “¿Quién será la mujer errada?”. Pág. 22.

<sup>4</sup> Orellana, J. L. (2014). Obra “¿Quién será la mujer errada?”. Pág. 20.

### Referencias bibliográficas:

- Adorno, T. (2004). *“Teoría estética”* Obra completa, 7. Akal/ Básica de bolsillo. Madrid, España.
- Bajtín, M. (2000). *“Yo también soy. Fragmentos sobre el otro”*. 1ª – edición Taurus La Huella del Otro. México.

Bajtín, M. (1986). *“Problemas de la poética de Dostoiévski”*. 1ª – edición Fondo de la cultura Económica, S. A. de C.V. Av. De la Universidad, 975; 03100 México, D. F.

Deleuze, G. (1968). *“Diferencia y Repetición”*. Editorial Amorrortu Editores, Francia.

Deleuze, G. - GUATTARI Félix (1988). *“Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia”*. 1ª – edición, Editorial Les Editions de Minuit, Francia, Paris.

García Whebi, E. (2012). *“Botella en un mensaje”*. 1ª ed. – Córdoba: Alción Editora y Ediciones DocumentA/ Escénicas.

Vinaver, M. (1993). *“Écritures dramatiques”*. Editorial Actes Sud, Francia, 1993.

**Abstract:** Polyphonic landscape as a creative tool enables dialogue of creative voices around the scene, capturing the transit of a sensory journey that opens new poetic prospects. Thus, the representation is conceived from the availability of training and listening looking multiplicity of meanings, dissolving the pure forms when they appear to come from the will of communicating conventionally, an open and not unambiguous image that lets imagine.

Therefore, each work is a puzzle that must be solved metaphorically, in a transmutable development of body, speech and thought.

**Words keys:** Landscape – Polyphonic – aesthetic - artwork

**Resumo:** A paisagem polifônica como ferramenta de criação possibilita o diálogo de vozes criativas em torno a um estar na cena, e capta o trânsito de uma viagem sensorial que abre novas perspectivas poéticas. É assim que a representação se concebe a partir de treinar a disponibilidade e a escuta procurando a multiplicidade dos sentidos, dissolvendo as formas puras quando apareçam para correr-se da vontade de comunicar convencionalmente. Uma imagem aberta e não unívoca, que faça imaginar.

Portanto, cada obra é um enigma que tem que ser resolvido metafóricamente, numa elaboração transmutável de corpo, voz e pensamento.

**Palavras chaves:** Paisagem - estética – criação - obra.

(<sup>1</sup>) **Laura Daniela Cornejo.** Técnica superior de danzas con orientación en danzas folklóricas argentinas, Colegio Superior de arte con Formación Docente en Artes, Cba. Trayecto Pedagógico Profesional, Ciudad de las Artes Esc. Córdoba, U.P.C. Investigadora interdisciplinaria en el Centro de Producción Audio Visual CePIA, U.N.C. 2013. Docente. Directora coreográfica de la Compañía Odisea Teatro, equipo de creación escénica interdisciplinaria.

(<sup>2</sup>) **Jésica Lourdes Orellana.** Licenciada en Teatro (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctorado en Artes (Universidad Nacional de Córdoba) en curso. Investigadora interdisciplinaria en el Centro de Producción Audio Visual CePIA, Universidad Nacional de Córdoba. 2013. Directora de La Compañía Odisea (interdisciplina para la creación escénica). Profesora.

## Museo de los niños débiles. Análisis de una experiencia performática

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Maximiliano Ignacio de la Puente (\*)

**Resumen:** El presente artículo se propone como una reflexión sobre el “Museo de los niños débiles”, un proyecto transmedia realizado por Maximiliano de la Puente y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una *performance* y un documental lineal. Lo que presentamos aquí es una reflexión a partir del resultado de las cuatro presentaciones en vivo realizadas en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta.

**Palabras clave:** performance - transmedia - documental - teatro - museo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 125]

### Introducción

La presente propuesta se propone elaborar una reflexión a partir del proyecto transmedia “Museo de los niños débiles”, realizado por Maximiliano de la Puente y Alejandra Almirón, que abarca un *Webdoc*, una *performance* y un documental lineal. Lo que presentamos aquí específicamente es una reflexión a partir del resultado de las cuatro presentaciones en vivo realizadas en 2014 en el Centro Cultural Matienzo, en La Revuelta y en Fase 6.0 en el Centro Cultural Recoleta. Pero antes de adentrarnos en cuestiones específicas y relativas al proyecto en particular, nos parece adecuado y pertinente señalar algunas consideraciones y características destacadas en lo que se refiere al documental interactivo, a las narrativas transmedia, a la *performance* y al teatro posdramático.

### El documental interactivo

El desarrollo de este tipo de productos audiovisuales es absolutamente incipiente en nuestro país, pero lleva, sin embargo, más de una década de desarrollo en Europa, Canadá y Estados Unidos. Un *Webdoc* o documental interactivo, como su mismo nombre lo indica, constituye un nuevo tipo de documental que usa principalmente (aunque no exclusivamente) a la Web como herramienta, y que trata de crear un contenido que involucre a los espectadores en un abanico de formas diversas, teniéndolo en cuenta desde el inicio. Jorge Caballero define al documental interactivo como “una producción documental que mediante la combinación de elementos multimedia, que incluye fotografía, texto, audio, video, animación e infografía a través de la red de *Internet*, le ofrece al espectador una experiencia interactiva” (Caballero: 2012).

Como sostiene Claudia Prat Aparicio (2012), la palabra “*Webdoc*” (término usado en Francia, también llamado *docuWeb* o *I-Doc*, proveniente del inglés *Interactive Documentary*, nombre más usado en Canadá), apareció por primera vez en el 2002, en el festival *Cinéma du Réel* celebrado en el *Centre Pompidou de Paris*. Aunque en ese momento no existía ningún *Webdoc* como tal, se intuían líneas y caminos que iban a recorrer las nuevas narraciones híbridas entre Web, TV, revistas o *blogging*. El concepto *Webdoc* describe trabajos y experimentos

que podemos ver en Internet, de carácter netamente hipertextual, que son de no-ficción y que aparecen como mezcla de videojuego y página Web. Consiste en entrar en una Web, ver un minuto de película, y poder empezar a elegir qué contenidos audiovisuales queremos ver o escuchar. Se trata de fomentar la participación del internauta haciendo, por ejemplo, guiones colectivos o desarrollando chats y foros de discusión durante el documental. O permitir que un usuario consulte datos y estadísticas mientras sigue escuchando el documental. O que, cuando el usuario salga a la calle, siga vinculado con aplicaciones creadas para *smartphones*.

El documental interactivo constituye un recurso hermenéutico, dialéctico y abierto, que necesita de la interacción física del usuario para desplegar su discurso, arborescente en lugar de lineal, dialógico en lugar de omnisciente, con una potencialidad y una proyección futura envidiables para cualquier otro producto perteneciente al campo audiovisual. La contaminación y confusión terminológica es tal, que ni siquiera existe una única manera para referirse a estos documentales. Conviven así expresiones como “documentales de nuevos medios”, “documentales digitales”, “*Webdocs*” o “*Webdocumentales*”, “películas interactivas”, “bases de datos narrativas”, “exploraciones interactivas”, “visitas virtuales”, “ensayos digitales”, etc.

Se trata aún, más de una década después, de una nueva forma por definir, que apenas si ha vislumbrado sus capacidades comunicativas y arrojado ejemplos prácticos de cierto rigor como para construir un corpus visual propio, que requiera la atención de los académicos para generar también un corpus analítico. En estos últimos años, con las innovaciones en el campo de la programación informática que inauguran el lenguaje HTML5 y el aumento de la velocidad de conexión de las redes Web domésticas, el objeto *Webdoc* empieza a perfilar su carácter actual.

El desarrollo de un lenguaje hipertextual, propio de los documentales interactivos, promueve cambios de magnitud, al alterar los mecanismos tradicionales de interpretación de un mensaje y generar un incremento en las posibilidades de hibridación genérica. Por su propia índole, el hipertexto profundiza en la densidad interpretativa de los mensajes. Las diferencias con el

documental tradicional lineal se tornan sustanciales. “La hipertextualidad proporciona un criterio exclusivo de ordenamiento, de acuerdo con las demandas de un marco de categorización específico para los géneros de no ficción interactiva” (Gifreu Castells, 2013, 39). En el marco del hipertexto, el documentalista ya no posee el dominio total sobre el sentido final de su producto. El documental interactivo asume entonces una narrativa y un lenguaje totalmente diferentes en esta época digital. Se sustituye una estructura dramática clásica que se apoya fuertemente en un inicio, un cuerpo central y un final, por nudos temáticos que se utilizan para desarrollar el tema y contextualizar, narrar los antecedentes del caso, incluir información complementaria y documentar el hecho en cuestión. Estos bloques pueden combinarse con núcleos argumentativos o de opinión, a través de enlaces a *blogs*, redes sociales, etc. El discurso documental se ve así intensivamente enriquecido por la posibilidad de estimular fuertemente la participación del usuario y su implicación en el tema, facilitando un cierto aspecto de construcción de la comunidad a través de la incorporación de los comentarios en foros y de niveles más profundos de comunicación.

El documental interactivo asume la forma de un “metagénero” que contiene formatos, discursos y múltiples experiencias de diversos usuarios. De esta manera, “es en el medio digital donde el documental adquiere su mayor riqueza informativa e interpretativa, al convertirse en un género mixto donde no solo se combina la información con la interpretación, sino también con la argumentación” (Gifreu Castells, 2013, 76).

En relación al *Webdoc* del “Museo de los niños débiles”, como este constituye aún un trabajo en proceso, podemos señalar que un borrador de interfaz consistiría en una representación esquemática del edificio de la Casa Museo Logos, en cuyo interior el potencial espectador accedería a las diferentes salas. Dentro de ellas, en las vitrinas se encontrarían los avatares-niños, quienes mediante una activación, permitirían el acceso a las diferentes narraciones que involucra a cada uno de ellos. A su vez el diseño de la plataforma tendrá un valor narrativo, no será simplemente una plantilla que disponga un menú sino que tendrá un accionar colaborativo y expresivo con las historias.

### Las narrativas transmedia

Mencionamos con anterioridad que el “Museo de los niños débiles” fue pensado desde su mismo origen como un proyecto transmedia. Se utiliza el término de narrativas transmedia para referirse a este tipo de historias o producciones culturales que expanden el universo narrativo, a través de distintos lenguajes (verbales, audiovisuales, etc.), y de plataformas mediáticas. Y también en producciones en las que como característica fundamental, se encuentra el papel de los espectadores/prosumidores (usuarios y consumidores a la vez) para esa expansión. Los productores y creadores de relatos transmediáticos se proponen convertir un producto en una marca. Y generar consiguientemente una expansión entre los usuarios, los cuales a su vez se constituyen como actores principales en la producción de nuevos contenidos asociados al universo original (en *blogs*, *wi-*

*kis*, foros, etc.). Se diversifican además otros productos, (aplicaciones, juguetes, merchandising diverso), y obras derivadas del proyecto original (*spin-off*).

Una consideración clave para referirse a la narrativa transmedia, es que en ella cada medio realiza un aporte significativo y que solo ese medio puede hacer. Se expanden los relatos, aparecen nuevos personajes y subtramas derivadas de un universo original. Se crea una red que involucra personajes, lugares, tiempos, acontecimientos y medios.

Henry Jenkins, especialista en temas de narrativa transmedia, considera que lo más importante a la hora de hablar de una obra transmedia, (es decir, que estemos efectivamente ante un texto transmedia), es que ésta propone una intertextualidad radical, donde todas las partes se conectan. Esta intertextualidad (es decir, el vínculo que un texto mantiene con otros, generando una polifonía), se relaciona con el concepto de multimodalidad y también con el hecho fundamental de que la obra transmedia fue diseñada claramente para una cultura en red. No se trata de una mera adaptación de formatos, sino justamente de que cada medio o lenguaje hace su aporte específico. Asimismo cada nueva instancia, en esta dispersión textual, “debe ser lo suficientemente autónoma para permitir un consumo autónomo. O sea, no debes ver la película para entender el videojuego, y viceversa” (Jenkins: 2008, 56).

### Términos asociados al transmedia

Al hablar de narrativas transmedia, suelen aparecer conceptos afines como *cross media*, multimedia o multimodalidad. A veces algunos de estos conceptos se usan como sinónimos. Ya que nos encontramos con un fenómeno relativamente nuevo, por lo menos en estos términos de convergencia, queremos explicitar a qué se refieren los especialistas cuando mencionan estos conceptos.

Jorge Caballero, al referirse al *cross media* lo caracteriza como un relato que se interpreta de forma independiente en diferentes medios. Con respecto al transmedia lo ubica como historias que se sitúan en un único universo. Y en el caso de multiplataforma, aclara que es contar la misma historia en otros formatos. Con respecto al término multimedia, este concepto es usado hace tiempo para referirse a la yuxtaposición de canales sensoriales diferentes unidos en una propuesta integradora. Para otros especialistas, es importante distinguir el carácter de “mercancía intertextual” en estos procesos transmediáticos. En este caso se hace foco en las estrategias de las industrias culturales para alcanzar nuevos públicos. Surge también una noción importante en el uso de estos términos, que es que en la mayoría de los casos se circunscriben a procesos digitales. Cuando se habla de diferentes canales o medios, se pone acento en los canales provistos por tecnologías informáticas. Esto podría ser discutible si pensamos que el transmedia puede considerarse como un proceso que comenzó hace más tiempo del que imaginamos y también se manifestó en producciones analógicas. Si pensamos que la narrativa y otros campos artísticos diversos han mantenido interconexiones, yuxtaposiciones y mixturas, y que estas mixturas se han expandido y han producido nuevos objetos tex-



tuales, podemos considerar al transmedia como un proceso cognitivo y expresivo, relacionado con una forma de pensamiento hipertextual. Lo que sí notamos es que la digitalización aumenta y profundiza este proceso. Y aumenta su diversificación en nuevas posibilidades que solo son brindadas por las tecnologías digitales.

Concluimos que los términos *crossmedia*, transmedia y producción multiplataforma tienen un sustrato común en cuanto a la producción y a los presupuestos subyacentes que los sostienen. En definitiva estos conceptos se refieren a la construcción de mundos narrativos que se manifiestan a través de diferentes medios y/o plataformas, y se refieren a prácticas de producción de sentido, que surgen de historias conformadas por esa mixtura de lenguajes, medios y plataformas. Según Scolarì (2008), la hipermediación constituye un proceso de intercambio, producción y consumo simbólico que se desarrolla en un entorno caracterizado por una gran cantidad de sujetos, medios y lenguajes interconectados tecnológicamente de manera reticular entre sí.

### **Performance**

Al hablar de *performance*, “una palabra abarcadora e indefinida, que significa muchas cosas aparentemente contradictorias” (Taylor, 2012, 11), pensamos en conceptos asociados a ella tales como hibridez, impureza, fluidez, interdisciplinariedad. Algunas de estas nociones refieren a lo líquido, lo cual da cuenta de la inasibilidad de un término complejo que no acepta definiciones fijas. Un territorio conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no son solo toleradas sino estimuladas. La especialista Diana Taylor sostiene que para algunos artistas, *performance* (como se utiliza en Latinoamérica) refiere a *performance* o arte de acción, perteneciente al campo de las artes visuales. El término refiere a la perspectiva que se abre como un campo emergente para nuevas intervenciones artísticas y académicas. Las *performances* funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (Taylor, 2012, 17), o lo que Richard Schechner ha dado en llamar *twice behaved – behavior* (comportamiento dos veces actuado). Para este autor, la *performance* es un “entre”, en el medio de distintos lugares y áreas: intercultural, interdisciplinario, intergenérico. *Performance* en un nivel, constituye el objeto de análisis de los estudios de *performance*, e incluye diversas prácticas como la danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc. que implican comportamientos teatrales, predeterminados o relativos a la categoría de evento. Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento, una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este plano, entonces, decir que algo equivale a una *performance* equivale a una afirmación ontológica. En otro plano *performance* también constituye una lente metodológica que permite a los académicos analizar determinados “eventos” como

*performances*. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como *performance* sugiere que *performance* también funciona como una epistemología. Como práctica incorporada de manera conjunta con otros discursos culturales, el concepto de *performance* ofrece una determinada forma de conocimiento. Víctor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa “*parfournir*” que significa “completar” o “llevar a cabo por completo”. Para Turner así como para otros antropólogos que escribieron en los años sesenta o setenta, las *performances* revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura.

### **Teatralidades contemporáneas: el teatro posdramático**

Durante el siglo pasado y fundamentalmente bajo el impulso de las vanguardias, la teatralidad comenzó a variar su arquitectura y lenguaje. En algunos casos esto implicó una preponderancia menor del texto, la desestructuración del relato, una ruptura radical en la noción psicologista del personaje y con el principio de representación mimética de lo real, cuya estética preponderante era el realismo decimonónico, al señalar la artificialidad y la construcción cultural de ese modelo, y una acentuada jerarquización de lo corporal y lo vivencial. Esta situación, hacia la segunda mitad del siglo XX, vivió un acelerado proceso de radicalización, haciendo de la escena teatral contemporánea un espacio híbrido a partir de una mayor presencia de las artes visuales, los medios y las acciones *performativas*. Una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética. El problema de lo real, de lo biográfico o lo documental, no queda reducido a la presencia del ejecutante ni al suceso real que ocurre o no dentro de la escena y genera una reflexión dentro del marco estético, sino que más allá de la especialización y la hiperreflexividad, el retorno a lo real apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista, configurando nuevos espacios para un arte político renovado y en diálogo con su época.

Estas nuevas conceptualizaciones constituyen complejos cuestionamientos sobre las producciones ficcionales y el estatus mismo de ficción. Lehmann (2010) no concibe al actor como un representante sino como productor de auto-representaciones. El cuerpo del actor, del practicante o del ejecutante escénico “*corporalité autosuffisante*”, (corporalidades autosuficientes) no es solo una presencia material que ejecuta una partitura performativa dentro de un marco autoreferencial y estético sino que su cuerpo es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica. La presencia es un ethos que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención. El cuerpo deviene así en “soporte material de la obra de arte” (Pinta, 2013, 22). Es un teatro que se aproxima, en palabras de Lehmann, al gesto de la autorepresentación del *performer*, que se consolida como un proceso y no como un resultado, objeto artístico realizado como acción y producción más que como producto, pasando del “objeto representacional a la presentación de sujetos

y de situaciones llevadas a cabo en espacio y tiempo reales” (Pinta, 2013, 24). El cuerpo del actor-*performer* asume desde esta perspectiva una matriz sociopolítica, deviene entonces en la escena actual sujeto-cuerpo político, “y la *performance* se vuelve una herramienta teórica y práctica que permite flexibilizar los mecanismos compositivos del teatro, extender su campo de acción del juego y al mundo y apartarse del universo cerrado y autosuficiente de la ficción teatral tradicional” (Pinta, 2013, 43).

Los términos “*performance*”, “teatralidad”, “teatro documental”, “biodrama”, “teatro posdramático”, están interrelacionados y están siendo repensados por los teóricos del teatro y de la *performance*, indicando que la actividad escénica se encuentra desde hace tiempo en un intenso proceso de revisión de sus fundamentos estéticos y en donde la apertura hacia otras disciplinas y actividades ocupa un lugar destacado. Existen préstamos, cruces, diálogos, fronteras porosas y contaminaciones entre estos conceptos, puesto que escapan a las taxonomías tradicionales que han condicionado a la teatralidad. Las categorías de imitación o mimesis, catarsis e identificación, han sido seriamente cuestionadas junto con la centralidad que había asumido históricamente la textualidad dramática, en la medida en que todos los restantes elementos escénicos se subordinaban a él, a partir de la herencia dada por la tradición aristotélica. Debido, entre otros factores, al énfasis dado a la palabra como forma de conocimiento del mundo, así como al personaje en tanto portador de una conciencia y de características psicológicas coherentes y unívocas que lo asimilan a una persona, el teatro dramático tiene consecuencias que exceden lo meramente escénico, así “el drama resulta un modelo estético de fuertes implicaciones sociales (a partir del rol central que le otorga al individuo en la sociedad y en la historia) y epistemológicas (a partir de la posibilidad de representar y conocer la realidad humana a través del lenguaje, más precisamente del diálogo escénico)” (Pinta, 2013, 54). El teatro posdramático, en cambio, no parte necesariamente ni representa un texto dramático previo, sino que se ha configurado a partir de escrituras escénicas y *performativas* experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando en muchos casos estrategias de las artes visuales. La puesta en cuestión de la noción de representación no es nueva, sino que ya tuvo lugar desde comienzos del siglo XX con las experiencias de las primeras vanguardias artísticas, lo cual generó un fuerte cambio epistemológico y una irrupción de nuevas alternativas (Brecht, Piscator, Meyerhold, Beckett, Pinter, Ionesco, Müller, entre otros), opuestas a la lógica realista, en que conocemos y mediatizamos el mundo. “Desde manifestaciones poéticas muy diversas, el teatro del siglo que acaba de finalizar fue cuestionando a través de sus procedimientos de representación los principios éticos subjetivos por los cuales conocemos y producimos el mundo de referencia común” (Sequeira, 2013, 66). Así, el problema de la representación teatral se encuentra íntimamente vinculado al del referente, “ya que no siempre la acción de la escena tiene relación con un modelo externo a ella” (Argüello Pitt, 2013, 33). En muchas obras del teatro

contemporáneo existe una realidad material concreta y tangible, propia de la escena, que supone una emancipación de la obra, esa tercera cosa que se instala entre actores y espectadores, de la que nadie es propietario, que “ya no se parece a nada, solo a sí misma” (Argüello Pitt, 2013, 32). En estos casos, el referente de la escena es ella misma.

Las transformaciones que tuvieron lugar en las últimas décadas han flexibilizado las delimitaciones que separaban al género teatral de prácticas que, como la *performance art* (entendida como un ámbito de articulación y de diálogo entre distintas disciplinas como la poesía, la danza, el teatro, el cine, el video, las artes visuales y la música, que genera un arco muy plural de obras en las que prima la idea de evento, acontecimiento, intervención, acción, etc., y cuya característica central es el hecho de ser efímeras e inacabadas), tienden a producir una experiencia concreta y han proporcionado el surgimiento de un espacio liminal entre la *performance* y el teatro, constituyéndose así en un punto de inflexión respecto de los abordajes teóricos teatrales convencionales, en relación a los procesos de producción de sentido (Pinta, 2013, 105). La *performance*, el biodrama, el teatro documental y posdramático actual se juegan justo en ese espacio limítrofe. Nos encontramos ante obras profundamente autorreflexivas, que no dudan en visibilizar sus propios mecanismos de construcción artificial, “llevando a cabo una reflexión más amplia acerca de los procesos sociales de significación” (Pinta, 2013, 110). Así, no solamente se hacen visibles los procesos de producción de las obras contemporáneas posdramáticas, sino que la propia identidad teatral se torna inestable, como resultado de la apertura del teatro hacia otras disciplinas y prácticas artísticas.

### El Museo de los niños débiles

Este proyecto comienza a partir de una propuesta de la documentalista y montajista Alejandra Almirón, quien me convoca para que trabajemos juntos en una experiencia transmedia vinculada a sus vivencias en una colonia de vacaciones ubicada en la ciudad de Necochea, a mediados de la década del setenta del siglo pasado. El núcleo temático central estaría dado por las políticas de asistencialismo y de beneficencia infantil que el Estado argentino había llevado adelante durante el siglo pasado. Desde el principio acordamos que nuestro proyecto asumiría la forma de un falso documental, (es decir imitando los códigos y convenciones desarrollados por el cine documental, pero generando material ficcionalizado a partir de un archivo real), caracterizado por un fuerte tono irónico y paródico, que se conectaría intertextualmente con los conceptos y la perspectiva de los principales exponentes del positivismo argentino, encarnado principalmente en la figura del escritor José Ingenieros, fuertemente contaminados con otros objetos de la cultura popular, como por ejemplo el personaje Kenny McCormick de la serie South Park, el niño eternamente “*buleado*”. Este último cumplía un rol importante, ya que estaba pensado que en el *Webdoc* el tratamiento sonoro estuviera construido a partir de relatos ficcionales y testimonios de niños actuales, que fueran víctimas de prácticas de *bullying* o acoso escolar.

La estructura narrativa se construirá así como una historia apócrifa cuyos relatos serían transversales respecto a sucesos reales, con una intencionalidad crítica, satírica y reflexiva sobre la ideología del Estado argentino, que bajo la fachada de la protección hacia los sectores débiles, desarrolló en las primeras décadas del siglo XX una práctica de darwinismo social, con el auge de la corriente positivista. Desde esta perspectiva se desarrolla la noción de “niño débil”, objeto de la beneficencia estatal y de prácticas paternalistas, correctivas y punitivas que, con los correccionales para menores como horizonte, tenían una finalidad más de sujeción y control que de real cuidado y consideración.

La pestaña performática del proyecto se apoyaría en imágenes (fotos y videos) de archivo, intervenidas, remontadas y resignificadas, que por supuesto hicieran referencia a niños en distintas situaciones. Así, gracias principalmente al Archivo General de la Nación, pudimos conseguir tanto material de las primeras décadas del siglo pasado, como del primer peronismo, en donde las imágenes de la Ciudad de los Niños de La Plata y de los Juegos Nacionales Evita ocupaban un lugar destacado, además de diversas escenas de películas de ficción que contaban a distintos niños como protagonistas. Otros materiales visuales de archivo que utilizamos correspondían a fotos y videos de cumpleaños y eventos sociales de nuestras familias. Estas imágenes eran proyectadas sobre mí, que vestía un mameluco blanco de los que se utilizan en los laboratorios farmacéuticos, y sobre una pantalla. La interacción entre las imágenes y la performance en vivo generaba nuevas asociaciones y sentidos posibles, tanto a nivel textual, corporal y escénico como visual. Yo interpretaba a Giuseppe, el cuidador o sereno del museo, que narraba una serie de pesadillas que tenía con los niños que habitaban el lugar. Más abajo transcribo a modo de ejemplificación, algunos fragmentos de esta suerte de sueños alucinados, que mezclaban constantemente y de una manera indistinguible realidad y ficción, acorde a las nuevas tendencias que se verifican en el teatro posdramático, como mencionamos anteriormente. Teniendo en cuenta la puesta en crisis de la noción de personaje propia del teatro contemporáneo, en la *performance* permanentemente entraba y salía de lo ficcional a lo real y viceversa. Narraba anécdotas y situaciones reales vividas por mí, por fuera del personaje, e inmediatamente era capaz de ingresar al universo de la ficción y convertirme nuevamente en Giuseppe.

En el comienzo de la obra, yo, en calidad de performer, hacía referencia a la génesis del museo e introducía al otro gran personaje del proyecto: Arturo Ciampagna, el fundador del Museo de los niños débiles o Casa Museo Logos (tal era su nombre oficial), un alter ego de José Ingenieros. Era él quien, en 1971 en la localidad de Necochea, había fundado este “ámbito de memoria cuyo fin era preservar y difundir la historia del asistencialismo infantil en la Argentina”. Acorde a la personalidad mutifacética e ilustrada de José Ingenieros, presentábamos a su alter ego como “masón, psiquiatra, filósofo y criminólogo”. A continuación eran introducidos los diferentes espacios, salas o habitaciones pertenecientes al Museo, que estaban clasificados por los desórdenes

sociopáticos expresados en la infancia, según la corriente positivista argentina. Así, las salas emblemáticas del Museo eran: la de los asilados o niños huérfanos, la de los miserables o niños pobres, la de los jornaleros o niños trabajadores, la de los iracundos o niños violentos, y la de los enajenados o niños locos.

Cabe señalar que los niños del Museo se encontraban materializados en varios muñecos de papel, contruidos especialmente para la ocasión, con los que yo interactuaba en distintos momentos de la obra. Los muñecos no solo eran manipulados por mí como *performer*, sino que también, al estar ubicados y dispuestos en distintos lugares del escenario, hacían referencia a las diversas salas del Museo. Esta situación de manipulación entre el *performer* y los objetos inanimados le daba una característica fuertemente ominosa y siniestra al espectáculo en vivo.

Para la función realizada en julio del 2014, en La Revuelta, se dispuso una sala contigua a la del espacio de representación, en donde funcionaba una instalación que contenía tanto fotos de las dos funciones anteriores, que tuvieron lugar en mayo de ese mismo año en el Club Cultural Matienzo, así como una computadora que repetía en loop unos carteles, gráficos e infografías que narraban la apócrifa biografía de Arturo Ciampagna, el fundador del Museo. Allí se mencionaba su origen como inmigrante italiano, puesto que había llegado al país proveniente de Italia desde pequeño, sus estudios en el Colegio Nacional de Buenos Aires y en la universidad de la misma ciudad, sus viajes de estudios a Europa, sus vinculaciones con la masonería no religiosa, de influencias científicas y filantrópicas, la fundación de una sociedad secreta llamada *Logos*, sus supuestas relaciones con miembros del Tercer Reich alemán y por supuesto, la fundación de la Casa Museo Logos, que dio lugar al Museo de los niños débiles. En esta suerte de biografía podían verse ciertos rasgos científicistas y ocultistas, propios de la formación de las élites gobernantes de nuestro país, a principios del siglo XX. La experiencia performática y teatral se amplió en esta función: los espectadores podían recorrer esta habitación y antes o después, asistir a la función en vivo.

Una mención especial merece la función realizada en el Centro Cultural Recoleta, en octubre del 2014, en el marco de *Fase 6.0*, un encuentro sobre arte, ciencia y tecnología organizado por la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Allí no solo se realizó una función en vivo, como mencionamos, sino que también se presentó el *libro encontrado*, un libro de artista artesanal, un ejemplar único, un incunable donde se cuenta la historia del museo, sus orígenes y la biografía de su fundador, Arturo Ciampagna. El libro, compuesto por gráficos, fotos, videos, textos y animaciones, tenía la impronta y la estética de un enorme cuaderno de apuntes. El contenido cumplía la función de ser una interfaz borrador (en formato analógico) de lo que en un futuro será el diseño del sitio interactivo, ya en el marco del *Webdoc*. En diferentes partes del libro se encontraban situados códigos QR, propios de la *realidad aumentada*, que activaban diferentes videos referentes al falso documental, que no formaban parte de la *performance*.

En relación al trabajo con lo real, propio de las experiencias más fructíferas y destacadas de la escena contemporánea, ya sea bajo la forma del biodrama o del teatro posdramático, cabe señalar que mi experiencia biográfica como performer se encontraba completamente entremezclada con el nivel de historia ficcional de los relatos pertenecientes al museo. Esto era así, no solo porque los sueños de Giuseppe que hacían referencia a los niños habían sido mis propios sueños, que yo registro sistemáticamente en un cuaderno de notas desde hace años, sino porque también una consigna de trabajo consistía en tomar lo que aconteciera escénicamente en el momento y mezclarlo con ciertas coordenadas de mi vida privada, incorporándolo a la máquina narrativa de la obra. Vale como ejemplo de esto último lo acontecido en el estreno llevado a cabo en el Matienzo. Para aquella función contamos por única vez con un invitado especial, Nicolás Fernández Muriano, quien, vestido con un disfraz de mono, representada a una suerte de mascota del museo. Pocos minutos antes del estreno, en una acción propia de un ensayo aunque claramente involuntaria, Fernández Muriano me fisuró la nariz. No solo tuve que realizar la primera función lastimado, sino que tomé como prerrogativa de trabajo narrar en cada nueva función lo que había acontecido esa vez, además de las consecuencias que me había ocasionado. De tal forma que en las funciones subsiguientes, ya sin Fernández Muriano, le expliqué al público lo acontecido, mostré radiografías, leí los informes de estudios médicos que me habían hecho y expliqué los motivos por los cuales Muriano se encontraba ausente. De esta forma, no solo lograba incorporar lo real en el ámbito de la obra, sino que ella asumía un carácter procesual, haciéndose y rehaciéndose en cada nueva función.

Poco tiempo después del involuntario accidente, escribí el siguiente texto en *Facebook*, que luego fue incorporado a las funciones realizadas en La Revuelta y en el Centro Cultural Recoleta, en un proceso de retroalimentación permanente:

Hace casi un mes que el mono me fisuró la nariz con un cabezazo, una hora antes de la primera función del Museo de los niños débiles. Desde ese momento mi vida cambió para siempre. No solo mi nariz, ahora desviada, es otra, sino yo también. Radical y definitivamente soy otro. Tengo una nariz desviada. Tengo una belleza renovada. La belleza fulgurante y única de mis cicatrices me recuerda que pasé por esta vida. Que estoy vivo. Que mi existir dejó sus impresiones en mi cuerpo. La belleza de mis desvíos, de mis conductas desviadas, anormales, raras. La belleza de mis corrimientos extraños, extrañados. No extraño nada la normalidad. No extraño nada mi antigua nariz. No me extraño para nada. Soy otro. No quiero corregirme. No quiero de ninguna manera corregir mi nariz a través de estúpidas operaciones. Esas que los matasanos de la nada me ofrecen. Me enorgullezco de mi nariz. Me enorgullezco del mono y de su violencia: miles de años de evolución, de humillación, arrojados en la cara, vengados con ese legítimo y justiciero cabezazo. No seré nunca más el mismo de antes. Empezaré de nuevo, de menos que

cero. Todo será asombro, estado de gracia, devenir. Y todo gracias a mi nueva nariz desviada.

Para finalizar, presento a modo de ejemplo, algunos fragmentos de los sueños de Giuseppe/Maximiliano de la Puente que formaron parte de la *performance*:

Un pasillo blanquísimo/ Quema de frente al mirarlo/ La luz estalla en todas las direcciones posibles/ Las paredes explotan de claridad/ Camino por ahí con alguien a quien no conozco/ Es un hombre/ Un hombre relacionado con una investigación que echa luz sobre mi pasado/ Su teoría me afecta personalmente/ Oscurece mi pasado/ Lo vuelve gris, casi irreconocible, según como se lo vea/ Descubro que el lugar en que habito, lo que ahora llamo mi casa, se remonta a 1971/ Ese año se construyó en este lugar un orfanato/ El lugar estaba poblado de nenes/ Nenes por todas partes: en el baño, en la cocina, en el comedor/ Incluso en la bañera/ Eran tantos los nenes que vivían acá que era imposible contarlos/ Saber cuántos eran/ En cada mínimo recoveco de la casa aparecía siempre un nene, de todos los tamaños y variedades posibles/ Eso ocurría en esa época, a fines del siglo XXX. Y es lo que aún hoy sucede en esta casa/ Veo nenes en todos lados, adonde quiera que vaya/ Nenes por acá y por allá. Nenes en el placard, en el patio, entre las plantas, en la terraza/ Nenes y más nenes/ Nenes como plaga/ Una plaga que llegó para quedarse, que no me deja descansar/ Escucho a toda hora sus grititos, sus lloriqueos, sus lamentos. Sus risas/ Especialmente cuando todo se encuentra en silencio/ Cuando la actividad del día da paso a la calma, ahí es cuando más violentos se ponen/ La cabeza me late. Me late cada vez más fuerte/ Veo cómo se me hincha la vena/ Cómo mi cuerpo está a punto de explotar/ Mi cabeza cobra vida propia. Parece seguir el impulso de esos nenes/ Sigue sus ritmos, sus latidos, sus pulsaciones/ Avanza y me deja atrás. Por eso late/ Desesperado, no sé qué más hacer/ Combatí a los nenes de todas las formas posibles, y no hice más que incrementar su tamaño y su condición. Nenes. Nenes por todas partes/ El hombre a mi lado, el mismo que descubrió mi pasado, me dice que mi problema no tiene solución/ Y que por eso mismo debo relajarme/ Usted esconde un nene en su cabeza, me dice. Está metido bien adentro suyo, en lo profundo/ Es él y nadie más el que le hace latir la cabeza con tanta fuerza/ Es ese nene, el que no encontró mejor lugar que su cabeza para esconderse, el que le trajo todos sus problemas, agrega/ No puedo hacer nada. Sé que no voy a poder convencerlo nunca que salga de ahí/ Debo aprender a convivir con ese nene alojado en el interior de mi cabeza.

#### Referencias bibliográficas

Argüello Pitt, C. (2013). "Intersecciones de lo real en la escena contemporánea: del como si a lo real". En *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Córdoba, Documenta/Escénicas.

- Caballero, J. (2013). "Webdoc: Narrativa del futuro". *Documento de trabajo del seminario homónimo, desarrollado en el Primer FIDBA* (Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires).
- Gifreu Castells, A. (2013). *El documental interactivo como nuevo género audiovisual*. Tesis doctoral UPF. Disponible en [www.doc.ubi.pt/14/teses\\_arnau\\_castells.pdf](http://www.doc.ubi.pt/14/teses_arnau_castells.pdf) Fecha de consulta: 10/10/2014.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Lehmann, H. (2010). "El teatro posdramático: una introducción". En *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral. Buenos Aires, Número 12, diciembre de 2010. Disponible en: <http://www.telonde fondo.org/numeros-anteriores/numero12/articulo/318/el-teatro-posdramatico-una-introduccion-.html>
- Pinta, M. (2013). *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires: Biblos.
- Prat Aparicio, C. (2012) "SEAT. Las sombras del progreso. Llega el Webdocumental a España" Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=4126#sthash.neNMAzb9.dpuf>
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Madrid: Deusto Ediciones.
- Sequeira, J. (2013). "La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos". En *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto impreso.
- Abstract:** This article proposes a reflection on the "Museum of the weak children," a trans medium project by Maximiliano de la Puente and Alejandra Almirón, covering a Webdoc, a performance and a linear documentary. What we present here is a reflection from the output of the four live performances made in 2014 in the Matienzo Cultural Center in La Revuelta and Phase 6.0 at the Recoleta Cultural Center.
- Key words:** performance - transmedia - documentary - theatre - museum.
- Resumo:** O presente artigo propõe-se como uma reflexão sobre o "Museu dos meninos débis", um projecto transmedia realizado por Maximiliano da Ponte e Alejandra Almirón, que abarca um Webdoc, uma performance e um documentário linear. O que apresentamos aqui é uma reflexão a partir do resultado das quatro apresentações ao vivo realizadas em 2014 no Centro Cultural Matienzo, na Revolta e em Fase 6.0 no Centro Cultural Recoleta.
- Palavras chave:** performance - transmedia - documentário - teatro - museu.
- <sup>(\*)</sup> **Maximiliano Ignacio de la Puente.** Doctorando en Ciencias Sociales, Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Es también dramaturgo, director teatral y realizador audiovisual. Investiga sobre teatro y pasado reciente

## El cuerpo en el proceso de dirección teatral

Fecha de recepción: agosto 2015  
 Fecha de aceptación: octubre 2015  
 Versión final: diciembre 2015

Fabián Díaz (\*)

**Resumen:** Este trabajo se propone pensar el rol del director en un proceso de creación grupal. Se basa en la experiencia de montaje de *Dios está en la casa*. Se revisarán los siguientes ejes: Conformación y relevancia del equipo creativo/técnico; Exploración del material expresivo; Montaje. El trabajo de dirección supondría una indagación física y emocional a la vez que técnica. Este trabajo no intenta exponer un caso como ejemplificación del trabajo de dirección, sino que se propone problematizar la figura del director, afrontando las siguientes preguntas ¿Cuál es el trabajo del director? ¿Cuál es su posicionamiento físico en la creación teatral?

**Palabras clave:** cuerpo – montaje – expresión corporal – dirección teatral.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 129]

### 1. ¿Cuál es el trabajo del director?

Esta pregunta me asalta inmediatamente a la hora de generar un pensamiento, una posición sobre la tarea que implica el hecho de asumir que uno quiere dirigir. Y me resulta necesaria en el marco de este texto, donde se intentará reflexionar a partir del eje de la dirección teatral. Para llevar adelante esta tarea de re-pensar lo hecho, quisiera partir de la hipótesis de que el trabajo de direc-

ción supondría una indagación física y emocional, donde el cuerpo del director participa de la red escénica.

Quizás suene obvio este planteo, pero es el motor esencial en la búsqueda de trabajo realizado para *Dios está en la casa* y por ello comienzo con esto.

Voy a detallar una serie de aspectos técnicos sobre la obra, y a modo de contexto citar la sinopsis: Dios está en la casa es la historia de una familia atravesada por el

tiempo. Hombres y mujeres que vuelven a la casa donde fueron felices. Cuerpos, voces y recuerdos que se superponen. Volver a la primera casa feliz; al lugar donde estaba la cama, la cocina, el baño, el patio, allí donde se jugaba a la pelota, donde se comía tortilla, donde se bailaba chamamé, allí sigue habiendo algo de cada uno. Todo junto y enmarañado. Cada gesto permite que la casa aparezca. ¿Si pudieras reconstruir ese lugar que te hizo feliz? En lo que puede volver a existir está la posibilidad de compartir un instante de felicidad.

El texto de la obra, por su parte, tiene alrededor de diez versiones, fue escrito durante dos años y posee una extensión aproximada de 110 páginas.

El elenco se compone por 4 actrices, 2 actores y 1 músico.

El equipo técnico/creativo está conformado por 1 compositor musical. 1 coreógrafo y entrenador físico. 1 vestuarista y escenógrafo. 1 Iluminador. 1 Asistente de dirección. 1 Asistente técnico. 1 director y dramaturgo. La obra dura aproximadamente una hora, veinticinco minutos.

Fue montada en poco más de 2 años.

¿Cuál es el trabajo del director en todo eso?

Cuando se trata de una creación colectiva en un grupo independiente, el trabajo del director, entiendo, consiste en detectar cuál es el hilo sensible que puede mantener la red de trabajo creativo funcionando durante el lapso de tiempo necesario que permita la configuración de un territorio creativo y espectacular.

Siguiendo lo anterior, el punto de partida desde la dirección que dio inicio al trabajo creativo consistió en plantear a la totalidad del equipo de trabajo una consigna que pusiese a funcionar un motor sensible. Dos reuniones forman parte de esta etapa y en la distancia se presentan como centrales para todo el proceso.

En la primera reunión yo les conté a todos como era mi casa feliz, que resulta ser la casa de mi bisabuelo, una pequeña casa de pueblo en el interior del Chaco, donde pasé mucho tiempo. Con un patio enorme, con plantas de mandarinas y conejos. Era fácil subir al techo y tomar tereré. Robar masitas de maní que hacía mi bisabuela. Orar, porque mi bisabuelo era pastor de una iglesia chiquita del pueblo, así que se oraba mucho. En esa casa se juntan momentos muy felices que me llevan al territorio de la niñez. En esa casa, cuando tenía 8 años, estaba jugando en el patio y escuché a mi bisabuelo orar en su pieza. Me acerco a la ventana para espiarlo sin que me vea y lo escucho decir: “Dios, líbrame de todas las cosas de este mundo”. No me dio miedo. Pero supe que había escuchado algo secreto, algo que solamente Dios tenía que escuchar. Eso se quedó grabado en mí para siempre y cuando comencé a pensar en este proyecto se convirtió en un eje muy importante.

Esta anécdota, como primera experiencia creativa del material, supuso para mí un contacto físico/emocional con el elenco y el equipo de trabajo. Es decir que me acerque al equipo que había conformado no con un plan técnico, ni de puesta en escena, sino con una imagen sensible: un niño espía a su bisabuelo, mientras este le habla a Dios. Esa tarde que escuché a mi abuelo hablar con Dios, supe que él quería morir. Ya era un hombre muy, muy viejo.

Después de conversar sobre esta anécdota, les pedí a todos que piensen cuál era su casa feliz. Ese lugar en cada uno al que era posible volver a buscar cosas preservadas del tiempo.

Organizamos entonces una segunda reunión para un domingo al mediodía. Sería un almuerzo y cada uno debía llevar algo que se comía y un postre de esa casa feliz que trataría de recordar.

Este segundo encuentro fue una especie de caudal inagotable de textos, imágenes, movimientos y emociones que involucró a todo el equipo.

Constituye un registro de aproximadamente 5hs de videos y audios y allí se encuentra todo el material bruto de la obra.

Hago mención a esto, porque esa segunda reunión generó, me di cuenta un tiempo después, un vínculo sensible que comprometió al grupo de trabajo con una necesidad poética y no técnica. Luego de esta reunión nos quedó un deseo muy fuerte de contar de manera teatral lo que habíamos descubierto en ese encuentro: quisimos darle nombre, forma y orden a aquella casa de la felicidad, y esto se tornó primario, vital y humano en el proyecto. Cuando se generó esta necesidad en el grupo de trabajo, es decir el deseo de compartir esos instantes de felicidad, entendimos que estábamos frente a una posibilidad teatral, en tanto que detectamos un espacio de representación muy específico: darle forma espacial y física a un espacio que convocaba la posibilidad de que otros (un hipotético público) pudiera reconstruir su propia *casa-feliz*.

Resulta de mucho valor para la experiencia de montaje, haber generado esta segunda reunión, porque ubicó al grupo de trabajo en un plano creativo y expresivo donde cada uno había involucrado algo muy personal.

## 2. No hay tiempo. Tengo todo el tiempo.

Trabajar en el formato de teatro independiente garantiza, a un costo bastante alto, conservar quizás la única propiedad exclusiva que le resta a ese grupo de producción: la administración del tiempo creativo.

Cuando comencé a trabajar para *Dios está en la casa*, estaba saliendo de dos trabajos que fueron de mucho aprendizaje, pero muy agotadores, un montaje en el Teatro General San Martín e inmediatamente después otro en el Teatro Nacional Cervantes. Habían sido aproximadamente 10 meses de trabajo diario, ininterrumpido.

De las experiencias de trabajo en el formato oficial había aprendido algo central que puede resumirse así: sin un equipo creativo/técnico conformado previo al trabajo de ensayo y comprometido poéticamente con el material a representar resulta imposible sobrevivir al esquema de producción de dos meses de montaje del formato oficial. Decidí comenzar por un lugar nuevo para mí desde la dirección: conformar antes que el elenco, un equipo creativo/técnico: Asistencia de dirección / Escenografía y vestuario / Iluminación / Música / Movimiento.

Tomo esto como segundo punto, porque en la conformación del equipo técnico se da una falencia un tanto generalizada de la experiencia en el teatro independiente dónde, por lo general, estas áreas se incorporan no solo tardíamente, sino de manera aislada. Lo que provoca una serie de desfases en el trabajo general de la puesta.

Le planteé a este equipo mi voluntad de trabajar en un proceso sin tiempos definidos, con el deseo de poder llevar adelante un trabajo de creación complejo en todas las áreas y en el cual estas áreas pudieran trabajar en diálogo entre ellas.

Fue central haber contado con este equipo de trabajo en el proceso de creación colectiva, porque se pudo conversar desde la génesis del proyecto, numerosas hipótesis a constatar. Mi intención de fondo era evitar que estas áreas se incorporen de manera aislada, como ya dije, pero principalmente que tengan influencia en cada instancia creativa, que pudieran realizar pruebas, desarrollar lenguaje en cada área, enriquecer desde la particularidad de sus códigos y no ser meros ejecutantes de un diseño. Muchas veces sucede dentro del esquema de producción independiente que estas áreas ejecutan una necesidad de puesta, en lugar de aportar un lenguaje narrativo y poético. Este desfase suele perjudicar a las obras y no depende de la competencia de los realizadores, sino de una falencia en la articulación de estas áreas en las instancias creativas. Revisar esta instancia me permite pensar en algo que se me presenta con mayor relevancia; si al igual que la dirección y la actuación, las áreas técnicas se involucran en la escena desde un posicionamiento que los atraviese física y emocionalmente, el objeto escénico se verá nutrido y atravesado por una complejidad mayor.

### 3. El grado cero del conflicto

En un diálogo muy estrecho con la asistencia de dirección, fuimos planteando infinidad de procedimientos que nos llevaron a trabajar en plazas, andenes de tren, explanadas, diversos espacios abiertos y recién después de un tiempo de abordar diferentes espacialidades nos mudamos a una sala de ensayo para abocarnos a la tarea de reconstruir espacialmente los espacios de la felicidad descubierto en la segunda reunión, intentamos reconstruir todos los aspectos posibles de esas casas, desde cómo llovía, cómo se dormía, cómo se celebraba tal o cual acontecimiento, cómo se jugaba, moría o comía. Durante esta etapa observamos que la obra convocaba estos espacios a través de la resonancia física de los mismos en los cuerpos de los intérpretes. Es decir que no se necesitaba una escenografía para cada espacio reconstruido, sino un cuerpo que portase los mismos. Espacios del recuerdo convocados físicamente.

Al observar esto nos dimos cuenta que cada uno debía cooperar muy fuertemente con el otro para ese lugar pueda aparecer, lo que cada personaje necesitaba se hacía presente en el cuerpo del otro, y cuando esto sucedía provocaba una conmoción muy fuerte en todos y yo intuía que en eso radicaba el carácter dramático de la obra, es decir, en el esfuerzo físico y emocional que implica que aquello que te hace feliz aparezca. Esto resultaba dramático porque precisamente aquello que jugábamos a reconstruir ya no estaba, solo era posible verlo durante un instante muy fugaz en el espacio físico del otro, es decir, su cuerpo. Constatamos con el trabajo que íbamos planteando que nuestro pasado tiene la posibilidad de actualizarse en el cuerpo.

Cooperar con el instante de felicidad del otro me llevó a plantear lógicas de búsqueda actoral que estuviesen por fuera de la convención escénica dada por el conflicto de

fuerzas opuestas. En *Dios está en la casa* no hay ninguna discusión, ninguna fuerza opuesta, no hay conflictos, no existen discusiones entre personajes.

Hay lo que podríamos llamar, arriesgando una hipótesis: *un principio actoral de cooperación múltiple para que el otro logre lo que necesita.*

Traigo esto como tercer punto porque después de un tiempo de trabajar me di cuenta que habitaba en esta lógica un posicionamiento más complejo para el trabajo de dirección: Si yo les pedía a los intérpretes que no entrasen en conflictos, si les imponía sustraer sus cuerpos a un grado cero de enfrentamiento, si les pedía cooperación física en la escucha de la necesidad del otro, también yo debía colocarme físicamente en una situación distinta para continuar dirigiendo. Fue muy costoso esto, porque me obligó a escuchar de otra manera y me permitió reconocer que mucho más frecuentemente de lo que uno percibe, se trabaja desde el campo de la dirección con el supuesto de que quien dirige posee una visión más certera de lo que se está haciendo.

Este supuesto esconde un error complejo a mí entender, porque convierte al director en una especie de ordenador, que puede responder todo, cuando en realidad la dirección atraviesa el mismo nivel de caos creativo que el resto del equipo. Es en este caos y no en la explicación del mismo donde la dirección bucea.

Esto me permitió pensar finalmente que la dirección está atravesada por necesidades físicas, por una necesidad del cuerpo de proyectarse espacialmente y si la dirección no se compromete físicamente, entonces tampoco está comprometida dramáticamente y habrá desarrollado con suerte una actividad logística, pero no sensible. Tener todas las respuestas cuando uno dirige, evidencia que en realidad, el cuerpo ha quedado olvidado.

### 4. El criterio de producción dramática

Este aspecto del proceso singulariza para mí el trabajo creativo de *Dios está en la casa*, me refiero al criterio de producción dramática, es decir cómo y de qué manera se produce la emergencia de un texto, una oralidad, y una estructura dramática a partir del trabajo de exploración y búsqueda. Es importante aclarar que este criterio se configura a medida que se realiza la creación. En primer lugar yo me auto-impuse una especie de obstrucción: que los intérpretes nunca tuviesen la sensación de que lo que estaban diciendo o haciendo iba a quedar fijado. Y esto porque creo que hay una confusión que entorpece la especificidad del trabajo actoral dada por la exigencia de que deben producir textos mediante su improvisación en los trabajos de creación colectiva, cuando esto sucede, si no se dirige con claridad el trabajo actoral y dramático, se coloca al actor en el rol de dramaturgo.

A partir de esto y durante casi 7 meses nunca repetimos un ensayo. Fue, hay que admitirlo, muy complejo convencer al elenco de que todo era para construir algo, aunque durante mucho tiempo no lo parecía. El punto de inflexión en esta etapa se hizo presente cuando tuve que comenzar a plantear escenas, cuando fue necesario atravesar el umbral entre la exploración y la prefiguración de la estructura y aquí se produjo, entonces, una experiencia que pone de relieve mi voluntad de afirmar que este proyecto solo lo pude dirigir mediante un com-

promiso físico. Para hacer avanzar esta historia debía, en el dispositivo ficcional, reconstruir la muerte de un abuelo, ese que había escuchado hablándole a Dios en mi infancia, pero también, el abuelo de todo hipotético espectador. Sin ello no podríamos hacer que la trama se flexione y expanda. La muerte constituía el punto de giro en la historia familiar que pretendíamos contar.

Atravesar una experiencia de ficción demanda un compromiso que en el terreno teatral involucra el cuerpo como condición inevitable o de lo contrario se coopera con una lógica donde el cuerpo es un desecho. Hacer que este abuelo muera cada vez en el juego escénico implicaba para la obra adentrarse en el territorio de la tumba. El teatro es un continuo fluir entre la celebración de la muerte y la vida. Y para esto, si se asume con firmeza el juego escénico, se necesita involucrar el cuerpo o la ficción no gana consistencia dramática. El teatro avanza hacia un territorio infértil si no se le devuelve al cuerpo su estatuto espacial.

Una vez que pude plantear esta muerte dentro del esquema de la obra comenzamos a detectar el límite de la estructura, cuyo esquema básico se sintetiza así: uno vuelve a aquel lugar en uno donde se juntan sus felicidades pasadas y futuras, ese lugar está atravesado por la experiencia de muchas vidas, tiempos y espacios. El cuerpo es una espacialidad donde habitan simultáneamente las ficciones que dan sentido a la experiencia de lo humano. La dramaturgia en esta obra, como elemento que ordena la palabra y da orden a la estructura, puso el acento en la necesidad de provocar la aparición de un cuerpo sobre el espacio.

La memoria le demanda al cuerpo una actividad que no es virtual, sino específicamente corporal, que acontece en el aquí y ahora. En la inmediatez del presente continuo. En el encuentro entre cuerpos. Sin la presencia de un cuerpo, no se acepta la muerte y se niega el teatro.

### 5. La mirada: una costura de oro.

El Kintsugi es una técnica oriental que repara piezas de cerámica rotas, volviéndolas a unir con un barniz de oro. Esta costura deja expuestas y a su vez embellece las heridas del objeto.

Todo proceso de creación colectiva es para mí una experiencia que acumula diferentes heridas propias del proceso. Se trata de una experiencia donde el cuerpo atraviesa una batalla creativa contra el desánimo, la frustración, los innumerables problemas del esquema de producción, las bajas, los remplazos, pero también es necesario atravesar el entusiasmo que produce cada acierto.

En una instancia crítica la asistente de dirección me dijo: “vamos a estrenar *Dios está en la casa* quienes seamos capaces de resistir el proceso”. Sabías sus palabras. Resistir es una clave importante en el proceso de dirección, actuación y montaje.

A lo largo de casi dos años el proceso de trabajo acumuló muchas piezas, piezas de alguna vasija cuya forma específica debíamos descubrir con la mirada del espectador. Lo que yo podía intuir, como trabajo a realizar en este tramo final, se asemeja a la técnica del Kintsugi, pues veía que resultaba necesario reconstruir el objeto para reencontrar la forma exacta de aquello que el juego escénico reconstruía, este juego pedía además, que las heridas se expongan como partes constitutivas del tra-

bajo realizado. Reconstruir algo implica que el objeto ya nunca estará en su forma original, sino y esto es lo que para nosotros cuenta, solo es posible configurarlo por sus fragmentos.

Para que la mirada del espectador complete la experiencia poética se necesita una disposición al trabajo que admita el cambio y la transformación como una dinámica inherente al hecho teatral, asumiendo que toda estructura escénica es móvil porque sus componentes responden a cuestiones orgánicas y poéticas y que por lo tanto no hay decisiones finales, sino posibilidades dentro de una red compleja. Lo anterior depende de que durante el proceso se haya ejercitado la capacidad de recurrir y confiar en el diálogo con el equipo técnico/creativo y el elenco. Esto último define a mí entender la dinámica de creación colectiva.

Dios está en la casa es una experiencia de reconstrucción de espacios de la felicidad.

Pero, ¿cuál es el hilo de oro en la obra? La mirada es la costura que une cada pieza en la estructura y también es el puente, la ligazón que encontramos para que el cuerpo del espectador y el de los actores se encuentren en un terreno poético. La mirada es como un hilo invisible, pero constante, que da sentido y orden en la historia que contamos. Es el elemento que dentro de la red plástica del lenguaje escénico se convierte en vector de la intensidad dramática.

Dirigir implica que tu cuerpo se traspone en el de los actores y actrices y que estos a su vez tienen la capacidad de modificarte.

Si no se da esta lógica de abordaje físico se incurre en una relación que convierte al otro en un bien de uso.

Cada función es para mí un escenario de mucha emoción, donde junto con el elenco, el equipo creativo y técnico, ponemos a andar una red expresiva y sensible. Estrenar es la puerta de acceso a la instancia más compleja de una obra, porque a partir de ese instante la obra se enfrenta a la mirada de otros. Si se planteó una relación clara con el trabajo, entonces es posible que esta instancia, la del encuentro con el público, abra nuevos enfoques y preguntas y que la obra salte hacia una zona que aún desconoce.

No hay una instancia final para una obra teatral. Sí, y es bastante alentador, existe la posibilidad de un continuo despliegue de intensidades que se transformará con cada nueva mirada que llegue. Para eso hacemos teatro.

### Referencias bibliográficas

- Bachelor, G. (2000) *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica, Bs.As.
- Badiou, A. (2005) *Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Barthes, R. (1970) *Introducción al análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- Bergson, H. (2009) *La Risa, ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada.
- Lecoq, J. (2004) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Alba editorial, Barcelona.
- Laines, M. (2008) Mujica. *La casa*, DeBolsillo, Buenos Aires.
- Foucault, M. (2008) “*Topologías*”, Fractal n° 48, enero-marzo, año XII, volumen XII, pp. 39-40.



Ranciére, J. (2010) *El espectador emancipado*, El lago Ediciones, España.  
*La división de lo sensible. Estética y política*, (2002), Salamanca, Consorcio Salamanca.  
 Sanguinetti, S. (2009) *Dramaturgia imprecisa*, Estuario Editores, Montevideo.

#### Películas

Charles, K. *Sinedoque* New York, 2008  
 Wees, A. *Moonrise kingdom*, 2012  
 Win, W. *El cielo sobre Berlín*, 1987

#### Música

Chango Spasiuk, *Pynandi* (Los desclazos), 2009.

**Abstract:** This paper intends to think the role of the director in a process of group creation. It is based on the experience of God's assembly is in the house.

The following areas will be reviewed: Formation and importance of the creative / technical equipment; Exploration of expressive materials; Assembly.

The work would address physical and emotional while technical inquiry. This paper does not attempt to present the case as an exemplification of managerial work, but intends to do pro-

blematic the figure of the director, facing the following questions: What is the director's job? What is your physical positioning theatrical creation?

**Key words:** Body - assembly - body language - theater director

**Resumo:** Este trabalho propõe-se pensar o papel do diretor num processo de criação de grupo. Baseia-se na experiência de montagem de Deus está na casa.

Revisar-se-ão os seguintes eixos:

-Conformação e relevância da equipa criativa/técnico

-Exploração do material expressiva

-Montagem.

O trabalho de direcção suporia uma indagação física e emocional ao mesmo tempo que técnica. Este trabalho não tenta expor um caso como exemplificação do trabalho de direcção, senão que se propõe problematizar a figura do diretor, enfrentando as seguintes perguntas ¿Qual é o trabalho do diretor? ¿Qual é seu posicionamento físico na criação teatral?

**Palavras chave:** corpo – montagem – expressão corporal – direção teatral.

(\*) **Fabián Díaz:** Lic. en actuación. Maestría en Dramaturgia (Universidad Nacional de Artes).

## La creación visual del personaje

Dardo Dozo (\*) y Alejandra Espector (\*\*)

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

**Resumen:** La exposición tiene como objetivo transmitir la articulación del proceso creativo de la diseñadora de vestuario con el director de un espectáculo en el diseño visual de los personajes. Para ello se tomará la trilogía que ambos artistas han llevado adelante juntos con las obras tituladas *Saberlo todo*, *Subterraqo* y *Hablar a las paredes*.

**Palabras clave:** dirección teatral - puesta en escena - vestuario - proceso creativo - diseño - espectáculo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 131]

### ¿Le gustará la pieza? ¿Aceptaré? Espero su diseño...

Estimo casi imprescindible comenzar este escrito ubicando el trabajo del director por fuera del centro de la escena para que se visibilicen todos los integrantes de su equipo de trabajo. Obviamente que se trata de posturas personales y no de supuestas verdades dado que las verdades, con el paso de los años, se desmoronan, por suerte, para dar paso a los interrogantes, a las dudas, a la búsqueda de alguna posible luz que algo ilumine el camino a transitar. Tomo mi labor dentro de la dirección como la de un investigador, el cual encamina sus pasos tras las pistas que van brindándole todos sus artistas. Sus diseñadores, sus actrices y actores. Todos los que permiten que su obra se torne en un acto vivo. Es aquí que mi formación docente me brinda la oportunidad de poder articular lo que deseo decir con mis obras con las

propuestas que mi equipo de diseñadores me propone y con quienes trabajo con plena confianza para comenzar a aclarar mi camino.

Por ende, ese equipo de diseñadores y ese trabajo de dirección son el puntapié inicial para comenzar con el juego de poner en escena nuestra obra.

Ahora bien, cada director decide tener o no tener una metodología determinada para abordar su labor.

En el caso particular de mi labor como director me resulta necesaria una metodología de trabajo para poder dar paso con mayor asiduidad a esos interrogantes que incomodan, que desvelan, que nos ubican en el lugar del aprender de nuestros artistas. Y como algunos creadores necesitamos de qué aferrarnos para poder realizar en nuestro trabajo, el exhaustivo análisis previo de la pieza me permite trabajar con mayor libertad con los diseña-

dores. Lo comparo con el juego. El juego tiene sus reglas para poder establecer estrategias. Cuanto más precisas las reglas más posibilidades de jugar con libertad.

Detalle entonces el comienzo de la elaboración del diseño de vestuario y con quien para mí es un gran placer trabajar, Alejandra Espector. Nuestro trabajo consiste en entregarle el libro casi sin palabras. Sin que medie ningún condicionamiento. Transcurren apenas algunos días donde dentro de mí suceden las incertidumbres.

¿Le gustará la pieza? ¿Aceptaré? Espero su diseño...

Llega un mensaje o un llamado a mi teléfono. Y allí empezamos a charlar. Más que nada el comenzar a escucharla. Casi mágicamente, la forma de los personajes se presenta ante mis ojos. Luego, cuando se suman las actrices y actores los personajes cobran vida propia, sucede el milagro gracias al trabajo. Nuevas vidas a partir de articular nuestras creatividades.

Suceden charlas donde acordamos ideas, propuestas para transmitir lo que deseamos, colores, texturas que Alejandra propone sabiamente, vienen los bocetos. Esas figuras esperadas ansiosamente que me sorprenden gratamente.

Cabe destacar que en este Congreso de Tendencias Escénicas presentamos juntos la trilogía que hemos trabajado últimamente y cuyas obras serán publicadas este año bajo el título Dramaturgia de los fantasmas. Las obras que la componen son *Saberlo Todo*, *Subterraquo* y *Hablar a las paredes*. Creo necesario realizar una breve descripción de lo que trata cada pieza a continuación:

#### ***Saberlo Todo*. Teatro El Popular (Chile 2080)**

Cuatro personajes que se encuentran en un lugar donde comen sin comer, beben sin beber y compiten para ver quien es el que más sabe dentro de un juego que encubre lo sombrío de sus lejanas vidas. Un quinto personaje que no es visto ni escuchado por los demás, desea saber más allá de las palabras; observa e intuye que detrás de una enigmática puerta se podría encontrar el secreto de su historia.

#### ***Subterraquo*. Teatro La Tertulia (Gallo 826)**

Rain (mujer perdida) cree despertar de un sueño cargado de miedos y angustias. Observa el lugar y no reconoce dónde se encuentra. De pronto descubre un sobre y comienza a comprender lentamente que en él se encuentran sus palabras no nombradas... y que el extraño lugar donde cree encontrarse es el lugar que alberga su último momento de existencia... una pesadilla de la cual no sabe si podrá despertar. Un extraño viaje final debajo de aguas que la rodean. Es entonces que intenta mirar a través de una ventana para descubrir hacia dónde va... su destino... y es en ese momento que aparecen todos los seres que han vivido siempre dentro de ella.

Ellos le mostrarán momentos de miedos, de humor, de desconcierto.

Ellos, la conducirán hacia un viaje conducido por sus propios fantasmas...

#### ***Dramaturgia de los fantasmas*. Teatro La Tertulia (Gallo 826)**

Dos hermanos, Félix y Felisa, se encuentran cenando junto a una intrigante tía que come y bebe en silencio.

Allí surge una duda. ¿A quién han enterrado? ¿Al padre o a la madre?

Confirman que ha sido al padre.

Llega un matrimonio de vecinos y una amiga de sus padres para ofrecerles sus condolencias.

Los personajes se vinculan a partir de situaciones insospechadas hasta ese momento.

Comienza, a partir de allí, a conocerse la relación de los hermanos entre ellos y con sus padres. Una historia vacía de profundas relaciones filiales.

La acción cada vez se torna más vertiginosa plagada de un irónico humor negro.

A partir de una inesperada e insólita noticia, los invitados se retiran y quedan los hermanos, nuevamente, solos en la casa con su tía.

Así se presencia una impensada noche que transcurre fuera de todo posible patrón previsible.

Algo más para destacar es que Alejandra ha conformado notables equipos de trabajo para cada una de las obras compuestas por ex alumnas de la Facultad y eso ha permitido un riguroso trabajo de realización del vestuario llegando a lo planificado.

Dentro de la exposición realizada podrán observarse los bocetos y luego fotos y tráiler de las obras con el vestuario en acción.

Así, el diseño con el camino construido durante los ensayos va ajustándose al discurso, a las necesidades.

Para concluir parte de mi trabajo escrito, pienso en esas obras oscuras, siniestras, y que a pesar del humor que se infiltra en ellas, y que he escrito y dirigido, se destaca el valor que adquieren cuando el vestuario está creado desde un comienzo, más allá de algunas variaciones que lógicamente acontecen durante el transcurso de los ensayos, a partir de la acción misma.

Mi decisión de trabajar de esta manera, y lo hago con todos los diseños que componen la obra ha realizar, está fundamentado en poder generar un diseño de espectáculo minucioso y artesanal, pero solo es una metodología que aplico personalmente porque me brinda un crecimiento orgánico dentro del proceso creativo.

Durante el presente año le entregaré un nuevo libro. Y luego volveré a pensar...

¿Le gustará la pieza? ¿Aceptaré? Espero su diseño...

Y llega a mí el libro. Cada pieza de Dardo es un nuevo mundo a descubrir, dentro de un universo onírico, oscuro, poético, donde el humor, la emoción y la reflexión se entrelazan y se hacen carne en cada personaje.

Me gusta leerlas sin preconceptos, sin ideas previas ni charlas de mesa... simplemente dejándome envolver por la atmósfera sugerida y escuchando atentamente las voces que resuenan y las que se callan.

Cada palabra sugiere, cada palabra evoca, me envuelven colores, texturas, olores, sensaciones que van tomando forma en mi imaginación y que de a poco, se transforman en personajes.

Lo primero es el color, colores de fondo que crean una atmósfera emotiva.

Las casas de *Saberlo todo* y *de Hablar a las paredes* me sugerían un contexto de tonos tierras, sienas, ocre, hacia lo fantasmagórico en la primera, y hacia lo desgastado en la segunda. *Subterraquo* era sin ningún lugar a dudas negro, gris y rojo

Y entonces la pregunta ¿Quiénes son estos personajes que viven y respiran escénicamente rodeados de esas atmósferas? ¿Están vivos o muertos? ¿Viven en un aquí y ahora atemporal? ¿Aman, odian, sufren, ríen, lloran?

Y aparece entonces el anclaje temporal, el referente que a veces los une y a veces los distancia....siluetas del 30, del 50, del 80, del hoy... ¿A qué tiempo y espacio pertenece cada uno de ellos en su conflicto, en su mente, en su alma?

Contrastan, se mimetizan, se relacionan, se oponen: Color y silueta. Paletas cerradas, paletas neutralizadas, paletas vibrantes ¿Quién pertenece a cada lugar, quién invade, quién es y qué quiere?

Los personajes de *Saberlo todo*, parecen náufragos anclados en una fiesta eterna...Desgaste, transparencias, encajes deslucidos...sus trajes de gala de diferentes épocas, maltratados por el tiempo que cada uno de ellos lleva muerto. Son fantasmas tragicómicos.

En cambio en *Subterráqueo* cada personaje es neto, frío, recortado en pleno, negro, blanco, gris, rojo. Están expuestos, descarnados, crueles en sus conflictos...El tiempo es hoy, y me responden con toda una semántica de cada prenda, de cada accesorio. Las siluetas me hablan de su contexto y de su historia, de sus angustias y sus hipocresías.

Y en *Hablar a las paredes* surge el tiempo como disparador de cada personaje...Los hermanos anclados en su pasado, una década, los años 50, los vecinos con todo el exitismo y la ostentación de los años 80, y por último esa tía, que se enlazó sin querer y queriendo con un personaje de Saberlo todo.

Una vez visualizados, los vuelco inmediatamente en bocetos y me pregunto... ¿Le gustarán los personajes? ¿Aceptarán? Espero su comentario...

Y recién ahí nos encontramos Dardo y yo, para dar comienzo al resto del proceso creativo. Los bocetos son entonces el punto de partida.

Y comienza toda esa interacción entre director y vestuarista, donde nos comunicamos muchas veces casi sin palabras, y donde trabajamos en conjunto para darle vida a esos personajes.

Nada es gratuito, siempre cada elemento propio del vestuario narra, comunica, evoca, sugiere. Y al generarse el proyecto desde el inicio en equipo, con tanto intercambio de ideas y respeto por lo que apunta en el incons-

ciente de cada uno, se logra una dramaturgia del vestuario muy poderosa.

Por supuesto que siempre hay variantes, es un proceso creativo y orgánico que no termina en el boceto sino que sigue tomando forma y creciendo a partir de los actores, de los ensayos.

A veces surgen matices insospechados que ameritan un cambio, o un accesorio no previsto pero que cierra totalmente al concepto original, por ejemplo las pantuflas, en *Saberlo todo*, o la bata en *Hablar con las paredes*...

Y finalmente lo vemos materializarse en escena cuando cada actor, caracterizado y vestido, se transforma en esa unidad orgánica que es el personaje, se apagan las luces y comienza la magia del espectáculo.

**Abstract:** The exhibition aims to convey the joint creative process of costume designer with the director of a show in the visual design of the characters. To this end the trilogy that both artists have carried out together with the works entitled Everything, Subterraquo and talk to the walls it will be taken.

**Key words:** Theater director - staged - costumes - creative process - design - show

**Resumo:** A exposição tem como objetivo transmitir a articulação do processo criativo da designer de vestuário com o diretor de um espetáculo no design visual das personagens. Para isso tomar-se-á a trilogia que ambos artistas têm levado adiante juntos com as obras intituladas “Sabê-lo todo”, “Subterraquo” e “Falar às paredes”.

**Palavras-chave:** Direção teatral - posta em cena - vestuário - processo criativo - design - espetáculo.

(<sup>1</sup>) **Dardo Dozo.** Actor Nacional (Escuela Nacional de Arte Dramático). Profesor de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación.

(<sup>2</sup>) **Alejandra Espector.** Escenógrafa (Universidad del Salvador, 1979). Profesora de la Universidad de Palermo en el Área de Moda y Tendencia y en el de Teatro y Espectáculo de la Facultad de Diseño y Comunicación.

## Tendencias Innovadoras para la Danza. “Grupo Alma” Compañía de Danza Integradora

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Susana González Gonz (<sup>1</sup>) y Gabriela Fernández (<sup>2</sup>)

**Resumen:** Área temática: Tendencias Innovadoras para la Danza. “Grupo Alma” Danza Integradora grupo innovador, cuyo mayor objetivo es lograr con sus obras, cambiar la percepción individual y colectiva acerca de la inclusión, la integración, la libertad corporal, la creación artística y la diversidad cultural, como un derecho de todas las personas. Cuestiona la estética convencional desde una dimensión ética, fundamentada en el arte como herramienta de inclusión social y el proceso creativo como producción resultante de lo colectivo. Sensibilizar la mirada hacia nuevos sentidos y subjetivación, derribando preconceptos y dicotomías, abre nuevas puertas a los bienes de la cultura, que trascienden las barreras artísticas, sociales y culturales.

**Palabras clave:** danza – ética - estética innovación – inclusión - integración - diversidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 134]

### Trayectos

El “Grupo Alma” primera *Compañía de Danza Integradora de Argentina*, creado y dirigido por Susana González Gonz, reúne a bailarines con y sin discapacidad en la escena, desafiando los límites que impone la vida, a favor de una danza accesible a todos. Tiene sus inicios en el año 1996, cuando su fundadora y directora, tuvo la idea y visión de crear un grupo de danza contemporánea, integrando a personas con silla de ruedas, poniendo en tela de juicio las condiciones que se le suelen exigir a los cuerpos danzantes.

Pretende cambiar la mirada sobre las infinitas posibilidades que ofrece el trabajo conjunto con cuerpos diversos y otra manera de pensar, hacer y sentir la danza. Hacer un aporte a la danza del nuevo milenio, elevar el sentido de lo humano, recrear nuevos vuelos y desde el arte, dar forma a la propia vida, haciendo realidad las utopías.

Se ha presentado en innumerables y diversos escenarios, en áreas de la educación, el arte y la salud, en el país y en el exterior, ampliando el ámbito donde generalmente se inscribe la danza. Esta compañía, cubre un espectro de movimiento no explorado en nuestro país en el ámbito de la danza, investigando y aprendiendo sobre todas las calidades de movimiento que ofrecen las personas con discapacidad. Un grupo innovador que investiga y compone desde las posibilidades de movimiento que ofrecen cada uno de sus bailarines, fortaleciendo el trabajo conjunto de los mismos, dejando de lado los prejuicios existentes.

Contribuye con sus numerosas presentaciones, al desarrollo de una nueva concepción de la danza y a cambiar la mirada del público sobre la discapacidad. Desafía los límites que impone la vida resignificando el simbolismo asignado a la silla de ruedas y amplía la mirada a una nueva apertura artística, que incluye las infinitas posibilidades que ofrece el trabajo conjunto con cuerpos diversos a través del amor. Replantea los arquetipos que rondan en el imaginario social entorno a la discapacidad, elevando la dignidad de todas las personas.

Desde 2005, con la incorporación de nuevos bailarines, se conforma la primera Compañía de Danza Integradora y se estrena “En Ruedas del Amor”, realizada con el aval de Prodanza y el subsidio del *Fondo de Cultura BA, Programa Metropolitano de Fomento de las Artes y las Ciencias*. Se presentó en Capital Federal, diversos teatros de la provincia de Buenos Aires y las provincias de Chaco y La Rioja.

En 2006 compartió escenario con León Gieco, su padrino artístico, bailando la “Memoria”, con dos de sus bailarines, en todas las presentaciones donde fue invitado.

Integrante del proyecto “Mundo Alas” con la idea y dirección de León Gieco, declarado de Interés Cultural por la *Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, ha participado del libro “Cuento con Alas”, presentado en 2008 en

la *Feria del Libro*. Ha realizado la primera gira nacional y la filmación de la película “Mundo Alas”, que se estrenó en marzo de 2009. Cuatro de sus bailarines fueron artistas del Bicentenario, bailando en el escenario principal de la Av. 9 de Julio, ante miles de personas, en la presentación que hizo León Gieco con “Mundo Alas”. Dos de sus bailarines que portan silla de ruedas, fueron seleccionados para realizar un capítulo de “Una gira Diferente” por canal *Encuentro*.

En 2007 celebró sus 10 años de existencia, con una retrospectiva de sus obras, en una función especial con la participación de su padrino, gran cantidad de público, periodistas de diario *Clarín* y canal *13* que emitió un especial.

En 2008 fue premiado por el *INADI* con el Premio a las “Buenas Prácticas contra la Discriminación” y fueron invitados por Canal a a realizar un capítulo de su programación “Arte y Vida”, por la BBC de Londres, por Telefé, Canal 7 y 9.

En 2009 estrena “Rueda de Tangos” en la *8va. Cumbre Mundial del Tango* realizada en marzo en Bariloche, invitado por los organizadores, siendo el único grupo integrado.

En 2012 festeja sus 15 años, con una función especial en el *Auditorio Eva Perón* del Parque Centenario, auspiciado por la *Dirección de Música del Gobierno de la Ciudad*.

En 2013 participó en la *Fiesta Iberoamericana de la Cultura*, Holguín Cuba, en octubre y del *Paramusical Festival de Moscú Rusia*, en noviembre.

En 2014 participó en las *Romerías de Mayo* en Holguín Cuba, invitados por los organizadores y la *Embajada Argentina en Cuba*.

Fue seleccionado y subsidiado por *Prodanza* y el *INT (Instituto Nacional de Teatro)*, para el estreno de su nueva obra “¿Quién es Quién?” que se presentará en el 2015, en el teatro *El Cubo*, CABA.

### Objetivos

- Crear desde una dimensión ética, una nueva estética, que permita ver a otros cuerpos en escena, fomentando el concepto de arte como transformación social.

- Contribuir a la construcción de un nuevo paradigma, derribando prejuicios y cambiando las representaciones sociales con respecto a la danza y la discapacidad.

- Incluir las creaciones artísticas del “Grupo Alma” en la red de espectáculos artísticos del país y el exterior, creando nuevos públicos y garantizando la diversidad artística en el campo de la Danza.

- Crear y llevar a cabo espectáculos de danza contemporánea a través del trabajo conjunto de bailarines con y sin discapacidad, a nivel local, nacional e internacional.

- Educar acerca de la inclusión y la integración de la discapacidad a través de programas de educación y extensión comunitaria.

El “Grupo Alma” cuenta con el aval de:

- *CONADIS* (Comisión Nacional Asesora para la Integración de Personas Discapacitadas). - - *UNA* (Universidad Nacional del Arte).

- *Consejo Provincial para las Personas Discapacitadas de la Provincia de Buenos Aires*. - - *Fundación Artistas Discapacitados, INADI y AMIA*.

- Recibió el premio *INADI 2008* a las “Buenas Prácticas contra la Discriminación”.

#### Obras Realizadas

- “Ataduras y Deseos”, estrenada en la presentación de la *Fundación Artistas Discapacitados*, trata sobre los límites y la posibilidad de la danza para superarlos.

- “Sin Distancias”, permite recuperar lo más bello de los seres humanos, lo mágico de la comunicación y la capacidad para aceptar y entender al otro desde el encuentro con las diferencias.

- “En Ruedas del Amor”, pretende derribar los prejuicios que la sociedad tiene sobre la silla de ruedas, resignificando su simbolismo. Trata el tema del amor, como un valor universal, ya que dignifica a las personas más allá de sus diferencias, un derecho a defender que enriquece la vida haciéndola trascendente.

- “Rueda de Tangos” desde una estética no convencional reafirma la identidad y nuestro patrimonio cultural a través de la esencia de tangos y milongas, derribando los prejuicios existentes sobre la discapacidad.

- “Quién es quién” ¿Quién es quién? ¿Quién soy yo? ¿Quién es el otro? ¿Quiénes somos nosotros? ¿Quiénes son los capacitados y los discapacitados? Este proyecto pretende concientizar a la sociedad sobre un tema tan antiguo como la humanidad misma. ¿Qué hay dentro y detrás de cada quién? ¿Quién es quién? En este juego de la vida de mirar y mirarse. Los cuerpos se fusionan, se modifican en contacto con los otros, se afectan y afectan a cada instante. En ese devenir constante los cuerpos de las personas se transforman, porque hay en vos algo de mí, donde me puedo ver.

#### El “Grupo Alma” es una compañía en permanente creación que marca nuevas tendencias

Se enriquece con la asimilación de técnicas diversas, adaptadas a cada cuerpo, mejorando la calidad artística de cada uno de sus integrantes. Todos participan del proceso creativo de las nuevas obras y colaboran en forma permanente en la difusión del proyecto “Todos Podemos Bailar”, afianzando los valores humanos y sensibilizando desde sus espectáculos, sobre la integración, los derechos humanos, el arte y la discapacidad, impactando y emocionando a públicos muy diversos.

Se parte de lo más primitivo de la humanidad, el lenguaje del movimiento orgánico y expresivo y del arte, que es creatividad, comunicación y diversidad, transformando las limitaciones de cada cuerpo, en ricas y nuevas búsquedas artísticas, enriquecidas con el trabajo conjunto de todos los integrantes del grupo.

Se trabaja alentando los valores humanos, el diálogo, las capacidades y el aprendizaje mutuo de sus integrantes desde lo personal y lo colectivo, experimentando en cada ensayo, nuevos desafíos que llevan a mejorar la calidad técnica y artística del grupo.

Un aprendizaje para la propia vida, que invita a convivir y bailar con cuerpos diversos, que se desplazan en silla de ruedas.

Las obras, son el resultado de un laborioso proceso creativo de búsquedas y disciplinados entrenamientos, donde se privilegia lo que es único y diferente en cada integrante y lo que puede ser común a todos.

La propuesta es crear espectáculos de alta calidad artística, haciendo visibles las capacidades y la belleza encerrada en cada cuerpo. Dejar de lado modelos prefijados, creando una nueva estética, que no responde a cánones fijos de belleza; sino que considera el sentido ético y sagrado de cada cuerpo y alberga el texto personal de cada uno en el seno del grupo. Contribuir así, a la construcción de un nuevo paradigma, derribando prejuicios y cambiando las representaciones sociales con respecto a la danza y la discapacidad, la integración y los derechos humanos, apostando a la diversidad cultural y a la danza como transformación social.

Todo ser humano cualquiera sea su condición, puede desplegar su potencial y hacer realidad sus sueños.

Apostamos a una Compañía con excelencia técnica y artística, que marque una nueva tendencia estética desde la ética de cada cuerpo, produciendo un cambio de mirada en las concepciones actuales de danza y en la conciencia del público.

#### Puerta abierta al espectador ¿Qué percibe el espectador?

El “Grupo Alma” primera *Compañía de Danza Integradora de Argentina*, ofrece al espectador la posibilidad de una mirada caleidoscópica, palabra que etimológicamente significa: mirar bellas formas (del griego kalos: bello, hermoso; eidos: forma, figura y skopein: observar). En esas formas se tejen vínculos de integración no solo con los otros, sino con uno mismo en una interacción hacedora de innovación y renovación en la danza ya que desaparece el binomio capacidad/ discapacidad dando paso a la potencia del ser y al cuidado del otro.

Cuidar y cuidarse es una responsabilidad, palabra que deriva de responder y para ello no hay otro modo que implicarse. Sortear los “no puedo” y los “no podés”. Vencer temores y sortear límites.

Redefinir posiciones y espacios propios y propicios.

Escuchar y dejar que el cuerpo narre su historia, una nueva historia en la que el empoderamiento es protagonista, dado que el cuerpo dis-capacitado quiere y adquiere nuevas capacidades, nuevas fortalezas, la silla de ruedas es un objeto que presta al juego, ofreciendo una narrativa que transforma al sujeto en hacedor creativo.

El grupo como grupo en danza estableciendo diálogos, jugando escenas, conectando sentires y armando nuevos espacios subjetivantes.

“Grupo Alma”, nombre propio en el que resuena la ética de Spinoza.

Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo, [...]

Además, nadie sabe de qué modo ni con qué medios el alma mueve al cuerpo, ni cuántos grados de movimiento puede imprimirle, ni con qué rapidez puede moverlo. (2004) (p.147)

El cuerpo se abre a otros cuerpos en un tiempo real que se impregna y permanece.

El movimiento hacia afuera permite que se abra lo interno dejando salir emociones, destrabando bloqueos, resignificando dolores y padecimientos.

Señala Ulloa, que “frente al sufrimiento hay dos respuestas, tal vez cabría decir dos actitudes polares; en un polo la resignación que conduce al padecimiento, en el otro polo, la resistencia al sufrimiento que implica una lucha no ajena a la pasión”. (2012)

La pasión de contribuir a la construcción de un nuevo paradigma que integre los opuestos, modificando las representaciones sociales con respecto a la danza y la discapacidad.

La integración no es la suma de las partes, es un todo en el cual la confianza en sí mismo, en el grupo y básicamente en la dirección, es la amalgama que da lugar a la alegría. Alegría que al ser compartida se multiplica.

“La danza me rescató de mi propio olvido. Ahuyentó la tristeza, confirmó la alegría, rehabilitó mi alma y fortaleció mi autoestima.”

Demían Ariel Frontera (primer bailarín en silla de ruedas del “Grupo Alma”)

Así es, nadie sabe lo que puede un cuerpo, mucho menos lo que pueden varios cuerpos, “Grupo Alma” nos regala un lugar privilegiado desde el que invita asomarse al asombro y desde el arte, dar vida a la propia vida.

#### Referencias bibliográficas

Ulloa, F. (2012). *Salud ele-Mental*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Spinoza, Baruch. (2004). *Ética, demostrada según el orden geométrico*. Editora Nacional, Madrid, Biblioteca de filosofía.

---

**Abstract:** “Alma Group” Integrative Dance innovative group, whose main objective is to achieve with their works, change individual and collective perception about inclusion, integration, physical freedom, artistic creation and cultural diversity, as a right for all people, challenges conventional aesthetics from an

ethical dimension, based on art as a tool of social inclusion and the creative process as production resulting from the collective. Sensitize the look into new ways and subjectivity, overturning preconceptions and dichotomies, opens new doors to cultural goods that transcend the artistic, social and cultural barriers.

**Key words:** dance - ethic - aesthetic innovation - inclusion - integration - diversity.

**Resumo:** “Grupo Alma” Dança Integradora grupo inovador, cujo maior objetivo é conseguir com suas obras, mudar a percepção individual e coletiva a respeito da inclusão, a integração, a liberdade corporal, a criação artística e a diversidade cultural, como um direito de todas as pessoas.

Questiona a estética convencional desde uma dimensão ética, fundamentada na arte como ferramenta de inclusão social e o processo criativo como produção resultante do coletivo.

Sensibilizar a mirada para novos sentidos e subjetivação, derrubando preconceitos e dicotomias, abre novas portas aos bens da cultura, que transcendem as barreiras artísticas, sociais e culturais.

**Palavras chave:** dança – ética - estética inovação – inclusão - integração - diversidade

(<sup>1</sup>) **Susana González Gonz.** Docente Universitaria, Lic. Composición Coreográfica, mención Expresión Corporal. Bailarina, Coreógrafa, Psicóloga Social. Creadora y Directora del Grupo Alma, primera compañía de Danza Integradora del país. Creadora y titular de la Cátedra Abierta Danza Integradora y del proyecto Todos Podemos Bailar en el IUNA Artes del Movimiento. Investigación en el campo de la Danza y la Discapacidad. [www.danzaintegradora.com.ar](http://www.danzaintegradora.com.ar).

(<sup>2</sup>) **Gabriela Fernández.** Consultora Psicológica. Arteterapeuta. Mediadora Comunitaria área social Unidad de Gestión de Intervención Social (GCBA). Coordinadora Grupo No somos Invisibles. Arteterapia Comunitaria dirigido a referentes de villas. Investigación sobre la Danza Integradora y el proyecto Todos Podemos Bailar.

---

## “Todos Podemos Bailar” “Danza Integradora” Puerta Abierta a la Comunidad

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Susana González Gonz (<sup>1</sup>) - Gabriela Fernández (<sup>2</sup>)

**Resumen:** *Proyecto Comunitario* que ofrece un espacio de integración e inclusión en el que personas con y sin discapacidad despliegan su potencial creativo, expresivo y lúdico a través de la danza. *Danza Integradora* propicia un encuentro/reencuentro con el cuerpo, la imagen y la palabra con el objeto de transformar las limitaciones reales o simbólicas en nuevas capacidades. Posibilita una transformación individual y social que incluye y pondera a las personas, promocionando la salud integral. *Todos Podemos Bailar* desde lo que somos y desde el cuerpo que nos fue dado, a través de la aceptación y el amor, vivencias artísticas que forjan nuevas subjetividades.

**Palabras clave:** danza - subjetividad - diversidad - inclusión social - integración - comunidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 137]

## Puerta abierta a la Comunidad

### Trayecto

*Todos Podemos Bailar* (TPB), es un proyecto aprobado por la *Universidad Nacional del Arte*, (UNA) -Resolución N° 0801/2002- y avalado por diversas instituciones del arte, la educación y la salud. Se implementó en el 2003 en el *Departamento de Artes del Movimiento* (DAM) a través de talleres abiertos a la comunidad y un extenso programa de actividades. Fue seleccionado y subsidiado en 2006 y 2010 por el *Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología*.

Debido al impacto producido por el proyecto en toda la comunidad, se abre la *Cátedra Danza Integradora en 2005* (Resol N° 1074/00 y 650702) para los alumnos del UNA, como espacio curricular optativo. Contar con la cátedra *DI* y el proyecto *TPB*, en el mismo contexto del *DAM*, permite desarrollar un rico proceso de cambio, modificando tanto a los sujetos de la comunidad que asisten, como a los alumnos que cursan la cátedra, lo que permite desarrollar y afianzar el tema de la danza en la diversidad, dando vida al derecho de bailar que tienen todas las personas.

Quienes cursaron la cátedra y eligen ampliar sus experiencias, conforman el grupo del voluntariado.

La experiencia transitada en diversos ámbitos, incluyendo la diversidad en todas sus formas, permite el despliegue de las máximas potencialidades, capaces de generar grandes cambios en la interpretación de la vida. Desde estas experiencias, sostenemos, que la *Danza Integradora* fomenta nuevas subjetividades, aporta a la inclusión social y la integración comunitaria, propiciando la aceptación del cuerpo propio, un cambio de mentalidad y una conciencia sensible, tendiente al compromiso con la vida.

Actualmente, bajo la dirección de la Prof. Susana González Gonz., el proyecto se desarrolla como Extensión de la *Cátedra Abierta Danza Integradora* y del voluntariado universitario de la *UNA Artes del Movimiento*. En dicha Universidad, cuestionar la lógica de la exclusividad y las representaciones sociales que se tienen del cuerpo de un bailarín para danzar y crear, ante las propuestas de modelos de cuerpos perfectos y técnicamente entrenados, ha generado acaloradas discusiones. Solo aceptando pequeños cambios en un proceso de acción sistemática, se han logrado también, importantes logros. Contar con la aprobación del proyecto *Todos Podemos Bailar de Extensión Comunitaria*, ganador en dos instancias del programa del *Voluntariado Universitario del Ministerio de Educación y la Cátedra Abierta Danza Integradora*, una cátedra opcional para todas las carreras de *Artes del Movimiento* abierta a otras instituciones educativas y a la comunidad, ha permitido incluir a personas con discapacidad.

Esta posibilidad de ofrecer un espacio accesible y confortable, permitió que muchas personas con discapacidad, pudieran disfrutar de la danza y pertenecer a un grupo integrado con estudiantes, bailarines, familiares y profesionales del arte, la educación y la salud, un proceso paulatino de cambio, que fue transformando a todas las personas que asisten y comparten sus vivencias.

Los cambios siempre generan miedos y resistencias, sobre todo, cuando se trata de un cambio humanizante y emancipador, que pone en jaque, pautas y normas propias del sentido común dominante.

“La ternura opera (...) como lenguaje del cuerpo que funda al sujeto y abre las puertas...” Fernando Ulloa (2012).

*Danza Integradora* abre sus puertas, ofreciendo espacios en los que las premisas de integración, inclusión y diversidad devienen realidad, a partir de una modalidad de danza que convoca a bailarines con y sin discapacidad.

Modalidad que propone habitar el cuerpo propio partiendo de su aceptación, dejando fuera prejuicios, posibilitando la apertura hacia un lenguaje que se apoya en lo experiencial, disfrutando lo que se tiene y lo que se adquiere durante el proceso creativo.

El cuerpo es una construcción compleja, somos cuerpo y devenimos humanos en el seno de una sociedad que alberga o margina, de acuerdo a los cánones establecidos.

El tener y el ser, plantea diversos modos de percibirse y percibir la existencia. Difiere la vivencia de “tener un cuerpo” o “ser un cuerpo”. Si éste no responde a los parámetros impuestos por la sociedad a la que se pertenece, ya sea por problemas en el nacimiento, enfermedad o accidente, impera en la mayoría de los casos el modelo médico, considerando al cuerpo desde la falta, un cuerpo discapacitado, limitado en sus movimientos, sensaciones y/o pensamientos.

Los diagnósticos rotulan y clasifican y el ser se siente quebrantado. La persona con discapacidad, impedida de desarrollar sus potencialidades, de transgredir lo impuesto, se instala en el “síndrome de padecimiento” propio de la “cultura de la mortificación” conceptos acuñados por Fernando Ulloa. El término mortificación, remite a mortecino, falta de fuerza, situación en la que prevalece la queja, que no se recibe de protesta. El “síndrome de padecimiento” se manifiesta en la pérdida de coraje y el contentamiento del cuerpo en acción. “El sujeto no sabe a qué atenerse y termina ateniéndose a las consecuencias, donde queda radicalmente atrapado, señal de que ha perdido la lucidez, como comportamiento inteligente para salir de la trampa” (Ulloa, 2012, p.156). *Danza Integradora* es un proyecto que marca trayectos, que llevan a integrar nuestras zonas relegadas, negadas, reprimidas y vulnerables, para tornarnos más íntegros, resignificando y dando sentido al cuerpo, como un universo dentro del universo, reconstruyendo la subjetividad, creando un mundo de interrelaciones a través de una ética, que considera el respeto y la afectividad como fundamentos constitutivos de la identidad.

Ulloa plantea que la transgresión es fundadora, ya que introduce la posibilidad de una ruptura de la mortificación cultural. Desde esa visión, que desde luego compartimos, *Danza Integradora* introduce y constituye una transgresión que abre puertas.

Los sábados, la *Universidad Nacional de las Artes* (UNA) toma un matiz inesperado, sillas de ruedas, bastones, prótesis, forman parte del ámbito de la danza, convocados por la consigna: *Todos Podemos Bailar*.

Todos podemos bailar y asumir el compromiso del aprendizaje conjunto de las diferencias, en el que avezados bailarines celebran el movimiento junto a personas con marcadas limitaciones, ya que los talleres reúnen e integran a personas con y sin discapacidad, sin distinción de edades ni aptitudes.

Edgard Morín postula que:

El ser humano es a la vez físico, biológico, psíquico, cultural, social, histórico. Es esta unidad compleja de la naturaleza humana, la que está completamente desintegrada en la educación, a través de las disciplinas que imposibilitan aprender lo que significa ser humano. Hay que restaurarla de tal manera, que cada uno desde donde esté, tome conocimiento y conciencia al mismo tiempo de su identidad compleja y de su identidad común a todos los demás humanos. (2004) (p. 19)

El proyecto *Todos Podemos Bailar*, promueve la *Danza Integradora*, en la que se inscribe la veracidad del cuerpo experiencial. Cuerpo vivo, que tiene una historia real y otras narradas, que ancla en lo biológico y en lo social, manifestándose desde su complejidad: cuerpo sensible, dinámico, habitado o deshabitado, rígido o flexible, potente o impotente y los infinitos lugares que las posibilidades y las polaridades ofrecen; libidinal, deseante y deseoso, receptivo a sí mismo y al espacio con otros.

Multiplicidad de cuerpos en uno. Multiplicidad que el proyecto *Todos Podemos Bailar* resignifica, entendiendo que todo encuentro es un re-encuentro con lo propio y lo que se cree ajeno, hasta que lo incorporamos.

Cuerpo que es y hace a un tiempo, en tanto se liga con la existencia. Tiempo que en el movimiento se despliega, conjugando presente, pasado y futuro, ya que no se limita al movimiento de la danza en el taller, sino que abre un conjunto de imágenes, percepciones y pensamientos, que posibilitan nuevas capacidades a descubrir.

Explorar, intentar y descubrir cambios actitudinales y posturales a un ritmo propio y propicio en un lenguaje complejo, construido con otros, conforma nuestra conciencia de corporeidad.

Danza como escenario de la ternura.

Ternura que supone tres suministros básicos: empatía, miramiento y buen trato, retomando a Ulloa:

Un buen trato del que derivan todos los “tratamientos” que el sujeto recibe a lo largo de la vida, en relación a la salud, la educación, el trabajo, de hecho al amor, etc. También de buen trato proviene “contrato” social, el solidario, que preside toda relación humana. (2005)

Empatía, miramiento y buen trato, tríada que en la escena de *Danza Integradora* crea un entramado en el que se tejen nuevas historias de vida, en la que la discapacidad promueve capacidades.

Cuerpo que ya no es preso de sí y por ello se expresa. *Todos Podemos Bailar*, un lugar del cual partir, recorrer y explorar múltiples espacios “entre” puertas que conducen a la exploración del sí mismo potencial.

## Testimonios

1.

La Danza Integradora me enseñó que como persona trans y con discapacidad motriz, no vivo en un cuerpo equivocado, sino en una sociedad equivocada que no me da la libertad de decidir quién y cómo quiero ser. Descubrí que al bailar, mi alma abandona mi cuerpo y tiene la forma que yo decida. Aprendí cosas sobre mi discapacidad y empecé a mejorar y a sentirme diferente, pero igual a un grupo en cuanto a derechos, y entendí que la danza es la herramienta más poderosa de inclusión social. Cada vez que me presentaba ante todos, sentía la necesidad de explicar por qué soy como soy, de decir que mi cuerpo y mi espíritu no se entienden, sentía que le estaba debiendo algo a la sociedad por mi aspecto físico. De a poco, fui abandonando la necesidad de explicar todo el tiempo por qué soy como soy y empecé a decir simplemente que me llamo Franco.

La Danza Integradora es para mí un proceso de autoconocimiento muy profundo, con idas y vueltas, en las que me topé con mis limitaciones, tuve frustraciones y volver a empezar. En esas vueltas me he encontrado fuera de la silla, en el suelo, descubriendo otro mundo de posibilidades, y el poder de una mirada para sostener un cuerpo entero. En ese espacio fui aceptado por lo que soy y en vez de ponerme mal por mi apariencia, empecé a adquirir conciencia de mi cuerpo, tomando movimientos que me sirven para ser más independiente en el arte y en mi vida cotidiana.

En ese lugar, se gesta una revolución, la revolución del los que no queremos ser eternamente niños. No es un lugar para discapacitados, es un lugar al que todos pueden ir y todos pueden bailar. Bailamos con las sillas de ruedas, con el dolor, con la ausencia de sensaciones, con los bastones, sin ver. Bailamos con lo que tenemos y lo amamos, acunamos las partes oscuras para llenarlas de luz, para que de algún modo nos llegue lo que nos falta. Franco (*Integrante de los talleres de Danza Integradora - Todos Podemos Bailar*)

2.

A partir de conocer la *Danza Integradora*, disfruto apasionadamente el hecho de bailar, puedo abrir mi corazón sintiéndome volar al danzar desde el alma. El grupo de compañeros es indispensable para el crecimiento de cada uno ya que gracias a que somos individualmente distintos podemos complementarnos el uno con el otro, para saborear el derecho que todos tenemos de bailar. Hace ya 5 años, debido a una mala praxis en mi segundo embarazo, tuve problemas en la coagulación de la sangre, por lo que me amputaron mis dos manos y mis dos pies. Estuve cuatro meses en terapia intensiva con escasas posibilidades de vida. Por milagro de Dios, mi niña nació perfectamente sana. Volví a nacer. Antes de lo ocurrido, era profesora de danzas folclóricas argentinas y después del accidente, creí que nunca más iba a poder bailar ya que conocí en mi rehabilitación



a muchos compañeros de distintas profesiones, que después de su accidente se quedaron tirados en una cama viendo pasar la vida.

Agradezco infinitamente el espacio único que se nos brinda cada sábado en los talleres de Danza Integradora, con la guía amorosa de nuestra Prof. Susana González Gonz, donde comencé bailando, atada a una silla de ruedas, luego sin atarme, sin los posa brazos, en colchonetas, y actualmente con prótesis, sostenida en mis nuevos pies. Bailo con todo mi ser, disfrutando la alegría de estar viva, como un milagro irreplicable, con la certeza de pertenecer a un grupo de gente maravillosa con la que puedo compartir la felicidad de bailar con el alma encendida. Cuando bailo siento que le canto a la vida. María de los Ángeles Maldonado (Integrante de los talleres de Danza Integradora - Todos Podemos Bailar)

3.

A los doce años, la vida me brindó el desafío de movilizarme sobre una silla de ruedas, tras un accidente. Tiempos duros para mi familia y para mí, sin poder dimensionar todo lo que significaba tener más de la mitad de mi cuerpo inmóvil. El amor de mis padres, el ejemplo de fortaleza y superación que me enseñaron y mis grandes amistades, fueron los motores fundamentales para volver a la vida cotidiana. Al finalizar el colegio, mi deseo iba por la rama del arte, pero el miedo y el desconocimiento me llevaron a elegir *Ciencias Económicas*. Pasando dos años comencé a sentirme triste y encerrada en un mundo carente de emociones, de expresión y creatividad. Comencé la búsqueda hasta que me encontré con la *Danza Integradora*. Mi primera experiencia en *Danza Integradora* fue amor a primera vista. Me encontré con mis miedos, mi timidez, mis prejuicios y con mis ganas de vencerlos. La *Danza Integradora* me despertó a una nueva vida, me ayudó a manejarme con mayor libertad, perdí la vergüenza a manejar mi silla en la calle, porque pensaba que la silla debía ser empujada por otros. Hoy me conduzco a mí misma y les enseño a quienes me acompañan que respeten el tiempo que me lleve hacerlo y a que intervengan cuando realmente lo necesite. Recuperé la intensidad del abrazo. Me llevó a reconciliarme y sincerarme conmigo, a sentir mi silla como parte de mi cuerpo. Tengo plena conciencia de que separadas no funcionamos, por eso la quiero, la cuido, la respeto y exijo que la respeten como a cualquier otra parte de mí ser ya que me posibilita a hacer todo lo que desee. *Danza Integradora* me invita a estar en movimiento, a través de ella exteriorizo mi alma, mis emociones, mi historia, mi verdad. Ya no extraño la niña que fui, sigo conectada profundamente con ella y al mismo tiempo disfruto de la mujer que soy.

Aixa Daniela Di Salvo (Integrante de los talleres de *Danza Integradora - Todos Podemos Bailar*)

#### Referencias bibliográficas

- Morin, E. (2004). *Los siete saberes necesarios*. Buenos Aires: Paidós
- Ulloa, F. (2012). *Salud ele-Mental*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

**Abstract:** Community Project provides an integration and inclusion in which people with and without disabilities spread their creative, expressive and recreational potential through dance.

Integrative Dance promotes a meeting / reuniting with the body, the image and the word in order to transform the actual or symbolic constraints in new capacities. It enables individual and social transformation that includes and ponders people, promoting overall health.

We Can All Dance from what we are and from the body that was given to us, through acceptance and love, artistic experiences that forge new subjectivities.

**Key words:** dance - subjectivity - diversity - social inclusion - integration - community.

**Resumo:** Projeto Comunitário que oferece uma integração e inclusão no que pessoas com e sem discapacidade desdobra seu potencial criativo, expressivo e lúdico através da dança.

Dança Integradora propicia um encontro/reencontro com o corpo, a imagem e a palavra com o objeto de transformar as limitações reais ou simbólicas em novas capacidades. Possibilita uma transformação individual e social que inclui e pondera às pessoas, promovendo a saúde integral. "Todos Podemos Dançar" desde o que somos e desde o corpo que nos foi dado, através da aceitação e o amor, vivências artísticas que forjam novas subjetividades.

**Palavras-chave:** Dança, subjetividade, diversidade, inclusão social, integração, comunidade.

(\*) **Susana González Gonz.** Docente Universitaria, Lic. Composición Coreográfica, mención Expresión Corporal. Bailarina, Coreógrafa, Psicóloga Social. Creadora y Directora del Grupo Alma, primera compañía de Danza Integradora del país. Creadora y titular de la Cátedra Abierta Danza Integradora y del proyecto Todos Podemos Bailar en el IUNA Artes del Movimiento. Investigación en el campo de la Danza y la Discapacidad. [www.danzaintegradora.com.ar](http://www.danzaintegradora.com.ar).

(\*\*) **Gabriela Fernández.** Consultora Psicológica. Arteterapeuta. Mediadora Comunitaria área social Unidad de Gestión de Intervención Social (GCBA). Coordinadora Grupo No somos Invisibles. Arteterapia Comunitaria dirigido a referentes de villas. Investigación sobre la Danza Integradora y el proyecto Todos Podemos Bailar.

## Desplome y deconstrucción hipotextual en el teatro de Griselda Gambaro

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Rodrigo González Alvarado (\*)

**Resumen:** Las relaciones hipertextuales (como vínculos en los que un texto anterior se injerta en otro) representan una de las tendencias más conocidas de la dramaturgia y de la puesta en escena actual. El presente estudio analiza precisamente ese tipo de relaciones entre tres textos dramáticos de Griselda Gambaro (*Penas sin importancia* [2008], *La señora Macbeth* [2011] y *Querido Ibsen, soy Nora* [s.e.]) y sus respectivos hipotextos clásicos, con el fin de analizar a la deconstrucción y al desplome como acciones fundamentales para que las tradiciones clásicas tengan un lenguaje vivo.

**Palabras clave:** autor - dramaturgia - hipertexto - teatro - tradición.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 141]

### Introducción

Vanguardia, absurdismo, realismo reflexivo, feminismo (entre comillas), abuso de poder, victimización, desaparecidos, argentinidad, entre otros, son algunos de los términos con los que la academia ha definido la amplia y variada obra dramática de Griselda Gambaro. Obra que, sin duda, le ha dado a su autora el reconocimiento nacional e internacional que goza actualmente. Sin embargo, todos esos términos, todas esas lecturas académicas, han sido suscitadas por una de las características formales primordiales de las obras de Gambaro: la intertextualidad.

Es Bajtín (1994) en sus estudios sobre Dostoievski el que instala la intertextualidad como una característica de los textos de la modernidad histórica. Él, sin embargo, la denomina como polifonía: en un texto se hallan vestigios y resonancias de otros que lo modifican, que le dan su identidad. Lo intertextual como término fue instaurado con posterioridad por Julia Kristeva (1978). Ella, dándole un enfoque mayormente semiológico, aclara que la intertextualidad es la convivencia de varios sistemas de signos en el de un texto, con el que éste último se convierte en un “mosaico de citas” (Kristeva, 1997, p.3). Así, lo intertextual sería el procedimiento por el que los textos como sistemas de signos se entremezclan a tal punto que uno es siempre la cita de algún otro. Sin embargo, ese modelo de citado, de polifonía o de sistemas de signos, tan similar al que define Barthes (1994), es de una amplitud tan basta que resulta inaplicable para el caso Gambaro.

La intertextualidad Gambariana es más bien una transtextualidad como la desarrolla Genette en su *Palimpsestos. Literatura en segundo grado* (1989). Esta, que se distingue de las anteriores al demostrar que hay variados planos de textualidad (desdeñando la idea de que todo texto es intertexto o cita de otro), pone en evidencia que las obras dramáticas de Gambaro están infestadas de relaciones con otros textos en las que los procedimientos siempre están puestos de manifiesto.

### Hipertextualidad gambariana

En el presente estudio se hará únicamente foco en una de las relaciones transtextuales que define Genette

(1989): la hipertextual. Más claramente, se hará énfasis en la relación hipertextual de tres textos dramáticos gambarianos: *Penas sin importancia* (2008), *La señora Macbeth* (2011) y *Querido Ibsen soy Nora* (s.e.). Todo esto pues, en ellos, se evidencia claramente el desplome y la deconstrucción generada por la hipertextualidad. Para otros estudios se deja el análisis de las demás relaciones transtextuales en la vasta producción dramática de Gambaro; estudios provechosos que podrían seguir desentrañando los complejos universos textuales creados por la autora argentina.

Una relación hipertextual, según Genette (1989) es “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p. 14). Los textos dramáticos anteriormente relevados poseen la particularidad de mantener una relación hipertextual: los textos gambarianos son hipertextos que cuentan, como hipotexto, con alguna obra clásica de la dramaturgia. El hipotexto de *Penas sin importancia* (2008) es *Tío Vania* (2013) de Antón Chéjov, el de *La señora Macbeth* (2011) es *The tragedy of Macbeth* (1611) [La tragedia de Macbeth] de William Shakespeare y el de *Querido Ibsen, soy Nora* es *Una casa de muñecas* (2006) de Henrik Ibsen.

Este proceso, tan recurrente y común en las carteleras del mundo y la dramaturgia contemporánea, es ejecutado, en el caso de Gambaro, gracias a la parodización; la relación hipertextual se logra, precisamente, gracias a la parodia. Esta es (dejando de lado el carácter farsesco con el que se le vincula comúnmente) un proceso de citado por el que un objeto hipotextual aparece con su estructura intacta o modificada (Genette, 1989) en un hipertexto que exige la relectura del primero (Jitrik, 1993). Así, la hipertextualidad gambariana, en los tres objetos de estudio, es una parodización de hipotextos clásicos.

### Las enfermedades de los hipotextos clásicos

Un clásico es para Ítalo Calvino (1993) un texto que por la continuidad de las resonancias culturales que suscita se ha instaurado como un lugar de sentidos polifónicos. Para Borges (1952), un texto que ha sido reinterpretado con continuidad por una nación o un grupo humano.

Sin embargo, un clásico también puede ser un texto que ha sido legitimado como tal en la *überbau* [superestructura] por los dueños de los medios de producción (Marx, 1997).

Un clásico de la dramaturgia, entonces, es un texto dramático que al ser legitimado como tal ha logrado resonar de tal modo que se ha convertido en tradición. Una tradición es, según Foucault (1995), un discurso que, en el universo de la producción simbólica, se impone como hegemónico. Entonces, los textos dramáticos clásicos son *discursos tradición* de los sistemas de producción ideológica y simbólica. Empero, las tradiciones se condenan desde su primera comprensión (Gadamer, 1995) a la petrificación; los textos son elevados como monumentos que se adquieren indistintamente desde su única interpretación, es decir, desde un sentido único y primero producido por un acto consciente (Foucault, 1995 y Sontag, 1996).

Así, toda refundación de los clásicos se puede definir como una acción que endurece aún más la interpretación primera, una que sigue legitimando la tradición simbólica e ideológica. Entonces, los hipotextos clásicos de Chéjov (2013), Ibsen (2006) y Shakespeare (1611) serían, en los hipertextos gambarianos, monumentos re-interpretados, es decir, interpretaciones de las interpretaciones primeras de los clásicos. La apertura de sentidos que, aparentemente, definía a lo clásico aparece anulada: toda re-interpretación no hace más que cerrarse en el sentido de la tradición; toda re-interpretación parece ser un simple paño que limpia el óxido contenido en los pliegues del monumento. El monumento, inerte y gigante, ya no dice nada e intenta, sobre cualquier medio, decir eso mismo que ya dijo. Sobre esto desarrolla Rancière (2011) su idea de la estatua como tradición clásica que, engañosamente, pretende ser interpretada desde su primera organización simbólica (promesa estética):

La estatua [el monumento], como la divinidad, se encuentra frente al sujeto, ociosa, es decir, ajena a todo deseo, a toda combinación de medios y fines. Se encuentra cerrada sobre sí misma, es decir, inaccesible para el pensamiento, los deseos o los fines del sujeto que la contempla. (Rancière, 2011, p. 47)

### La cura: el desplome y la deconstrucción

Lejos de moribundos o frágiles, los clásicos se han petrificado. Mientras tanto, las re-interpretaciones no hacen más que proclamar y abanderar la legitimación de la piedra. Esos fósiles, esas tradiciones, claman ser deconstruidas, claman su caída para que entre sus rastros surja lo nuevo. Y lo hacen desde el inicio mismo de la modernidad (Rancière, 2011), desde la instauración del nuevo sentir interpretativo (Foucault, 1995). Así, se tendría que dos de los *hipotextos tradición* aquí estudiados surgen en plena instalación de la deconstrucción. Esto, sin embargo, no modifica el estado fosilizado de ellos; por el contrario, pone en evidencia como los textos logran tal resistencia a la deconstrucción.

La deconstrucción, como se entenderá aquí, se aleja de la concepción más básica del término y también de la desarrollada por la dialéctica derridiana. Gadamer

(1995), entre sus estudios hermenéuticos conceptualiza a la deconstrucción como un proceso en el que la tradición vuelve a decir pues, tras la fosilización, ha dejado de hacerlo: la instauración discursiva (Foucault, 1995) por la que la tradición ha sido legitimada ha perdido toda validez simbólica. Esa regeneración, esa especie de revitalización del clásico es necesaria para lograr darle, con un lenguaje vivo, una nueva organización simbólica.

Sin embargo, la deconstrucción de la tradición exige primeramente su desplome: solo a través de él se logra comprender y entender el estado de fosilización del clásico. Todas las re-interpretaciones que han seguido legitimando, precisamente, lo no-interpretable de la tradición, son las que el desplome pone en evidencia. Esa concepción de desplome es desarrollada por Foucault (1983) mientras analiza los estados en suspenso de los discursos. El afirma que toda tradición, como espacio suspendido, está propenso al olvido y que solo tras su desplome se hace memoria. Empero, lo que se entiende acá como el “olvido” de los hipotextos clásicos radica más en lo que de ellos aún no se ha dicho. Por ello, desplomar es procurar los vacíos, los baches, los pliegues. Es, por una parte, desbaratar lo que las interpretaciones (y re-interpretaciones) generaron para encontrar en el vacío un renovado discurso, y, por el otro lado, generar el discurso de esos vacíos. Desplomar es resignificar la tradición (generando discurso) desde lo que la interpretación (ya desbaratada en el proceso) no ha interpretado.

Así, el desplome desbarata las interpretaciones fosilizadas para que la deconstrucción dé espacio a los nuevos sistemas residentes en los vacíos de la tradición.

### Shakespeare, Ibsen y Chéjov deconstruidos.

Las relaciones hipertextuales que Griselda Gambaro ha establecido en las obras que componen el corpus del presente estudio representan una vital deconstrucción de tres clásicos de la dramaturgia. Ella, hábilmente, y gracias al procedimiento de la parodia, ha logrado instaurar nuevos pactos de discurso sobre las monumentales tradiciones.

*Penas sin importancia* (2008), es el primer caso analizado. Y aunque no sea la fundante relación hipertextual en la obra de Gambaro, pues procedió a *Antígona furiosa* (1986), si representa un paradigma en cuanto a la deconstrucción. *Tío Vania* (2013) como tradición se ve totalmente desdibujada ante un nuevo pacto discursivo generado sobre sí: aunque los personajes aparezcan, aunque inclusive la trama se mantenga, el hiper e hipotexto, con aparentes tramas distintas, logran una fusión tan poderosa en la que se desconoce dónde comienza cada sistema simbólico. La obra de Gambaro se ve modificada por la chejoviana, pero ésta, a su vez, se ve totalmente intervenida por el drama de Rita, la protagonista del hipertexto. Monstruosamente, los límites de las re-interpretaciones primarias del hipotexto se han borrado, pues, ante la sublevación de la interpretación gambariana, el texto tradición se ha ido a los vacíos. Vacíos por los que, la tradición, toma una nueva voz.

Así es como *Tío Vania* (2013) resulta tan contemporánea y cercana: *Rita es una Sonia* (y Sonia una Rita) que,

ante el valor moralizante del trabajo, o más bien su valor simbólico (Bourdieu, 1980), se ven subyugadas a vender constantemente su fuerza de trabajo (Marx, 1997). Esa nueva arista representa una deconstrucción: si bien las interpretaciones de Chéjov (2013) hacían énfasis en el valor moral del trabajo (Morell, 1997), lo hacían únicamente del contexto ruso. El clásico, como tradición, se veía e interpretaba exclusivamente desde el espacio y el tiempo en que fue legitimada. Gambaro, entonces, logra con su deconstrucción hacer hablar al clásico en un contexto argentino en el que la sociedad excluyente ha destrozado la idea del pleno empleo (Svampa, 2005). Allí, plena y totalmente, la tradición adquiere una organización simbólica renovada.

*La señora Macbeth* (2011) y *The tragedy of Macbeth* (1611) [La tragedia de Macbeth] en su relación hipertextual llevan a un nivel más profundo la deconstrucción. Aquí, los sistemas simbólicos están fusionados y no hay, como en el caso anterior, una convivencia de dos tramas. Desde el inicio, desde la misma relación paratextual (Genette, 1989) la deconstrucción está presente: Macbeth está en el título mismo del hipertexto que lo deconstruye, aunque no aparezca en escena. *La señora Macbeth*, por su parte, no es del todo Lady Macbeth, Macbeth ni la señora Macbeth; el personaje que Gambaro construye es certeramente una materialización de la autoconciencia (Waldenfels, 1997). Esta, como afirma Waldenfels (1997) refiriéndose a Husserl, es el lugar de encuentro entre la conciencia de lo ajeno, de lo corpóreo y del mismo de la existencia en sí.

Espejando lo anterior sobre el caso en cuestión la conciencia de lo ajeno sería la del objeto Macbeth (el shakesperiano que ha sido elipsado en el hipertexto), la conciencia de lo corpóreo la del yo-Lady (Shakesperiana/Gambariana) y la conciencia de la existencia del relato hipertextual *La señora Macbeth* (2011). Esto se resume en uno de los textos finales de la protagonista gambariana:

Lady Macbeth: ¡Ya sé hablar como vos, Macbeth!  
 ¿No merezco recompensa? Ssss... ssss... Solo tu nombre tengo. Y el de Paloma que me das cuando... la complicidad del amor... o del crimen... nos...  
 ¿Me elijo un nombre, Macbeth? ¿Puedo? (Ríe) (...)  
 ¡Paso, paso de nombre! Me basta Lady Macbeth (...)  
 (Gambaro, 2011, p. 357).

Esa protagonista, que es por seguro una nueva organización simbólica, un nuevo pacto estético sobre el hipotexto clásico, logra darle a éste último esa revitalización propia de la deconstrucción. Esto es evidente en el tema del ejercicio del poder (Weber, 1989). La obra shakesperiana, tan hábil en el tratamiento de tales temas, presenta las causas y consecuencias tras el ejercicio de un poder monárquico con su cuadro administrativo particular. Eso, que venía re-interpretándose desde hipertexto gambariano como una posible alusión a los sistemas autoritarios y tiránicos (Ogás Puga, 2006), parecería ser una certera contextualización. Sin embargo, para el momento en que el texto dramático fue escrito, los regímenes autoritarios habían sido ya disueltos.

El verdadero nuevo diálogo que logra establecer la tradición con lo contemporáneo, es decir, por lo que se deconstruye, radica en la idea de los sistemas de dominación burocráticos: *La señora Macbeth* (2011) rebate el sistema simbólico de la monarquía legitimado por Shakespeare e impone una lectura sobre los estados democráticos en los que priman los cuadros administrativos burocráticos (Weber, 1989). La tiranía, en Gambaro, puede ser ejercida por cualquiera que haya obtenido un cargo (idea que se desprende del desplome macbethiano). Las brujas ponen esta idea en evidencia: “Macbeth es, a pesar de sus errores, un alma tierna. Vendrán épocas de crímenes felices, donde el poder ignorará las muertes que ocasiona. Las decidirá sin imaginarlas y sin perder el sueño” (Gambaro, 2011, p. 354).

La deconstrucción de *Una casa de muñecas* (2006) de Ibsen hecha por la autora argentina es tan efectiva como en los dos casos precedentes. Sin embargo, en *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) Gambaro ejecuta un procedimiento de mayor complejidad. Alejándose de cuestiones tan arraigadamente temáticas como el poder o el trabajo, escudriña en aspectos mucho más formales e ideológicos de la estructura dramática. El nuevo pacto simbólico sobre la tradición radica, en este caso, en el mismo pacto: Gambaro, a través de un ejercicio de *función autoral* (Foucault, 1983) logra vaciar totalmente la tradición para hacer repensar, desde ella, la cualidad de cualquier texto de ser resignificado. Aquí se deconstruye para comprender la deconstrucción.

En *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) se agrega un personaje al drama de Nora Helmer: el autor Hernik. Él, creado como un *autor productor* (Benjamin, 1975) parece tener toda potestad sobre lo que, ante sus ojos, se está creando; es, en resumen, un autor comprometido ideológicamente (por lo menos) con la lucha proletaria. Sin embargo, ese autor se ve constantemente cuestionado por los personajes: la estructura dramática se cuestiona a sí misma. Es allí donde Gambaro logra introducir la idea, estableciendo un nuevo pacto, de que la organización simbólica que es la obra supera toda legitimación, inclusive la más importante: la del autor.

Nora: ¿Realmente lo cree? Desde antes, desde mucho antes de que usted intentara hablar por mí, señor Henrik, desde un tiempo que usted no recuerda, ya la estaba enfrentando, ya me estaba escribiendo. Usted solo me copio a su modo. (Gambaro, s.e., p. 32)

Así cuestiona la Nora gambariana al autor Hernik, al autor productor. La deconstrucción está entonces en hacer de la Nora hipotextual, esa gran tradición de la dramaturgia, un potente objeto de cuestionamiento. Gambaro secciona la obra ibseniana para componer una nueva mujer, una que ya no cree en prodigios, una que ya no cree que la legitimación de la tradición deba adularse. Nora gambariana es deconstrucción y destructora.

### Gambaro y la tradición

Aunque la deconstrucción gambariana represente una vital acción para la supresión de los universos legitimados tras las tradiciones, hay un mal que posiblemente

también la aqueja. Gambaro, con sus ochenta y seis años, ha sido legitimada como dramaturga y sus obras, con el paso de los años, parecen petrificarse. Esto significa que los textos dramáticos aunque deconstruyan hipotextos, resultan instaurándose como una nueva tradición: ante un precipicio paradójico se encuentra el teatro de Gambaro. Empero, es de indudable claridad que, la deconstrucción gambariana (como uno de los procedimientos poéticos de la obra de Gambaro) ha llenado de voces las estatuas de la tradición ya caídas. *Penas sin importancia* (2008), *La señora Macbeth* (2011) y *Querido Ibsen, soy Nora* (s.e.) representan un corpus muy acotado que, sin embargo, ha logrado demostrar que los universos de sentido creados representan nuevas significaciones de los hipotextos clásicos. Para un estudio consiguiente queda la duda de la Gambaro como tradición y de sus hipertextos como potenciales fósiles. En general, la dramaturgia, tras su legitimación y fosilización, comienza a fracturarse. Su reconocida voz se hace monocorde y su desgarrar necesario es la deconstrucción.

### Referencias bibliográficas

- Bajtín, M (1994). *Del libro Problemas de la obra de Dostoiévski*. Estética de la creación verbal. (8° Ed.). Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Barthes, R. (1994). *Ouvres completes*. Tomo II. París: Seuil.
- Benjamín, W. (1975). *El autor como productor*. Madrid: Tauros. Disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin\\_autor.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/restos/benjamin_autor.htm)
- Borges, J. L. (1952). *Sobre los clásicos. Otras inquisiciones*. Disponible en: [http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges\\_sobre\\_los\\_clasicos.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/borges_sobre_los_clasicos.htm)
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. París: Minuit.
- Calvino, Italo. (1993). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.
- Chéjov, A. (2013). *Tío Vania*. Teatro completo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1983). *¿Qué es un autor?* Litoral, Córdoba, Argentina, pp. 51-82. Disponible en: <http://148.206.53.230/revistasuam/dialectica/incluye/getdoc.php?id=286>
- Foucault, M. (1995). *Nietzsche, Freud, Marx*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Gadamer, H. (1995). *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra.
- Gambaro, G. (2008). *Penas sin importancia*. Teatro 5. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (2011). *La señora Macbeth*. Teatro IV. Desde 1994 a 2007. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Gambaro, G. (s.e.). *Querido Ibsen soy Nora*. Inédito.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- Husserl, E. (1959). *Husserlianas. La Haya*. Citado en Waldenfels, B. (1997). De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología. Buenos Aires: Paidós Studio.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas*. Buenos Aires: Colihue.
- Jitrik, N. (1993). *Rehabilitación de la parodia*. En: Ferro, Roberto. (1993). La parodia en la literatura latinoamericana. Buenos Aires: ILH
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos.
- Kristeva, J. (1997). *Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*. En: Navarro, Disiderio. (1997). Intertextualité. La Habana: UNEAC.
- Marx, K. (1997). *Contribución a la crítica de la economía política*. (5ta Edición). México D.F.: Siglo XXI.
- Morell, H. (1997). *Penas sin importancia y Tío Vania: Diálogo paródico entre Chéjov y Gambaro*. Latin American Theatre Review, 31, (1), 5-14. Disponible en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1173/1148>
- Ogás Puga, G. (2006). *Intertexto literario y político en La señora Macbeth de Griselda Gambaro: conciencia, memoria y olvido en Argentina*. Telón de fondo, julio, (3), Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJMi84Mi5wZGY=&tipo=articulo&id=82>
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Shakespeare, W. (1611). *The tragedy of Macbeth*.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente*. Buenos Aires: Taurus.
- Waldenfels, B. (1997). *De Husserl a Derrida. Introducción a la fenomenología*. Buenos Aires: Paidós Studio.
- Weber, M. (1989). *El concepto de acción social*. En Portantiero, J. (1989). Sociología clásica. Buenos Aires: Ceal.

**Abstract:** Hypertextual relations (such as links in an earlier text that is grafted onto another) represent one of the most popular trends of dramaturgy and commissioning current scene. This study analyzes precisely such relationships between three dramatic texts of Griselda Gambaro (*Punishment unimportant* [2008] *Mrs. Macbeth* [2011] y *Querido Ibsen, I'm Nora* [is]) and their classic hypotexts, in order to analyze the deconstruction and the crash as fundamental actions to classical traditions have a living language.

**Key words:** author - dramaturgy - hypertext - theatre - tradition.

**Resumo:** As relações hipertextuais (como vínculos nos quais um texto anterior se insere em outro) representam uma das tendências mais conhecidas da dramaturgia e da posta em cena atual. O presente estudo analisa precisamente esse tipo de relações entre três textos dramáticos de Griselda Gambaro (*Penas sin importancia* [2008], *La señora Macbeth* [2011] e *Querido Ibsen, soy Nora* [s.e.]) e seus respectivos hipotextos clássicos, com o fim de analisar à desconstrução e ao desplome como ações fundamentais para que as tradições clássicas tenham uma linguagem viva.

**Palavras chave:** Autor, dramaturgia, hipertexto, teatro, tradição.

<sup>(\*)</sup> **Rodrigo González Alvarado**. Estudiante de la Licenciatura en Dirección Teatral en la Universidad de Palermo (en espera de la evaluación del Proyecto de Graduación). Becado en tres oportunidades por esa institución por mejor rendimiento académico. Expositor en el XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, GETEA, Universidad de Buenos Aires. Asistente académico en dos periodos de la Universidad de Palermo.

## La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea<sup>1</sup>

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

María Laura González (\*)

**Resumen:** ¿Qué vemos cuando vamos al teatro? ¿Y qué pasa con aquello que escapa a nuestra percepción visual porque fue parte de una etapa anterior, la de su proceso –inherente a la puesta en escena–? Para quienes producimos, investigamos o estudiamos artes escénicas estas preguntas nos resultarían recurrentes porque trabajamos constantemente conociendo sus modos de producción, empleándolos, analizándolos y hasta cuestionándolos para mejorarlos. De todos modos, nos interesa detenernos a pensar en algunas de estas cuestiones para reflexionarlas y así articularlas con: la coyuntura actual, el mercado, el sistema de circuitos, las políticas públicas y determinadas estéticas contemporáneas. Todas instancias pertenecientes a un mismo mapa situacional interrelacionado, el campo teatral, que provee la prolífica *Ciudad de Buenos Aires*.

**Palabras clave:** puesta en escena - artes escénicas - circuito teatral - mercado teatral - Buenos Aires.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

### Una anécdota inicial

El año pasado mientras estaba pensando cómo encarar una nota para la revista *Funámbulos*, fui a ver un espectáculo de títeres magnífico, *Soy solito* –del grupo Todo Encaja–. Esta obra, además de recomendarla sin cansancio, me dejó pensando en que no todo lo que se hace es esperando otra cosa, sino que se puede trabajar con profesionalismo y calidad, conforme y orgulloso en donde sea que se esté. Esos dos artistas manipuladores estaban al completo servicio de un ser tercero, el títere:

Detrás, vestidos de negro y con gorras con visera, bajo la penumbra de un segundo plano, ese estar disimulado lograba traspasarse y manifestarse físicamente como una prolongación sobre el objeto vivo. Un estar –no estar– por y para el otro. Cuánta solidaridad, pensé. Pero también cuánto trabajo y ensayo para generar un resultado tan eficaz. En efecto, todo el esfuerzo estaba puesto en el mínimo detalle del gesto pequeño y a la vez enorme, expandido en una partitura de movimientos cargados de vida y emoción, fruto de la coordinación y alianza de aquellos dos para uno (en miniatura).

A mi modo de ver, todo esto implicaba necesariamente ver el espectáculo de cerca (bien cerca) por lo que una sala con mayor capacidad creo que no hubiera funcionado mejor (...) ese tipo de arte estaba donde quería estar, aún si para ser visto por mucha gente demandara una permanencia prolongada en cartel. Además requerir la cercanía del público no significaba estar destinado para unos pocos, sino todo lo contrario. Es decir, sin confundir con masivo, la obra funcionaba bajo un carácter popular, para todos. Pero, si pudieran trasladar la obra a un espacio teatral más grande, con una platea mayor, digo, si esto fuera una posibilidad, ¿querrían hacerlo? (González, 2014).

A partir de allí escribí mi nota sobre la idea de “semi-llero” del circuito independiente, que de algún modo se relaciona con lo que aquí me propongo articular y reflexionar en torno a la ciudad y sus circuitos teatrales, en torno a los modos de producción con los que acostumbramos a trabajar, más precisamente, dentro del sector independiente.

La hipótesis de las siguientes líneas intentará sostener que si bien las condiciones de producción, circulación y consumo de las obras son simplemente condicionantes, no por ello son determinantes de la estética desarrollada. Por lo que, de algún modo, aristotélicamente hablando, la potencialidad no estaría limitada en ningún circuito teatral, se esté donde se esté. Veamos porqué.

### Detrás de escena: Pensar los números a contrapelo

En nuestro país existen más de 2500 salas teatrales, de las cuales 235 corresponden a la *Capital Federal*, distribuidas en 199 teatros. Todos ellos plausibles de ser agrupados según tres circuitos:

-El oficial: que cuenta con 8 teatros y 25 salas, y depende del sector público y del presupuesto gubernamental nacional y/o municipal (*Teatro Nacional Cervantes y/o el Complejo Teatral de Buenos Aires*).

- El comercial: que cuenta con 28 teatros y 35 salas y es manejado por sectores privados para su manutención, programación y desarrollo, y cuyos espectáculos se ligan a la “producción” de tipo empresarial. Podríamos referirnos al teatro *Multiteatro, Tabaris, El Nacional, El Picadero o Gran Rex*, entre otros.

- Y el independiente o alternativo: que comprende 163 teatros y 175 salas. Si bien corresponde al sector privado, se compone de espacios que reciben (en su mayoría) subsidios para su mantenimiento, donde la programación y/o desarrollo de espectáculos están mayormente ligados a la producción de cooperativas

o grupos independientes, estos serían por ejemplo el teatro *Espacio Callejón, Anfitrión, La Carpintería o Del Abasto*, entre muchos otros.

Situados en Buenos Aires los tres circuitos resultan bien definibles, por lo que podría detallarse un gráfico o mapa urbano capaz de contener a los 199 espacios (y 235 salas teatrales) y ser ubicados según su condición y pertenencia. Esto no haría más que reflejar algo ediciamente comprobable: una ciudad dotada por gran infraestructura destinada especialmente para este arte cuantitativamente productivo. Basta con posar el ojo en las carteleras, que reúnen a más de 600 espectáculos semanales para comprobarlo. Una visión panorámica de circuitos que habitan en la ciudad y que “especializan” materialmente este arte efímero.

Claramente, cada uno de estos tres circuitos cuenta con lógicas de producción (tiempo, recursos, dinero); distribución (difusión, publicidad y visibilidad) y consumo (alcance, público y permanencia en cartel) muy disímiles entre sí, aún cuando sean los mismos actantes los que circulen y produzcan tanto en uno como en otro. En cada uno, los tiempos y espacios responden y se adaptan a esa lógica propia inherente, al tiempo que, resultan condicionantes para el producto teatral final, reflejado, entre otros aspectos, sobre el costo de las localidades, la elección de elencos, los días de función semanales, hasta en el acceso a la promoción en medios gráficos y/o audiovisuales.

Si bien este panorama podría ser analizado desde múltiples perspectivas, me interesa pensar la performatividad que se genera entre la ciudad-los espacios teatrales- el público y las estéticas que los vinculan entre sí ¿Cuáles serían las convergencias entre estos factores en el teatro contemporáneo? Sin duda, el tema no podría ser acotado para tratarse en estas breves páginas, sin embargo me propongo pensar algunos aspectos de la cuestión, teniendo presente tres preguntas: ¿Dónde? ¿Cómo? y ¿Para quién?

### **Cuando el lugar de la ciudad se desarma para abrir nuevos espacios**

Los registros de los últimos años hablan de aproximadamente 3 millones de espectadores anuales en el sector comercial y otros 600.000 en el independiente. Si bien el tema del público, de la formación de nuevos sectores, de la educación y la gestión en torno de esta problemática sigue siendo un campo sobre el cual seguir indagando, el dato no es menor si se tiene en cuenta que los espacios competentes a tal sector son en su mayoría salas pequeñas con capacidad para unas 40/50 personas como promedio. Es decir, entre los 199 teatros, habría más espectadores en el sector privado, y es en el circuito independiente donde se concentra la mayor cantidad de salas. La ecuación entre esto sería: el comercial lleva más gente, tiene menos salas (28) cuya capacidad suele superar las 300 butacas y trabaja con producciones que van de jueves a domingo. Mientras que los 600.000 espectadores del circuito independiente se distribuyen en más cantidad de espacios (167), espacios reducidos, cuya oferta semanal pocas veces logra superar la repetición de una misma obra.

A su vez, en las dos últimas décadas el sector independiente ha incrementado el número de espacios, hasta alcanzar los 199 teatros actuales. Este fenómeno de proliferación de lugares alternativos ha sido generado en casas, patios, sótanos, locales abandonados y reciclados –tales como carpinterías, carboneras, talleres mecánicos, ferreterías y hasta fábricas en desuso–, los cuales fueron convertidos y /o adaptados en pequeñas salas teatrales. Esto dio como resultado la incorporación de nuevos destinos barriales periféricos respecto del centro geográfico comercial encabezado por la *Avenida Corrientes*, como es el caso del circuito del Abasto que hoy cuenta con más de veinte salas, todas ellas correspondientes, en su mayoría a este circuito independiente<sup>2</sup>.

En este sentido, hay quienes opinan que este crecimiento edilicio se debe “a la necesidad de los distintos grupos teatrales de contar con espacio propio, tanto para la creación como para el dictado de clases”, tal como explica César Mathus –gestor cultural, miembro de la *Comisión Directiva de Artei* y ex integrante del *Directorio de Proteatro*– y agrega que:

Existen salas que realizan cuatro funciones semanales y hay otras que realizan entre siete y ocho. Lo que se ha consolidado en el transcurso de estos diez últimos años es que los espectáculos hacen una sola función por semana y, en casos contados, dos (...) [siendo el] sector teatral independiente es el que genera la mayor cobertura de expresiones artísticas en los barrios de la ciudad” (Amoroso, 2013).

En palabras de Norma Montenegro, directora artística del *Teatro del Abasto*:

Este sistema de ir una vez por semana, que es detestable, es hijo de los subsidios. Muchos no se arriesgan a estar más de una vez, para estar cuatro meses en cartel. Pero además del enriquecimiento artístico que ir más de una vez implicaría, la prensa tendría más posibilidad para verlos. Porque hoy no existe más el día y horario central. Además este sistema hizo que los actores estén en dos o tres obras a la vez, entonces el director tampoco puede contar con un elenco entero para hacer viernes, sábado y domingo; y ni contar si son actores (...) que están en obras de teatro oficial y comercial, o en ambos a la vez. Entonces estamos en un sistema que debería modificarse (citado en González, 2014b).

Pero retomemos nuestra hipótesis inicial: ¿esta realidad espacial en aumento ha tenido consecuencias estéticas directas sobre las prácticas teatrales contemporáneas? En principio, podemos decir que sí. No es lo mismo producir una obra en un espacio de 300 localidades que pensar la misma puesta para un espacio de 25. Además, el concepto mismo de especialidad fue modificado, rara vez nos encontramos con escenarios “a la italiana”, por lo general las salas no cuentan telón ni butacas de terciopelo con apoyabrazos. Es de-

cir, algo de lo “procesual”, del artificio ya es revelado desde el inicio. Ese distanciamiento que opera en el espectador, como marco teatral, estéticamente ha sido revertido por otra idea de ilusión teatral. Estos nuevos espacios teatrales reducidos ofrecen otras características espaciales donde también aparece la proxemia desde una mayor cercanía con el público a partir de escenarios “a piso” o “a cero”, los cuales operan sin ese *frame* o marco como suele ser el telón o el escenario elevado. Sumado a esto, las técnicas actorales y vocales también han sido ajustadas a estas características. La proyección de la voz de los intérpretes, en estos espacios, resulta más acotada, porque ya no hay necesidad de ser escuchado a más 40m de distancia. Y salvo que sí, es decir, en caso de que se actúe en lugar con tales dimensiones, suele ser recurrente la utilización de micrófonos ambientales.

Por su parte, la escenografía también suele ser un punto central a la hora de pensar en querer montar una obra. Principalmente a partir de su desarmado (temporal) y guardado (espacial). Esto da lugar a que, generalmente, sean menos pretenciosas y capaces de ser guardadas dentro de estas infraestructuras más reducidas. Aquí podríamos remitirnos a varios *livings* escenográficos de múltiples familias disfuncionales, que aparecieron sobre la escena, por solo mencionar algunos rasgos consecuentes.

Y además, como bien aclaraba Montenegro, el hecho de ir una vez por semana también influye, en efecto, directamente sobre la calidad estética y la profesionalización de las prácticas y su sustentabilidad.

Esto también se relaciona con otra arista del campo (Bourdieu, 1967) teatral, la educación y la crítica. Por un lado las instituciones formadoras también son parte del sistema, y los espacios donde se aprende también resultan ser reducido, se enseña en función de espacios donde luego se va a trabajar. En cuanto a la crítica, el hecho de que haya gran cantidad de espectáculos, que vayan pocas veces por semana, hace que los críticos tampoco puedan repartirse entre tanta oferta, y terminen perdiéndose gran parte de lo que hay para ver. Sin contar, el poco espacio que en los diarios se destina a la materia teatral.

De algún modo, hablar de estas condiciones es repensar formas para mejorarlas, para, aunque sea, por un momento tomar una distancia crítica y ver en qué medida todavía podemos modificar algunas cuestiones.

### **Estéticamente hablando ¿qué implica actuar en lugares pequeños o alternativos?**

La especificidad teatral y la performatividad que aporta un espectáculo realizado a poca distancia del público puede resultar constructor de una poética propia. Es decir, que las características arriba mencionadas, no son peyorativas y negativas, sino que pueden generar estéticas preocupadas en hacer de esos condicionantes un rasgo particular. Por lo que las condiciones, volviendo a nuestra hipótesis, no serían determinantes de las producciones, tan solo condicionantes.

Pienso en diferentes ejemplos, epocales y muy diferentes entre sí, que hicieron del espacio un llamado

de atención para la recurrencia de público interesado en “vivir una experiencia diferente”. Cada uno tuvo su recorrido particular, pero me interesa ponerlos en relación para pensar cómo lo condicionante puede abrirse a la imaginación de los creadores.

### **Tres ejemplos. La Organización Negra:**

En pleno advenimiento democrático, cuando la ciudad se diseminaba en diferentes espacios alternativos del *under* cultural, este grupo realizó performances urbanas por diferentes lugares de *Buenos Aires*. Sin embargo, fue la intervención de la discoteca *Cemento* del barrio de *Montserrat*, con su espectáculo *UORC* lo que los llevó a un reconocimiento por parte de la crítica y campo teatral. En relación con el tema espacial y la oferta y demanda que venimos analizando, y los condicionantes en los modos de producir, *La Organización Negra* supo trabajar con la proxemia, con la no delimitación espacial entre *platea* y escenario y su “tren fantasma para adultos” se convirtió semanalmente en un éxito al que acudían trescientas personas. Claro está que este “estar” dentro del circuito independiente tuvo su permanencia hasta llegar incluso al circuito oficial y posteriormente a generar un producto registrado, dentro del circuito comercial nacional e internacional en sus derivas grupales como *De La Guarda* o *Fuerza Bruta*. Pero me interesa rescatar cómo dentro de esa lógica de producción independiente, el grupo desplegó su imaginario y construyó una poética propia, vanguardista para la época.

Al igual que *La Fura dels Baus*<sup>4</sup>, *La Organización Negra* construyó una poética iniciada en los márgenes de lo periférico e independiente, que supo ser trasladada con otros modos de producción a ámbitos comerciales internacionales.

### **La Omisión de la familia Coleman**

La década ganada por esta obra se remite a sus orígenes barriales donde el espacio reducido, una casa real del barrio de Boedo –aquel ph del fondo– lograba convocar a cuarenta personas semanalmente, también para vivir una experiencia diferente. Tan realista, costumbrista y cercana que Claudio Tolcachir y su equipo desarrollaron durante muchos años, hasta alcanzar miles de espectadores. Sin embargo, algo de aquella mística espacial, tuvo que ser necesariamente modificada al ser trasladada al Paseo *La Plaza*, del circuito comercial. De todos modos, aquel estar en el circuito independiente, se jactó de diferentes elementos que mencionamos unas líneas arriba, en relación con la apertura de espacios/casas, de *living* como escenografía, de familias disfuncionales. Algo de aquellas condiciones de producción iniciales fueron parte de a estética que Tolcachir supo cosechar con el tiempo. Y a partir de los pasos a otros circuitos, la readaptación fue interesante, llegando a realizarse internacionalmente en diferentes giras, y en espacios muy disímiles entre sí.

### **Proyecto Posadas**

La obra de Andrés Binetti, dirigida por Michelle Wejzman, que va por su tercera temporada, sucede dentro



de una peluquería de época del barrio de *Caballito*. Allí Solo entran 25 espectadores. La magia del paso del tiempo se tematiza espacialmente, y la dimensión teatral se confunde entre lo real y lo recordado, entre el presente y el pasado latente, entre lo público y lo privado. Aquí también se superaron los mil espectadores, y la gente tiene lista de espera para poder asistir. Ocurre, entonces, que el hecho de intervenir un espacio otro no teatral acciona también en pos de llamar la atención de los espectadores asistentes y de los transeúntes que pasan por la vereda durante el transcurso de la función.

Estos tres ejemplos sirven como disparadores de la problemática planteada entre la oferta de espectáculos dentro de *Buenos Aires*, y cómo la dimensión espacial atraviesa al campo teatral desde diferentes aristas.

Recapitulando, el disparador de *Soy solito* nos permitió pensar en cómo esa obra estaba bajo las condiciones necesarias para su realización. Luego, a modo de *decoupage* de estadísticas cuantitativas, pudimos abordar algunos factores constituyentes del campo teatral actual, ediliciamente hablando (sin tener que caer por ello en una comparación de desigualdades). Esto me llevó a preguntarme por la estética que sucede dentro de espacios bien pequeños del circuito independiente, de su sistema de producción semanal, y sobre las estéticas que tomaron dichas condiciones como parte de poéticas propias. Finalmente los tres ejemplos me han servido para dar luz a estos sucesos. De algún modo intenté pensar positivamente esas condiciones, no como determinantes, sino como inspiradoras de poéticas propias. Hacer teatro con lo que se tiene, generando un discurso, un algo para decir, incluso desde lo espacial. Entonces, la potencialidad de una obra no estaría limitada por las condiciones que la llevan adelante. Y siempre sería posible generar en cada uno de los 199 espacios obras con calidad, con profesionalismo, con buenos textos, buenas actuaciones y buena dirección. El dilema será cómo invertir lo que tenemos y hacerlo circular para más gente, para que la gente se interese por lo que tenemos para decir.

Finalmente, respondiendo a la hipótesis, creo que el sistema teatral contemporáneo de *Buenos Aires* resulta bastante complejo. Porque ni las instituciones, ni el sistema de subsidios, ni las escuelas de formación ni las propias salas, ni realizadores, ni teóricos ni productores están exentos de sus modos de ser y construcción. Todos cooperan en su constitución, en su modo de ser y en sus avatares. Porque, como el teatro, esta es una actividad que se hace entre todos.

Simplemente, me interesaba poner en relieve discursivo cuestiones a las que muchas veces nos acostumbramos o desarrollamos por la inercia del hacer, pero sobre las que vale la pena detenernos para repensarlas, para discriminar críticamente cómo es el proceso de ese devenir. Proceso que es posible de mejorarse, simplemente reflexionando, problematizando...claramente en conjunto, aprovechando este tipo de estos espacios de reunión que nos habilitan la reflexión, generando intercambio, discusión y diálogo.

## Referencias bibliográficas

- Amoroso, C. (2013, noviembre 17) "*Buenos Aires capital, del teatro*", La Nación, Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1638941-buenos-aires-capital-del-teatro>
- Bourdieu, P. (1967) "*Campo intelectual y proyecto creador*" en Problemas del estructuralismo, Poulton, J. y otros. México, Siglo XXI, 1967.
- De Certeau, M. (2007) *La invención de lo cotidiano*. Artes del hacer.1. México: UIA
- González, M. (2014). "*Actuar para pocos*" en Revista Funámbulos, Año 17, No.41 pp.15-17.
- "*En la independencia. Entrevista con Norma Montenegro*" (2014) en Revista Funámbulos, Año 17, No.40 pp.38-47.

**Abstract:** What do we see when we go to the theater? And what about that which is beyond our visual perception because it was part of an earlier stage, the one of the process-inherent to the implementation scenarios? For those who produce, investigate or study performing arts these questions would be recurring because we constantly work knowing their modes of production, employing them, analyzing them and even questioning them to improve them. Anyway, we want to stop and think about some of these issues to think about and so articulate them with: the current situation, the market, the circuitry, public policy and certain contemporary aesthetic. All instances belonging to the same situational map interrelated, the theatrical field, which provides the prolific Buenos Aires.

**Key words:** staging - performing arts - theater circuit - theatrical market - Buenos Aires.

**Resumo:** ¿Que vemos quando vamos ao teatro? ¿E daí passa com aquilo que escapa a nossa percepção visual porque foi parte de uma etapa anterior, a de seu processo –inerente à posta em cena–? Para quem produzimos, pesquisamos ou estudamos artes cênicas estas perguntas nos resultariam recorrentes porque trabalhamos constantemente conhecendo seus modos de produção, os empregando, os analisando e até os questionando para os melhorar. De todos modos, interessa-nos detemos a pensar em algumas destas questões para reflexioná-las e assim as articular com: a conjuntura atual, o mercado, o sistema de circuitos, as políticas públicas e determinadas estéticas contemporâneas. Todas instâncias pertencentes a um mesmo mapa situacional interrelacionado, o campo teatral, que provê a prolífica cidade de Buenos Aires.

**Palavras chave:** posta em cena – artes escénicas – circuito teatral – mercado teatral – Buenos Aires.

<sup>(\*)</sup> **María Laura González.** Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) Lic. en Arte (Universidad de Buenos Aires). Prof. en Enseñanza Media y Superior en Arte (Universidad de Buenos Aires) Becaria doctoral CONICET.

## Marcelo Lombardero. Proyectos y visión de la ópera hoy. “La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana”

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

María Inés Grimoldi (\*)

**Resumen:** “La ópera debe tocar alguna fibra que resulte cercana”... “La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola”. Son palabras de Marcelo Lombardero, barítono, director de escena, regisseur. *Bromas y lamentos* propone un viaje por el Renacimiento y la ópera temprana desde una perspectiva actual hilada por el tema del amor. Sus puestas de *Don Giovanni* de Mozart y de *Carmen* también. El poder de la ópera como género pero puesto en discusión cada vez.

**Palabras clave:** ópera – director – género musical – género teatral

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 148]

La infancia de cualquier chico tiene que ver con los juegos en la vereda o en la plaza. La de Marcelo Lombardero, no. Sus recuerdos están ligados indeliblemente al teatro Colón.

Entonces salía del colegio y venía al coro de niños, al que entré a los cinco años. Después mamá (la mezzosoprano Marilú Anselmi) tenía ensayo a la noche. Entonces yo me tenía que quedar, comía aquí, dormía la siesta. Así que yo me perdía por los pasillos, mis amigos eran los técnicos, veía función desde un palco donde trabajaban los maquinistas. Era todo una aventura, andaba por las escenografías, por el taller de utilería...era un parque de diversiones maravilloso, relata.

Nacido en Paraná, Entre Ríos, Lombardero se crió en una familia de artistas. Su abuelo fue fundador del coro de la Asociación Verdiana y de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos, y su primera profesora de canto fue su abuela, Susana Anselmi.

Cuando tenía cinco años, para una producción de la ópera *Carmen*, unas señoras de sastrería me vistieron en el cuarto acto y me pusieron en el escenario. Cuando se estaba por abrir el telón, el inspector del escenario me vio y las obligó a que me sacaran, pero igual fue muy emocionante, muy fuerte. Y enseguida empecé en el Coro de niños.

Nunca tuve nervios ni sentí ese pánico paralizante, quizás por ese contacto natural que tuve con el escenario desde chico, que te da cierta inconsciencia. ..La verdad es que pasé más tiempo dentro de este teatro que en cualquier otro lugar... Y me enamoré muchas veces aquí.

Lombardero, además de barítono, cantó en innumerables ocasiones, “*en mi otra vida también*” dice, fue Director Artístico del Teatro Colón, regisseur en el Centro de Experimentación del teatro, hizo las puestas de *Mahagonny* de Brecht-Weill y *Al claro de luna*, con música de Monteverdi, Ravel y Debussy, entre otras. Puso en escena *Tosca* en el Teatro Brodway de Buenos Aires y en el Teatro Metropolitano de Medellín, Colombia y en L’Opera Comique de París.

También fue Director del Teatro Argentino de La Plata (2009-2012) que tuvo varios cambios de direcciones después de su gestión, que fue la única que convirtió a la sala mayor del complejo en un teatro de nivel internacional y al resto, en un pujante centro para el teatro, la música y las artes visuales. Durante su gestión hubo mucho público, no solo por la calidad de los espectáculos, sino por la promoción de precios en general, especialmente accesibles a los más jóvenes.

Las gestiones posteriores están buscando “nuevos públicos”, hacer avanzar a la música “popular” sobre la “clásica” como también se advierte en los shows que se llevan a cabo en el Teatro Colón, donde se desnaturaliza la función de estos teatros especializados para escuchar sin amplificación alguna, destinados al trabajo de tantos artistas nacionales que muchas veces tienen que emigrar ante la escasez de oportunidades. El público, sobre todo “el nuevo” que se dice buscar, al que no se le está dando la posibilidad de conocer, a partir de la cancelación de su temporada, en un caso, o por el valor de las entradas, incluso de las localidades altas, en el Teatro Colón...más bien se consigue con eso el efecto contrario, con el retiro del estado y del apoyo, se traslada la iniciativa a manos privadas y la ópera y el ballet seguirán siendo algo de un circuito acotado a sus posibilidades económicas.

Quizás una de las soluciones a este dilema, muy viejo por cierto, y falso entre la equívoca distinción entre lo culto y lo popular, sea la obra de Lombardero *Bromas y lamentos*, collage de canto sin fronteras de tiempo y espacio escapándose de toda clasificación, no es concierto de música antigua ni recital dramatizado, ni ópera de cámara, ni cabaret de siglo XXI sino eso y más. Este insólito cabaret barroco combina el laúd medieval con un aria vía *Skype*, el tango y la guitarra con el madrigal barroco y la poesía refinada en todo el espectro vocal donde no falta el contrateno.

*Bromas y lamentos* propone un viaje al Renacimiento y la ópera temprana desde una perspectiva actual hilada por el tema del Amor.

El planteo es tan simple y lógico como riesgoso, e implica insertar en la época actual una antología de obras vocales del *Seicento* italiano. Consigue otorgar, sin al-

terar textos ni música, una frescura y una cercanía casi inauditas a un repertorio muchas veces “sacralizado” y por ende tergiversado en su espíritu.

No falta el teléfono celular ni televisor ni *tablets* y computadoras que servirán al desdichado Orfeo para comunicarse con Euridice, a Clorinda enfrentarse con Tancredi o al dios Apolo con la ninfa abandonada. Los cantantes contándole, o mejor dicho cantándole, al público sus penas y alegrías sentados a su lado, a manera de confidencia o incluso confesión, dispersados entre la audiencia, desafían toda barrera demostrando que las obras de Claudio Monteverdi, Francesco Cavalli, Biagio Marini y Tarquino Merula pudieron haber sido compuestas hoy, porque es música viva que escrita hace cuatrocientos años se adapta a nuestro tiempo.

La mirada de Lombardero es contemporánea y puede ser de cualquier época. Lo que sorprende es que esta música suene más moderna que muchas compuestas hoy.

La crítica musical porteña fue muy elogiosa tanto para su creador como para los cantantes Oriana Favaro, Cecilia Pastawski, Santiago Burgi, Pablo Travaglino y Mariano Fernández Bustinza, con el ensamble de instrumentos del período integrado por Joelle Perdaens en violín, Eugenia Montalto en flautas, Pablo Angiletta en viola da gamba y Miguel de Olaso, laúd y guitarra barroca, dirigidos por Jorge Lavista.

Es una propuesta para expertos y para aficionados, fresca, irreverente, con ecos antiguos, con la emoción que provoca el amor y con las nuevas tecnologías que no son solo acompañantes sino protagonistas.

Era un proyecto que Lombardero tenía hace tiempo. Traer en este momento, la música de aquella época. Hay una idea del disfrute, del hedonismo, que por supuesto llega a muy pocos- antes era la aristocracia, hoy la burguesía capitalista- que se junta con el ideal renacentista y sobre todo con el del rococó y el barroco: una respuesta a la insatisfacción que produce el mundo moderno.

Me parece que hoy es difícil pensar el mundo con toda la herencia romántica y postromántica. Por eso, son tan vigentes Vivaldi y Monteverdi, mientras que mucha música postromántica nos suena vieja...La nuestra es una época más nihilista y hedonista, a la vez que insatisfecha, debido a la necesidad de sostener una expansión constante del consumo.

Y *Bromas y lamentos* tiene cierta liviandad oportuna que orgánicamente funciona como música popular, en un ámbito parecido al que se escuchaba esa música, de una cierta intimidad y belleza.

Como director de escena, Lombardero no deja de preocuparse por aquello que ha percibido como gestor cultural. El hecho es que la relación del género y del teatro con el público está lejos de resultarle indiferente. “La única manera de seguir haciendo ópera es resignificándola. Tiene que comunicar algo que tenga significado en esta época; debe tocar alguna fibra que resulte cercana”, dice. Cree en el poder de la ópera como género pero ese poder debe ser puesto en discusión cada vez.

No creo que haya una receta única, afirma. A mí ni me sale, en todo caso, esa tendencia del teatro alemán que consiste en tomar la música y el texto y con ellos contar, directamente otra historia. Yo necesito anclarme en la tradición. En un punto, soy un director de escena muy tradicional. He visto trabajos muy buenos en esa línea de trabajar la escena como algo prácticamente independiente pero, en mi caso, estoy todavía muy ligado a la música, no puedo ir en contra de eso. Y, me parece que, en ese sentido, mi obligación como director de escena es hablarle a un público melómano, el que ya sabe de que se trata. Por lo tanto, no puedo partir de presupuestos. Tengo que contar la historia y tengo que hacer que esa historia sea inteligible para aquel que no la conoce.

Siempre vuelve la idea de resignificación, de que se está contando una historia y que debe hacerse de tal manera que pueda ser comprendida en esta época y por cualquier público interesado. Si hay un destino para el género está ligado, sin duda, a algo que, en sus palabras, “hoy está ausente”, una política activa de “formación de nuevos públicos”.

También reflexiona acerca de la cuestión de aquello que para muchos es la “verdad interpretativa” cuando, en rigor, responde a una tradición muy reciente y, nada casualmente, consolidada coincidentemente con los años de formación de sus defensores a ultranza.

Es como el fútbol, asegura Lombardero. Están los que añoran el fútbol de antes. Pero es un fútbol imaginario. La mayoría no lo ha visto nunca. O tiene un recuerdo embellecido por el tiempo. Un partido jugado como en esa época mistificada hoy sería insoportable. Hoy se juega al fútbol mucho mejor que antes. Y se canta mejor, también. Y las puestas en escena son mucho mejores.

Para entender este concepto de resignificar la ópera, tomemos como ejemplo la última puesta de Don Giovanni de Mozart (2014). Lombardero se pregunta que es hoy en día un *dissoluto punito*, un degenerado castigado.

No creo que Don Giovanni sea un seductor, dice. “No seduce a nadie. Quiere poseer a Doña Ana. Quiere violar a Zerlina. Es una obra de clase. No se sabe si es un señor o un advenedizo pero él simplemente toma. Es un ejercicio de poder. Creo que es un personaje moderno. Un delincuente. Y un emergente social. Alguien que consume y consume y consume. Y que desecha. Que está permanentemente insatisfecho.

Con respecto a la ópera Carmen (puesta en México y después para Buenos Aires Lírica) dice:

Mi visión de Carmen es que el problema de la ópera es Don José y la violencia de género. Me parece la manera responsable de contar esta historia. Hoy no podés seguir diciendo que Carmen es la gran

provocadora y que Don José es un pobrecito que lo único que puede hacer es matarla.

¿Hay un límite en las resignificaciones operísticas? La Fura del Baus cerró la temporada pasada del Colón con *Ballo in maschera* de G. Verdi, técnicamente impecable y a la vez muy violenta, una especie de Verdi hiperpolítico, donde una ópera sobre un triángulo amoroso se transforma en una utopía negativa que termina en la cámara de gas.

¿Cuál es el límite de la resignificación? “Lo que puedo decir es que, frente a los ataques del público, defendiendo a la Fura. Estas discusiones, ya superadas en el teatro de prosa, en la ópera subsisten, especialmente en el Teatro Colón.”

Quizás el futuro de este género es que no tenga límites, que pueda resignificarse permanentemente, incluyendo las tecnologías más avanzadas, proponiendo escenarios actuales, reconocibles, que muestren toda la potencia política que tiene el género a pesar de la recepción de un público que puede ser muy conservador por un lado y por otro, un público que desconoce los códigos operísticos, desacostumbrado a cierta grandilocuencia del género. Quizás sea este el desafío.

#### Referencias bibliográficas

- Bromas y lamentos en un insólito cabaret barroco-* Artes y Letras- El Nuevo Herald.com del sábado 12 de julio de 2014.
- La crisis del teatro Argentino ¿acaso es también el futuro de la ópera entre nosotros?* Habitúes del Teatro Colón, 6 de junio de 2014.
- Cantabile. *La ópera debe tocar alguna fibra que resalte cercana*”. Cantabile. Año 16- N<sup>o</sup> 74-Julio-Agosto 2014.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III*. Atuel. Buenos Aires. Argentina.
- Dubatti, J. (2012) *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel. Buenos Aires. Argentina.

Dubatti, J. (2009) *El teatro teatra. Editorial de la Universidad del Sur*. Bahía Blanca. Argentina.

Pahlen, K. (2006) *Diccionario de la ópera*. Emecé. Buenos Aires. Argentina.

Rosenzvaig, M. (2012) *Las artes que atraviesan el teatro. Capital Intelectual*. Buenos Aires. Argentina.

*Seminario. Públicos y Artes escénicas.* (2012) Teatro Solís. CIDDAE. Montevideo. Uruguay.

Zizek, S. (2010) *La música de eros, ópera, mito y sexualidad*. Prometeo Libros. Buenos Aires. Argentina.

**Abstract:** “The opera should touch a chord resulting close”....”The only way to keep doing opera is resignificándola”. They are words of Marcelo Lombardero, baritone, stage manager, regisseur. Jokes and wailing offers a journey through the Renaissance and early opera from a current perspective spun by the love theme. His productions of Mozart’s Don Giovanni and Carmen too. The power of the opera as a genre but disputed ever since.

**Key words:** Opera - Director - musical genre - theatrical genre

**Resumo:** “A ópera deve tocar alguma fibra que resulte próxima”....”A única maneira de seguir fazendo ópera é resignificándola”. São palavras de Marcelo Lombardero, barítono, diretor de cena, regisseur. “Bromas e lamentos” propõe uma viagem pelo Renascimento e a ópera temporã desde uma perspectiva actual hilada pelo tema do amor. Suas postas de Dom Giovanni de Mozart e de Carmen também. O poder da ópera como gênero mas posto em discussão a cada vez.

**Palabras clave:** Ópera – diretor – gênero musical – gênero teatral.

(\*) **María Inés Grimoldi.** Profesora y Licenciada en Letras. (Universidad de Buenos Aires). Postgrado en psicoanálisis y en Gestión Cultural. FLACSO.

## La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor. Biografía emocional puesta en acción

Fecha de recepción: agosto 2015  
 Fecha de aceptación: octubre 2015  
 Versión final: diciembre 2015

Adriana Grinberg (\*)

**Resumen:** En mi trabajo anterior, planteo al mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización, por medio de sus herramientas. Y antes, trabajo también el terreno del actor incipiente que busca la escuela cuya convención actoral se aproxime a su estilo. ¿Pero qué estilo?. En este caso, pretendo acercarme a los recursos específicos, a las herramientas que abren el cauce de la expresividad del actor en busca de su creatividad. Tal vez, la actuación represente en su metáfora, el mundo interior en un único modo de acceder al mundo, en lo singular de cada actor. En lo efímero de su instantaneidad. A diferencia del texto, que persiste.

**Palabras clave:** improvisación – actuación – lenguaje artístico – metáfora – puesta en escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

### A modo de presentación

En trabajos anteriores publicados en los Volúmenes de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, abordo una línea de pensamiento que guía mi experiencia docente y artística. Están referidos a varias instancias que enmarcan la red conceptual de un estilo de la práctica teatral como docente y en mi ejercicio de dirección.

- La noción de taller como marco de transmisión de saber.
- El saber latente y el talento en el alumno como campo privilegiado para el acceso a la experiencia del lenguaje teatral (u otros).
- Lo vivencial como sistema de aprendizaje.
- La autoevaluación y el observador interno.
- La creatividad como un bisagra entre deseo y realización
- La diversidad de códigos y estilos en la actuación y la dificultad que esto supone en la elección de carrera o experiencia teatral.
- Los sistemas de producción que favorecen o excluyen según sea el código reinante en cada época.
- La inclusión social y la actuación en marcos socio culturales diversos, con códigos y poéticas propias generando tendencias. Cito a Beckett y Rick Cluchey entre otros.
- La triple frontera como sistema de comunicación indivisible entre actuación-dirección-público cuyo origen se encuentra en la experiencia infantil con las primeras pulsiones.
- La caída del ideal artístico, académico y de convención, en beneficio del campo expresivo con acceso al lenguaje, en este caso teatral, que brinda la posibilidad de simbolización del mundo del actor y que de otro modo no podría ser dicho.

Y aquí viene el motivo por el cual me encuentro desarrollando esta ponencia.

### El qué y el cómo, el porqué y el para qué del acceso al lenguaje teatral, como simbolización y metáfora de la subjetividad. Y el motor que esto supone en el deseo de actuar

Anteriormente hablamos de Winnicott y de su noción de objeto transicional, en donde ubicamos al lenguaje teatral, como mediador entre la subjetividad del actor y la expresión de su mundo. Y en ese "entre" toma cuerpo aquello que se simboliza y metaforiza articulado al lenguaje teatral. Definamos entonces la noción de simbolización y de metáfora, para comprender entonces cómo se construye el pasaje o desplazamiento entre el campo subjetivo y el acceso al lenguaje teatral como poética del campo subjetivo.

Comencemos por nombrar algunas metáforas que grafican claramente estas nociones de simbolización y de metáfora en la actuación, diciendo a priori que el lenguaje es el campo de los símbolos y la metáfora el desplazamiento de un contenido a otro que lo expresa.

1. El Iceberg, cuya cúspide visualizamos pero no su base, escondida bajo la línea del agua.

2. El Tapiz, cuyo revés anuda la imagen terminada.

3. Y ya que me gusta El Árbol, como representación de tantas significaciones, diremos que sus raíces, proporcionales al árbol que visualizamos, sostienen y alimentan su vital belleza.

Estas imágenes nos acercan a comprender la Improvisación Teatral como ese momento en que lo que está sosteniendo al actor no se visualiza más que por lo que da a ver. Y solo en una evolución de la que hablaremos más adelante, la trama secreta irá apareciendo simbolizada y metaforizada entre las herramientas del lenguaje actoral.

Simbolización: Según la RAE

1. f. Acción y efecto de simbolizar.

1. Dicho de una cosa: Servir como símbolo de otra, representarla y explicarla por alguna relación o semejanza que hay entre ellas.

2. Dicho de una cosa: Parecerse, asemejarse a otra.

Metáfora: Del lat. *metaphora*, y este del gr. *μεταφορ*, traslación).

1. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. *La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.*

2. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión.

Vemos cómo estas nomenclaturas nos acercan a comprender qué tanto el símbolo como la metáfora son recursos del lenguaje para poder dar cuenta de alguna cuestión pero para facilitar aquello que se quiera decir. Y es aquí en donde el lenguaje teatral se ocupa de brindar herramientas para que la expresión subjetiva del sujeto encuentre su vía de acceso y desplazamiento a la luz de su realidad. Y poder poetizar con este medio, este "entre" lo subjetivo y su expresión.

Borges nos sugiere en su *Arte Poética* que la metáfora es una percepción que el lector tolera. Es decir que si el poeta expresa "las mil cosas", el lector puede rápidamente inferir "el mundo". Es decir que el lenguaje poético materializa lo inabarcable. Pueda o no explicarlo lógicamente, comprende la esencia de esas palabras.

Veamos cómo el psicoanálisis nos acerca a la noción de simbolización y metáfora a través de Freud. Y recordemos que nos colocamos desde el lado subjetivo del actor. Freud nos aporta la noción de sublimación. Aquí nos ilumina sobre la pulsión sexual y un destino posible de esta energía al arte y la creatividad. Surgida en la energía sexual luego por múltiples factores se desvía a la creatividad y el arte. En donde aquello del orden de lo reprimido alcanza un nivel de expresión, de simbolización, en la cultura.

Para Lacan, la noción de metáfora es compleja ya que lector de Saussure y de Jakobson, los toma para poder dar cuenta que el lenguaje une significantes para intentar decir. Pero nunca todo. Todo no existe en términos del significante, pero lo que sostiene el deseo de querer nombrar aquello significativo para el sujeto, intentará ser metaforizado cada vez, por vía del lenguaje.

En nuestro caso, sublimando y queriendo decir lo que nos mueve al Arte, siempre ponemos el campo subjetivo a la caza de algún lenguaje que nos permita liberar eso tan interno que por reprimido es desconocido. Y solo el lenguaje artístico facilita su advenimiento, metaforizando así algo del sujeto.

Un ejemplo digno de mencionar es la película *Birdman*, del Director mexicano Iñárritu, y nuestros guionistas Giacobone, Dinelaris JR. Y Armando Bo (nieta) en donde la trama nos invita a pensar sobre los límites entre el actor, su personaje y su subjetividad, ilustrándonos sobre la delicada línea que separa el campo subjetivo de la realización artística, en donde el Ideal y los sistemas de producción se engarzan en personajes realmente difíciles.

Sabemos también que la Improvisación Teatral es un recurso de excelencia para acercarnos al lenguaje de la actuación, sin la cual es imposible comprender el campo de la actuación y del actor que encarna su propio juego, su propia poética. Y que en la Argentina tiene una raigambre enorme, digna también de futuros trabajos.

En la Improvisación, como campo lúdico y como todo lo lúdico nos acerca a una verdad posible, vemos aparecer:

- el terreno limitado ante el deseo de actuar,
- el imaginario de actuación,
- lo real de la actuación y
- el acceso a la inclusión de herramientas del lenguaje teatral.

El crecimiento o abandono de la actuación dependerá de las motivaciones de cada actor. Pero la experiencia me indica que los actores cuya elección de lenguaje es el teatral, no abandonan nunca la experiencia, ya que sería como abandonar una parte de sí.

Me es útil proponer la metáfora de la mesa para comprender el avance dialéctico en el aprendizaje:

- Una pata: estudiar
- Otra pata: entrenar.
- La otra: ensayar
- La última: poner en escena.
- La tapa: el Teatro.

El arte de la Improvisación contiene también al oficio, a la urgencia y temor de encontrar la mirada del público y la propia. Y de una docencia y una dirección que no aplasten a ese núcleo inicial pulsional que busca la luz y decir de una buena vez, a través de los personajes, aquello que quiere ser dicho.

Registrar al actor en su incipiente estilo y cualidad, deseo y temor es lo que facilita a docentes y directores la posibilidad de integrar el propio lenguaje ya que también busca luz, como todos los actores. Como todo compañero de viaje. Como toda esencia poética.

#### Conclusión

Esta apretada síntesis nos ilumina sobre el tema que nos convoca. De cómo las herramientas del arte son lenguajes por vía de los cuales el talento puede emerger como poética genuina, independientemente de los sistemas de producción, convenciones y academicismos. Lo que nos reenvía a otros trabajos en donde podremos abordar temas como el lugar de La Mirada,

como pulsión escencial en el actor. O como los ya trabajados por Antonin Artaud, en *El teatro y su Doble* o Peter Brook en *El espacio vacío*. O la poética del Cuerpo, de Jacques Lecoq, Augusto Boal, para comprender al lenguaje teatral como un representante en la Cultura de voces interiores que representan a un sujeto para todos los sujetos del mundo.

#### Referencias bibliográficas

- Antón J. (2009) *El presidiario redimido*. Madrid. El País. Edición impresa.
- Boal, A. (1985) *Teatro del oprimido. 1 y 2*. México. Editorial Nueva Imagen.
- Borges, J. L. (2000) *Arte Poética*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Dangelo. Carbajal. Marchilli (1986) *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires. Lugar Editorial.
- Dubatti, J. (2003) *Ricardo Bartís Cancha con niebla*. Bs.As. Argentina. Atuel
- Foucault, M (1996) *Las Palabras y las Cosas*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- Grinberg, A. (2009) *Tallerismo. Dramaturgia de actor. O la vieja militancia entre escuelas de teatro*. Buenos Aires. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Lapierre, A (1984) *Simbología del movimiento*. Editorial Científico Médica. Barcelona. España.
- Laplanche y Pontalís (1971) *Diccionario de Psicoanálisis*. Madrid. Editorial Labor.
- Pichon-Rivière, Enrique; (1999) *El proceso grupal, ed. Nueva Visión*, Buenos Aires,
- Steiner, G. (2001) *La muerte de la tragedia. Caracas. Venezuela*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Ure, A. (2012) *Sacate la Careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires. Biblioteca Nacional
- Winnicott, D. (1999) *Realidad y juego*. Buenos Aires. Gedisa Editores.

---

**Abstract:** In my previous job, I raise the theatrical world as a field of access to symbolization, through their tools. And earlier, I also work the emerging actor land that seeks a school whose actoral convention approaches its style. But what style? In this case, I intend to approach the specific resources, tools that open the channel for the expression of the actor in search of his creativity. Perhaps acting in his metaphor represents the internal world in a unique way to access the world, the uniqueness of each actor, in the ephemeral nature of its immediacy, unlike the text, that persists.

**Keywords:** Improvisation - performance - artistic language - metaphor - staging

**Resumo:** Em meu trabalho anterior, proponho ao mundo teatral como um campo de acesso à simbolização, por meio de suas ferramentas. E dantes, trabalho também o terreno do ator incipiente que procura a escola cuja convenção actoral se aproxime a seu estilo. ¿Mas que estilo?

Neste caso, pretendo acercar aos recursos específicos, às ferramentas que abrem o cauce da expresividade do ator em procura de sua criatividade. Talvez, a atuação represente em sua

metáfora, o mundo interior em um único modo de aceder ao mundo, no singular da cada ator. No efêmero de seu instantaneidade. A diferença do texto, que persiste.

**Palavras chave:** improvisación – atuação – linguagem artística – metáfora – posta em cena.

(\*) **Adriana Grinberg.** Directora de Teatro y Actriz. Docente especializada en Teatro y Recursos Expresivos para el desarrollo personal.

---

## La canción como texto dramático

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Laura Gutman (\*)

**Resumen:** La tensión entre letra y música, las imágenes poéticas y la sonoridad del texto son algunos de los elementos que pueden hacer de la canción un texto escénico. Por su estructura la canción aporta elementos a la construcción dramática que pueden incluir desde el distanciamiento hasta la división por escenas o números cerrados. La propuesta es analizar y comprender los elementos constitutivos que pueden hacer de la canción un texto dramático o un punto de partida para una dramaturgia que integre la canción a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma.

**Palabras clave:** construcción dramática – canción – texto laboral – dramaturgia - escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

---

El mito de Orfeo, el músico solitario capaz de conmovier con los sonidos de su lira a los animales, los árboles y hasta las piedras inspiró innumerables versiones para la escena musical.

La primera ópera: *Eurídice* con música de Jacopo Peri, con libreto del poeta Ottavio Rinuccini y música adicional de Giulio Caccini (1600), se basa en la historia de amor entre Orfeo y la ninfa Eurídice. Según la leyenda, al morir Eurídice víctima de la picadura de una serpiente, Orfeo tocó y cantó canciones tan tristes que los dioses lloraron y le permitieron que descendiera al inframundo en busca de su amada. Conmovidos, le permitieron a Eurídice que volviera con *Orfeo* al mundo de los vivos, pero con la condición de que él caminase delante de ella y no mirase atrás hasta que hubieran alcanzado la luz del sol. *Orfeo* no volvió la cabeza en todo el trayecto pero cuando llegaron, se volvió, ansioso para ver a su amada, y como ella todavía no había sido completamente bañada por la luz del sol se desvaneció en el aire, esa vez para siempre.

Claudio Monteverdi escribió la música para *La favola d'Orfeo*, una ópera con un prólogo y cinco actos con libreto de Alessandro Striggio, compuesta para los carnavales de Mantua en 1607.

Monteverdi tenía antecedentes sólidos en música teatral. Había trabajado como músico en la corte de los Gonzaga durante 16 años, gran parte de ellos dedicados a interpretar o arreglar música escénica. Gonzaga, duque de Mantua y su corte asistieron a la representación de *Euridice* de Jacopo Peri. Debido al éxito de la obra de Peri, Gonzaga pidió a Monteverdi componer una ópera basada en el mismo mito.

Los elementos a partir de los cuales Monteverdi construyó la partitura de su primera ópera: el aria, la canción estrófica, el recitativo, los coros, las danzas y los interludios musicales dramáticos, no fueron creados por él, pero, como ha señalado el director Nikolaus Harnoncourt, “él mezcló todo ese conjunto de posibilidades nuevas y viejas en una unidad que era verdaderamente nueva”.

El tema se puso de moda en el teatro musical del siglo XVIII. Es un ejemplo el *Orfeo y Eurídice* de Gluck, representante de la reforma que intenta mantener una relación equilibrada entre la música y el drama.

Es probable que el tema haya inspirado tantas versiones durante toda la fase inicial de la historia de la ópera, porque la presencia de un músico como protagonista podía satisfacer el principio de verosimilitud.

En el siglo XIX la fábula de *Orfeo* vuelve a ser revisada para el teatro por Jacques Offenbach, en clave de parodia, y en el siglo XX Ígor Stravinski retoma el tema para uno de los trabajos más importantes de su período neoclásico.

En el comienzo del *Orfeo* de Monteverdi, la Diosa de la Música se presenta con las palabras: “Yo soy la música” (yo soy la música).

Este personaje, heredero de la máscara en la tragedia griega oficia la función dramática del Prólogo. Esta figura, que aparece frecuentemente en Shakespeare, un tiempo después se haría prácticamente impensable.

¿Qué función podría cumplir un personaje de estas características cuando la escena empieza a concebir el concepto de cuarta pared? Es a partir del advenimiento de las vanguardias del siglo XX que este personaje se

desdobra y se representa a sí mismo *Yo, el actor, soy la música*, introduciendo el efecto de distanciamiento. Este extrañamiento de la escena, consigue a la vez, perturbar y participar al espectador en su relación con la ficción.

Como vemos, la resignificación de Eros en *Cupido* y el mito de *Orfeo* motivan las primeras experiencias de lo que más tarde se convertiría en la ópera: una relectura de los elementos del teatro clásico griego, una búsqueda estética que continúa su evolución y llega a su apogeo entre los siglos XVIII y XIX.

El pensamiento clásico iluminista del siglo XVIII introduce la conceptualización de la teoría y las escuelas, el concepto de la forma y la técnica, la clasificación y estilización, así, la obra de arte adquiere un alto valor social de intercambio.

Un siglo más tarde el Romanticismo, como resultado del movimiento que se genera bajo el concepto de *Sturm und Drang* (tormenta y pasión) marcará la identidad del artista rompiendo estas estructuras. La figura del artista se independiza del contexto burgués y deviene en una figura solitaria y marginal.

Si durante el Iluminismo la música se convierte en un soporte melódico del discurso, aportándole figuración rítmica y tensión armónica; es en el Romanticismo cuando el discurso musical adquiere autonomía y parecería que arrastrara consigo el efecto de las palabras. Sin embargo la relación entre texto y música sigue evolucionando y parece mantenerse en constante tensión produciendo cambios en la escena musical. La tensión entre letra y música, las imágenes poéticas y la sonoridad del texto son algunos de los elementos que pueden hacer de la canción un texto escénico. Por su estructura la canción aporta elementos a la construcción dramática que pueden incluir desde el distanciamiento hasta la división por escenas o números cerrados. La propuesta es analizar y comprender los elementos constitutivos que pueden hacer de la canción un texto dramático o un punto de partida para una dramaturgia que integre la canción a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma. La canción es un universo, tiene su propia lógica poética. Desde la perspectiva de la interpretación, introduce unidad de tiempo y lugar ya que sucede y concluye, tiene principio y fin. Aún en la más recóndita soledad, siempre será dirigida a alguien.

Una canción puede proporcionarnos un estado para un personaje o una escena. Puede transformarse en un recuerdo, tal como si estuviéramos contemplando una fotografía. Puede llegar a ser insoportable o convertirse en un bálsamo. Puede repetirse hasta el hartazgo y llegar a la alienación hasta perder el sentido. Una canción puede ser puro juego del lenguaje hasta volverse puro ritmo, pura danza. Puede ser el remate de una escena de comedia. Puede transformar una escena trágica en una farsa.

Tomando en cuenta las tensiones intrínsecas entre texto y música, podemos pensar, por lo menos, en tres tipos de canciones y sus posibles mixturas.

Por un lado está la canción que es laleó, vocalice, tonada, melodía pura.

Un ejemplo sería la canción de cuna. Existe un amplio repertorio de canciones de cuna. Federico García Lorca ha investigado específicamente sobre el tema.

Este tipo de canción se construye sobre un *leitmotiv* (del alemán *leiten*, guiar, dirigir, y *motiv*, motivo) una motivación musical interna, un impulso propio y una inercia. Es la cadencia de la melodía la que hilvana al texto en una trama sonora que incorpora texturas y colores.

Por otro lado están las canciones que se estructuran sobre las tensiones rítmicas del texto. Las baladas que parten del poema como inspiración. La canción de cámara, la música juglar. En este tipo de canciones la música misma de las palabras sugiere un fraseo, un modo, una acentuación y un tiempo.

Por último están las canciones que son para ser danzadas como por ejemplo las rondas, algunos ritos musicales de celebración y el tipo de canción folclórica y popular, que es a la vez danza y canción.

Esto no pretende convertirse en una clasificación, sino en una de las tantas formas de pensar la estructura de la canción como una forma de textualidad escénica con diferente grado de complejidad.

Por eso antes de concluir volvamos por un momento a Orfeo.

¿Por qué Orfeo se da vuelta para mirar a Eurídice y complicar así las cosas?

Es probable que Orfeo no tenga opción. Según el dictamen de los dioses si mira a su amada la pierde, pero resulta que, si no la mira, si no le muestra su amor, también la pierde. Podríamos pensar entonces que a cambio de esa pérdida irreparable Orfeo obtiene el don de la inspiración, la posibilidad de componer las canciones más conmovedoras.

#### Referencias bibliográficas

- Pahlen, Kurt. (2004). *“Diccionario de la ópera”*, Emecé. Buenos Aires, Argentina.
- Sacks, Oliver. (2009). *“Musicofilia”*, Anagrama. Barcelona, España.
- Satgé- Lavelli. (1881) *“La ópera, la vida y la muerte”*. Emecé. Buenos Aires, Argentina.
- Zátonyi, Marta (2011) *“Juglares y trovadores: derivas estéticas”*. Capital Intelectual. Buenos Aires. Argentina.
- Zizek Slavoj. (2011). *“La música de Eros, ópera, mito y sexualidad”*. Prometeo libros. Buenos Aires, Argentina.

**Abstract:** The tension between words and music, poetic images and the sound of the text are some of the elements that can make the song a scenic text. Because of its structure the song brings dramatic construction elements that can range from detachment to the division by scenes or closed numbers. The proposal is to analyze and understand the elements that can make the song a dramatic text or a starting point for a drama that integrates song to the scene, bringing its own poetic to the theatricality of itself.

**Key words:** dramatic construction - Song - labor text - dramaturgy - scene.



**Resumo:** A tensão entre letra e música, as imagens poéticas e a sonoridade do texto são alguns dos elementos que podem fazer da canção um texto escénico. Por sua estrutura a canção contribui elementos à construção dramática que podem incluir desde o distanciamento até a divisão por cenas ou números fechados. A proposta é analisar e compreender os elementos constitutivos que podem fazer da canção um texto dramático ou um ponto de partida para uma dramaturgia que integre a canção à cena contribuindo sua própria poética à teatralidad da mesma.

**Palabras clave:** Construção dramática – canção – texto de trabalho – dramaturgia - cena

<sup>(\*)</sup> **Laura Gutman:** Licenciada en Composición coreográfica (Universidad Nacional de las Artes). Regiseur (Instituto de Arte del teatro Colón). Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes).

## La distancia entre las cosas, usos del espacio

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Daniel Joglar <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** Tomo como punto de partida esta cita de Michel de Certeau, “*La invención de lo cotidiano*”. Artes de Hacer:

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo. (2006) (1)

**Palabras clave:** artes visuales – cotidianeidad – espacio escénico – impresionismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 155]

### Un modo de estar en el mundo

Egrese como Técnico Químico de la Escuela Nacional de Educación Técnica N 1 Domingo Faustino Sarmiento de Mar del Plata, provincia de Bs. As

El diploma que me entregaron dice así:

“Al señor Daniel Joglar, como recuerdo de su paso por la Escuela”

“No siempre está en nuestro poder hacer grandes cosas, contentaos con las pequeñas que se os ofrecen a cada paso pero hacédlas con fervor y con amor”.  
30 de Noviembre de 1984

En esos años estudie las distintas disciplinas de la química: química general, inorgánica, proceso y operaciones químicas, química analítica cualitativa, cuantitativa, industrial, orgánica, etc. Pero lo que más recuerdo son las clases de Tecnología de los alimentos, cuyos trabajos prácticos tenían por objetivo realizar pan, tarta de fruta, de manzana, mermeladas, agua de azar, etc. La química tiene mucho de cocina, como el arte creo yo. Luego intente estudiar varias cosas, bioquímica, arquitectura, teología, filosofía, hasta llegar a las artes visuales que hoy es mi modo de estar en el mundo.

### Modificar por un momento la mirada.

Lo que hago se llama instalaciones.

Instalaciones en arte contemporáneo son aquellas prácticas que toman un poco de casi todas las disciplinas

de las artes visuales, pintura, escultura, video, etc., por lo que se relaciona mucho con las artes escénicas a mi entender.

Jorge Glusber, uno de los ex directores del MNBA, señaló alguna vez que “las Cuevas de Altamira podrían ser vistas como uno de los primeros precedentes de las instalaciones”.

Lo primordial en las instalaciones y las artes escénicas es el uso del espacio asignado o elegido por el autor y la transformación de la percepción de este.

Siempre intento pensar nuevos procesos para desarrollar una poética y modificar por un momento la mirada desde la que habitualmente se percibe un espacio.

### Valor simbólico del espacio.

El detonante para comenzar a experimentar el tema de las instalaciones fue un seminario que realicé como parte de mi formación en la *Escuela de artes visuales Martín Malharro*, este se llamaba *Usos y Valor simbólico del espacio*, donde veíamos a partir de textos los distintos tipos de espacios y sus significaciones. El umbral como paso a un espacio, sagrado o profano.

La danza como espacio dinámico. La fiesta como espacio efímero, entre otros.

Entre las lecturas de *La Poética del Espacio* del filósofo francés Gastón Bachelard publicado en 1958, donde el autor busca entender la relación del hombre con el mundo, encontramos que Bachelard realiza un estudio de la casa como tal analizada a partir de un punto de

vista psicológico. Esta idea es evidente en la cita textual: "...con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica. Examinada desde los horizontes teóricos mas diversos, pareciera que la imagen de la casa fuese la topografía de nuestro ser íntimo". Bachelard conceptualiza la idea de la casa como un instrumento de análisis del alma humana.

Al hablar de la casa, Bachelard considera que esta imagen está compuesta de una compilación de recuerdos e imágenes que tenemos de cada casa en la que alguna vez hayamos vivido, como de aquellas en las que vayamos a habitar. Es importante que la imagen de la casa no se vea como objeto, sino más bien desde un punto de vista fenomenológico, el cómo está habitado el espacio y cómo vivimos el día a día en determinado rincón del mundo. "En la casa, el ser encuentra un albergue." El filósofo plantea que "el beneficio principal del hogar, de la casa, es más que cualquier otra cosa, albergar el ensueño. La casa protege al soñador. La casa nos permite soñar en paz" (1965) (2)

### Dentro de los contornos de la vida cotidiana

Trabajo con objetos y materiales de todos los días, utilizando estrategias artísticas operadas en torno a la noción de uso dentro de los contornos de la vida cotidiana.

Uno de mis trabajos consiste en una pequeña pieza irregular de imán suspendida de un clavo de la pared. Este imán está todo el tiempo actuando, ejerciendo su acción sobre el clavo. Para que esta pieza de imán quede suspendida en la pared, necesita de ese clavo y el clavo necesita de esa pared.

Otro trabajo consiste en dos vasos de madera con azúcar que están sobre dos mesas bajas con forma de lágrima, en madera y vidrio. Esta obra comenzó a partir del dibujo de los vasos que contenían uno azúcar negra y el otro azúcar rubia. Los vasos necesitaban un soporte para ser exhibidos, había pensado en un soporte del estilo mueble que los contuviera, de no encontrar ese mueble podía realizar un soporte clásico como base para presentarlos. Cuando tuve los vasos de madera y el azúcar, salí a buscar bases para los vasos como un material más. Tardé bastante tiempo en encontrarlas, pero cuando ocurrió no quedó duda que esas mesas eran las indicadas: los vasos convertían a las mesas en obra también y no solo soporte. Ése era el punto de partida de la obra, así podía continuar con el piso, con la sala, con el edificio, con la ciudad, etc., que esos vasos necesitaban.

Este punto de reacción en cadena es lo que me interesa que ocurra en las instalaciones que realizo.

En el año 2004 presenté una instalación que consistía en siete mesadas forradas de cuero, cada mesa tenía su artefacto lumínico y una serie de objetos dispuestos sobre ellas. *Hormigas, arañas y abejas* era el título de la instalación, tomado de un libro del filósofo Martin Hollis, *Invitación a la Filosofía*.

"Los insectos que sirven como título a este capítulo proceden de otro pensador del siglo XVII, Sir Francis Bacon, cuyas agudas reflexiones sobre el método científico siguen gozando de un amplio eco." (1986). En su primer libro de aforismos (1625) señala lo siguiente:

Aquellos que han cultivado las ciencias han sido hombres de experimentos u hombres de dogmas. Los hombres de experimentos son como las hormigas, solo reúnen y utilizan; los razonadores se parecen a las arañas, que fabrican telarañas con su propia sustancia.

A pesar de su tono de menosprecio, Bacon ve en ambos ciertas virtudes y recomienda "un camino intermedio", simbolizado por la abeja, que "junta materiales en las flores del jardín y de los campos, pero los transforma y los digiere gracias a su propio poder" (1986) (3)

Usé esta cita porque encontraba modos de trabajo similares a los míos: recolecto, almaceno, reúno, utilizo, fabrico redes con los materiales que utilizo. Le asigno un lugar a cada cosa que elijo mostrar. La distancia que los separa es el espacio de intimidad de cada objeto.

Mi objetivo es que los objetos tengan su intimidad y que no la pierdan por estar en relación con otros.

La distancia entre las cosas es tan importante como los objetos que uso.

### Cita a ciegas con los materiales

La calle, los negocios, las vidrieras son fuentes de inspiración y acopio. Salgo a caminar y a buscar cosas. ¿Qué cosas o qué características tendrá el material que voy a utilizar?, no lo sé.

Mis paseos y salidas son como una cita a ciegas con los materiales y un encuentro conmigo mismo.

### Duración imprevista

Otros referentes en mis instalaciones son, por ejemplo, el Manifiesto del artista Alberto Greco (Buenos Aires, Argentina, 1931 - Barcelona, España, 1965)

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación, que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones.

*Arte Vivo, Movimiento Dito*. Alberto Greco. 24 de julio de 1962. Hora 11:30. (4)

Así, un volante de difusión de una de sus obras decía: "Alberto Greco te invita a un viaje de pie en el metro de Sol a Lavapies. Viernes 18 de Octubre, 19 hs y 5 minutos. Duración imprevista. Greco firmará gentes y situaciones en un momento vivo Dito"

### Piedras rechazadas por el constructor

En esta visión de las cosas, el artista Jimmie Durham, (EEUU, 1940) se manifiesta contra lo establecido. Durham ha hablado en multitud de ocasiones de su rechazo al lenguaje y a la narración lineal, porque detesta que haya que seguir un camino concreto para llegar a alguna

parte. Vincula el lenguaje con la arquitectura, que rechaza, si cabe, con mayor vehemencia, pues la arquitectura encarna los designios intolerables de todo poder. Durham dijo una vez que “las ciudades están formuladas para que nuestros recorridos diarios sean siempre los mismos.” “Somos, en suma -nos dice el artista- lo que la arquitectura quiere que seamos”. (5)

Al vincular la arquitectura con el poder, Durham quiere ser una de esas piedras rechazadas para sentirse al margen de un sistema.

En la muestra hay piedras rechazadas por el constructor, piedras grandes y pequeñas, apiladas unas encima de otras piedras que son lanzadas con el fin de cambiar la costumbre de la percepción de los objetos comunes. La piedra es usada por el artista como un instrumento puro, algo móvil, un “no-monumento”.

### Una especie de impresionismo

Para terminar esta ponencia y a modo de conclusión, me gusta ver mi trabajo como un guión o un libro en continuo proceso de reescritura y adaptación. Hacer algo así que en palabras del diseñador de moda Tom Ford acerca de sus procesos comenta- tomo lo que más me gusta y en cierto modo lo amplifico. Es una especie de impresionismo.

### Notas

1. Michel de Certeau, La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer, (fr. 1980), México, ITESO. Universidad Iberoamericana, 2006.
2. Gaston Bachelard, La poética del espacio, S.L. Fondo de cultura económica de España, 1965.
3. Martin Hollis, Invitación a la filosofía, Barcelona, Ariel, 1986
4. AAVV, Alberto Greco; IVAM Centre Julio González; Fundación Mapfre. Valencia 1991. <http://www.vivodito.org.ar/node/18>
5. <http://www.elcultural.es/noticias/arte/Jimmie-Durham-contra-lo-establecido/3416>

**Abstract:** I take as a starting point this quote from Michel de Certeau, “The Invention of the everyday”. Arts Do:

A streamlined production, as expansionary as centralized, noisy and spectacular corresponds another production, qualified consumption: this is clever, it is scattered but insinuates everywhere, silent and almost invisible, because it does not point to own products but ways of using the products imposed by the dominant economic order. (...) They produce without capitalizing. It is without overpowering the time. (2006) (1)

**Key words:** Visual Arts - daily life - performance space - impressionism

**Resumo:** Tomo como ponto de partida esta cita de Michel de Certeau, A invenção do quotidiano. Artes de Fazer:

“A uma produção racionalizada, tão expansionista como centralizada, ruidosa e espectacular, corresponde outra produção, qualificada de consumo: esta é astuta, se encontra dispersa mas se insinua em todas partes, silenciosa e quase invisível, pois não se assinala com produtos próprios senão nas maneiras de empregar os produtos impostos pela ordem económica dominante. (...) Produzem sem capitalizar, isto é, sem dominar o tempo.” (2006) (1)

**Palabras clave:** Artes visuais – diário – espaço cênico – impresionismo

<sup>(\*)</sup>**Daniel Joglar:** Profesor de la Escuela de Artes Visuales Martín Malharro y realizó el Programa de Becas de Guillermo Kuitca. Ha expuesto individualmente en la galería Ruth Benzacar y en Dabbah Torrejon, en el Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, y en Artists' Space, Nueva York. Obtuvo las becas de la Fundación Antorchas, del Fondo Nacional de las Artes, el Premio Elena Poggi y de la Bienal Regional de Bahía Blanca. Su trabajo ha sido incluido en los compendios Vitamin 3D (London: Phaidon Press, 2009) y 50 International Emerging Artists (Contemporary magazine, London, 2006).

## El acceso al sentido en los textos teatrales: una propuesta argumentativa

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Lucas Lagré <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** El acceso al sentido de un texto teatral constituye una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto actores como directores teatrales en CABA (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). En el presente trabajo intentaremos demostrar que dicha problemática se debe al hecho de que la mayoría de los métodos de actuación utilizados entienden el significado en términos referenciales, y, en consecuencia, dejan de lado la identificación del aspecto ilocucionario que cada enunciado porta, factor clave a la hora de llevar un texto a escena. A su vez, nos posicionaremos dentro de una perspectiva argumentativa para intentar proponer un esbozo de solución al problema.

**Palabras clave:** sentido - texto teatral – actuación - polifonía - argumentación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 158]

*“Un actor debiera conocer hasta los más mínimos detalles de su propia lengua”  
(Stanislavski, 2001: 144)*

Una de las dificultades principales con las que se enfrentan tanto directores como actores de teatro en CABA está vinculada con la interpretación (en términos de acceso y comprensión del sentido) de las piezas textuales que deben representar. Si bien esta problemática no es nueva, los intentos que surgieron para solucionarla no generaron modelos del todo acabados que brinden herramientas eficientes que se atengan a la especificidad del texto teatral. En términos generales, las teorías que abordan la actuación suelen ceñirse tanto al estudio de todos los aspectos formales que intervienen a la hora de construir un determinado personaje (ej. manejo del cuerpo en la escena, proyección de la voz, dicción, etc.), como a cuestiones de índole motivacional o psicológica que son esenciales para volver verosímil aquel ser que se está representando. Sin embargo, en la mayoría de los casos se trabaja a partir del supuesto de que el acceso al sentido del texto es una actividad que no presenta problemas y, por lo tanto, no necesita ser estudiada con detenimiento: toda la construcción teórica que realizan acepta, sin ningún tipo de juicio crítico, que tanto el director como el actor comprenden perfectamente no solo el sentido del texto en términos de totalidad, sino también cómo éste circula y va construyéndose a lo largo de la pieza. En consecuencia, estas teorías quedan encerradas dentro del campo de la ejecución escénica a la hora de proponer sus abordajes al hecho teatral.

Para resolver esta cuestión, y frente a las dificultades que experimentaban los intérpretes a la hora de acercarse a los materiales, la respuesta tradicional ha sido la de la importación de modelos de análisis propios del campo de la literatura. Más allá de la variedad de enfoques existentes, estos modelos suelen acarrear la desventaja de que no fueron concebidos teniendo en cuenta la especificidad del texto teatral y, en consecuencia, su grado de efectividad se encuentra limitado. ¿Pero qué diferencia a un texto dramático de los demás? Si bien la lista de características distintivas es exhaustiva, nos interesa centrarnos en una de ellas: el hecho de que se trate de un discurso en soporte escrito pensado para ser dicho. Ubicado en una suerte de interfaz entre la oralidad y la escritura, el texto teatral impone una complejidad extra al momento de su interpretación: para realizar esta tarea es necesario también dar cuenta de sentidos que se construyen a partir de elementos suprasegmentales propios del registro oral. Si bien algunos de éstos aparecen ya convencionalizados en la escritura (ej. signos de puntuación, en particular marcas de exclamación e interrogación), muchos otros requieren, para acceder a su significado, de un análisis pormenorizado a partir del uso de herramientas que ofrece la lingüística y que las teorías del análisis del texto teatral no suelen tener en cuenta. Analicemos los siguientes ejemplos:

1.  
A: María se olvidó de traer los libros.  
B: Tenías razón, la próxima vez le hago acordar.
2.  
A: ¿María se olvidó de traer los libros?  
B: Tenías razón, la próxima vez le hago acordar.

Si consideramos las réplicas de A en ambas muestras solamente desde el punto de vista de la forma escrita rápidamente podríamos afirmar que cada uno de los enunciados consiste en un acto de afirmación y uno de pregunta, respectivamente. Sin embargo, al evaluar su funcionamiento en el contexto lingüístico podemos ver que una descripción como la anterior no constituye una explicación acabada para dar cuenta del sentido de los ejemplos. En efecto, en ambas muestras A no está aseverando ni interrogando en términos ilocucionarios, sino realizando un acto de reproche. ¿Cómo llegamos a esta conclusión? Si bien no es la perspectiva elegida para este trabajo, una teoría como la de Searle (1975), enmarcada dentro de la pragmática anglosajona, nos permite fácilmente explicar estos enunciados. Desde este aparato teórico, ambos ejemplos constituyen casos de Actos de Habla Indirectos (AHI): actos convencionales que se producen a partir de la aserción o pregunta de algunas de las condiciones que regulan el lenguaje y son usados esencialmente como una estrategia de cortesía. Sin entrar en pormenores que nos alejarían de nuestro objetivo, lo que nos interesa subrayar aquí es que, tanto en 1 como en 2, A realiza un acto asertivo y un acto interrogativo que son utilizados como medio para realizar un acto de reproche. Son las réplicas de B las que orientan lo dicho en este sentido y eliminan cualquier rasgo de indeterminación.

De cualquier manera, lo que muestran los ejemplos presentados es que ciertas cuestiones del sentido de los enunciados en un texto dramático vinculadas a su pronunciación efectiva en el marco de una representación no son tan transparentes como parecen. Es en ese sentido que consideramos que la utilización de algunas herramientas propias del campo de la lingüística permitiría realizar un análisis más ajustado del aspecto significativo de estos textos.

Por otro lado, el análisis de los ejemplos 1 y 2 evidencia otra de las características específicas del lenguaje en las piezas dramáticas: el hecho de que las palabras portan determinadas instrucciones que le permiten a los actores-directores reponer cuales son las acciones subyacentes a cada uno de los textos. En efecto, si bien el lenguaje forma parte de un conjunto vasto de elementos que entran en juego en la construcción de la situación dramática, poder volver explícitas estas indicaciones es fundamental, ya que la totalidad de la escena se desarrollará tomando como base esta dimensión performativa del lenguaje.

Como vemos, dar cuenta del sentido de un texto teatral es una operación compleja que requiere no solo de una perspectiva multidisciplinaria, sino también de un análisis minucioso de la materialidad lingüística. Sin embargo, un abordaje de estas características no suele formar parte de las diversas líneas que existen

dentro de los estudios teatrales. ¿Por qué? A modo de hipótesis preliminar sugerimos que esta dificultad de acceso al sentido está anclada en el hecho de que las teorías de la interpretación dramática suelen manejar una concepción referencialista del significado. En otras palabras, suponen que la función de las palabras es meramente la de designar determinados objetos en el mundo (i.e. referir o denotar) y, en consecuencia, asumen una concepción del significado meramente en términos informativos. A su vez, entender el lenguaje desde esta perspectiva las obliga a aceptar la existencia de un “sentido literal” a partir del cual se anexan una serie de sentidos subsidiarios de carácter subjetivo que completarían, de forma accesoria, el sentido total de una determinada pieza textual.

Veamos un ejemplo. Stanislavski, fundador de uno de los métodos de actuación más extendidos, retoma en su texto *La construcción del personaje* (2001) la noción de subtexto y la define en estos términos: “[El subtexto es la] expresión que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto y que les proporciona la vida y una base de existencia” (Stanislavski, 2001, p 148). Desde esta perspectiva, el subtexto es aquel elemento oculto tras la superficie de las palabras que, sin embargo, dota a éstas en el momento de la escena de su verdadero y último sentido. Como se ve, si bien Stanislavski en su texto resalta la importancia de entender el lenguaje en relación a la acción dramática que éste estaría codificando, acepta, en sus propios términos, la idea de que existe una división entre un sentido literal superficial y otro más profundo relacionado con aspectos subjetivos del personaje. De esta forma, su teoría no se concentra en el lenguaje en sí mismo y en su dimensión significativa, sino que ubica como núcleo generador del sentido a elementos externos a la lengua:

“El subtexto es un tejido de [...] circunstancias dadas, todo tipo de ficciones de la imaginación, movimientos internos, objetos de atención, verdades pequeñas y grandes y la creencia en ellas, adaptaciones, ajustes y otros elementos similares”. (Stanislavski, 2001, p 148). En consecuencia, si el sentido de una pieza textual se encuentra por fuera de la lengua, y si el significado lingüístico se considera en una dimensión literal (i.e. unívoca), es entendible que el acceso al sentido de una pieza dramática se presente como una instancia que no deba ser problematizada. Frente a este panorama, parece que la única salida posible es adoptar una perspectiva lingüística que no considere al significado meramente en su dimensión referencial.

La Teoría de la Polifonía (Ducrot, 1986) y la Teoría de la Argumentación en la lengua (Anscombe y Ducrot, 1988) y sus reformulaciones posteriores son a nuestro juicio aparatos teóricos-metodológicos ideales para pensar la cuestión del significado en los textos teatrales. A partir del estudio de la delocutividad (en particular de casos de derivación que se producen por medio de la alusión a la enunciación de otros discursos), Ducrot se aleja del paradigma referencialista y construye una teoría del significado que supone que el valor lingüístico fundamental es de tipo argumentativo. Para la Teoría de la Polifonía el sentido consiste en una descripción de la situación de enunciación entendida

básicamente como un acontecimiento histórico donde diferentes puntos de vista (enunciadores) son retomados y puestos en juego. Esta descripción se construye a partir de una serie de indicaciones de diversos tipos: ilocucionarias, causales, argumentativas y polifónicas. El supuesto del valor esencialmente argumentativo de la lengua cobrará fuerza con la formulación de la Teoría de la Argumentación en la lengua (TAL). Aquí Ducrot y Anscombe presentan evidencia a favor de la idea de que la significación es de naturaleza instruccional y que hacer uso del lenguaje implica “[...] inscribir nuestros enunciados en una cierta “dinámica discursiva” [...]” (García Negroni, 2005, p 5). En otras palabras, esta perspectiva se distancia de una concepción de la significación en términos composicionales (donde el significado total se corresponde a la sumatoria de los valores referenciales de cada ítem en sí mismo), y elige asignar al enunciado un valor de tipo argumentativo. De esta manera, el sentido principal de una expresión estaría apoyado en una lógica relacional determinada por la manera en que cada uno de los enunciados se vincula con discursos previos efectivamente pronunciados.

En relación con las artes escénicas, el hecho de que se piense el significado en estos términos es de gran utilidad por varios motivos:

En primer lugar, considerar que existen indicaciones argumentativas como uno de los componentes del sentido (i.e. aquellas que asignan un valor significativo a los enunciados de acuerdo a la forma en que se vinculan y retoman otros discursos), ayuda a los actores-directores a abandonar la búsqueda del sentido en la literalidad de las palabras y, en consecuencia, les permite entender la escena en toda su complejidad y transitar así el verdadero suceso dramático. Desde esta perspectiva, dar cuenta de la situación a representar consistiría en el relevamiento de aquellos discursos que cada enunciado evoca. En ese sentido, y a diferencia de lo que veíamos en la teoría de Stanislavski, el sentido de la pieza ya no se encontraría por fuera de la materialidad discursiva de la obra.

En segundo lugar, el hecho de que la teoría conciba la existencia de indicaciones de tipo ilocucionarias (aquellas que evidencian la capacidad del enunciado de atribuir a su enunciación un determinado valor jurídico) les permite con relativa facilidad a los actores develar cuál es la acción dramática subyacente que deben representar.

En conclusión, consideramos de gran utilidad la perspectiva polifónico-argumentativa de Ducrot y Anscombe a la hora de echar luz sobre los fenómenos propios de las artes escénicas. Si bien por cuestiones de extensión no podemos desarrollar aquí de forma acabada la manera en que este enfoque sería útil a la hora de acceder al sentido de un texto teatral, nos parece fundamental no solo dejar planteado el problema, sino también un esbozo de solución. En futuros trabajos esperamos investigar con mayor profundidad estos fenómenos con el objetivo de construir un método de análisis que, basándose en las herramientas que propone la semántica argumentativa, se atenga a la especificidad del texto dramático y les permita a los actores-

directores generar un marco de trabajo más eficiente a la hora de interpretar el sentido de una pieza teatral.

### Referencias bibliográficas

- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós.
- Ducrot, O., (1988). *Argumentación y topoi argumentativos*. Lenguaje en Contexto, I (1/2), 6384.
- García Negroni, M.M. (2005). "La teoría de la Argumentación lingüística: De la Teoría de los Topoi a la Teoría de los Bloques Semánticos". Bibliografía de la Cátedra de Semántica y Pragmática, UBA.
- García Negroni, M.M. (2005). *La teoría de la argumentación lingüística. De la teoría de los topoi a la teoría de los bloques semántico*. En Rodríguez Somolinos, A. (coord.). Lingüística francesa, Madrid: Liceus E-Excellence.
- Searle, J. (1975). *Indirect Speech Acts*. En Cole, P. y Morgan, J.L. (eds.). *Syntax and Semantics*. Vol. 3: *Speech Acts* (p5982). Nueva York: Academic Press.
- Stanislavski, C. (2001). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

**Abstract:** Access to the sense of a theatrical text is one of the main difficulties that both actors and theater directors in CABA (Autonomous City of Buenos Aires) face. In this paper will try to show that this problem is due to the fact that most of the methods of action understand the meaning used in referential terms, and consequently set aside the identification

of illocutionary aspect that each statement holder, key factor when carrying a text on stage. In turn, we will position ourselves within argumentative perspective to try to propose an outline solution to the problem.

**Key words:** Sense - theatrical text - performance - polyphony - argument

**Resumo:** O acesso ao sentido de um texto teatral constitui uma das principais dificuldades com as que se enfrentam tanto atores quanto diretores teatrais na cidade de Buenos Aires. No presente trabalho tentaremos demonstrar que essa problemática se deve ao fato de a maioria dos métodos de atuação usado entenderem o significado em termos referenciais e, em consequência, deixam de lado a identificação do aspecto ilocucionário que cada enunciado leva consigo. Fator importante à hora de levar um texto à cena. Ao mesmo tempo, nos posicionaremos dentro de uma perspectiva argumentativa para tentar propor um esboço de solução ao problema.

Palavras chave: Sentido - texto teatral - atuação - polifonia - argumentação.

<sup>(\*)</sup> **Lucas Lagré.** Actor, Director, Dramaturgo, Lic. en Letras (UBA). Estudió actuación con Luciano Suardi, Claudia Marocchi y Daniel Lambertini. Estudió dramaturgia con Pablo Iglesias y Mauricio Kartun y cursó dirección. Escribió y dirigió *Pollerapantalón* (2012-14) y *Seca [adentro, la intemperie]* (2011); actuó en *Shopping and fucking* (2012-13), por el que fue nominado a los Premios ACE 2012.

## Transgénero en la escena argentina

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

María Eugenia Lombardi <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** La transexualidad provoca una ruptura con la lógica binaria por la cual estamos atravesados: lo masculino y lo femenino. Poniendo en crisis este modelo, surge cierta teorización sobre género que enmarca muchas de las temáticas de las producciones artísticas contemporáneas. Este proyecto propone articular lo performático en la transexualidad - como intervención social en la vida cotidiana y en lo teatral - con el trabajo del actor desde la propuesta brechtiana. Sobre una lógica dual, el actor se separa del personaje, estableciendo dos agentes en escena: el que muestra y el mostrado, dando una doble versión del personaje.

**Palabras clave:** género - escena - representación - arte - transexualidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 161]

### Introducción

A partir de este proceso intertextual, se trabajará la hipótesis de que con la evolución de las teorías de género y de los espacios de talleres y análisis sobre el tema, comienza a producirse una polifonía análoga a la que se produce en el campo de lo teatral. Las formas de producción teatral binarias en aparente conflicto - autor/ director, textocentrismo/escenocentrismo - atraviesan una transición hacia lo polisignificante, donde

conviven de forma autónoma y a la vez funcional todas las áreas del teatro. Sumado a esto, existe cierta tendencia al cruce disciplinario en las artes escénicas, mediante la integración de recursos provenientes de otras artes, como el cine, la literatura, la pintura y la fotografía, generando también un espesor de signos que dan por resultado una obra polisignificante. De la misma forma, las personas *trans* van dejando de lado la exacerbación de lo performático, para instalarse en

otro lugar, acompañadas por la transformación de la sociedad que progresivamente rompe con su estructura binaria.

### La construcción del personaje brechtiano

Mediante la articulación de la teoría actoral brechtiana con lo performático en el transgénero, se abordaría la hipótesis según la cual existe cierta analogía entre lo polifónico en teatro y género.

Según Brecht:

...en la instancia de ensayo y composición del personaje, el actor debe memorizar junto con el texto sus primeras impresiones ante éste – sus reservas, sus críticas, sus complejidades – a fin de que éstas no desaparezcan en la composición definitiva, para que permanezcan vivas y perceptibles, provocando sorpresa en el espectador. El actor llega a dominar a su personaje si analiza con sentido crítico sus diversas declaraciones, las de aquellas figuras que son su contraparte y la de todos los demás personajes de la pieza.

A su vez propone un trabajo de intercambio de roles con otros actores, de modo que cada uno pueda tener diferentes perspectivas, diferentes miradas sobre el mismo personaje, además de las miradas resultantes de la interacción espontánea entre ellos durante la representación.

A partir de esta modalidad de ensayo, Brecht plantea la presentación del personaje en, por lo menos, dos planos: el que muestra (el actor), que debe estar presente como tal, separado del personaje y además exponiendo su opinión sobre éste y sus acciones, y el mostrado (el personaje). Mediante este procedimiento se produce el efecto de distanciamiento (*v effect*) con el espectador, rompe con la ilusión dramática, lo que para Brecht es igual a generar pensamiento crítico en relación a determinada situación política y social. Para Brecht el actor debe tener una posición tomada frente a la realidad que lo rodea, y debe actuar en función de esta posición. El personaje brechtiano queda dividido, en permanente disputa consigo mismo, y obliga a percibirlo bajo ángulos variables. Si se dan imágenes divergentes del personaje, constituidas por rasgos superpuestos, se apela al espectador a añadir otras imágenes, produciendo múltiples ideas o cierto efecto oxímoron. Todo (representación y realidad) adquiere cierto carácter susceptible de transformación por parte de la humanidad.

Las personas *trans* pertenecen a la población vulnerable de la sociedad; fueron – y siguen siendo – víctimas de la discriminación y el maltrato, de la marginación, del desamparo. Inhabilitadas por la sociedad para trabajar, estudiar y vivir su vida como mejor les parezca, luchan por salir de la oscuridad – cómplice, testigo y amenaza a la vez - mostrando su “personaje” a la luz del día, de modo performático. Su forma de vestir, sus gestos, su modo de actuar interpelan valientemente a los “espectadores” de lo cotidiano; los distancia, los invita a pensar, los incomoda. Y este lugar de incomodidad es precisamente el que funciona como inter-

vención, como provocación, como manifestación de lo ideológico. Las personas *trans* se presentan, simultáneamente, a sí mismas en esencia, pero también al personaje que provoque otra mirada, que altere, que modifique y quiebre la estructura, la lógica binaria por la cual estamos atravesados.

En relación a esto, se trabajará sobre una obra teatral llamada *Vacías*, escrita, dirigida y protagonizada por Vida Morant, mujer *trans*, activista, artista, militante. Esta obra trabaja lo femenino desde una perspectiva diversa y original, basándose en los tres personajes que protagonizan la obra: Lucía (Paula Díaz Martina, mujer biológica y modelo canónico de belleza actual en la realidad, representa el personaje de una mujer *trans* en la obra), Virginia (Checha Kadener) es una mujer obesa a quien le extrajeron el útero en una intervención quirúrgica, y finalmente Ana María (Vida Morant, mujer *trans* en la realidad, representa a una mujer biológica, artista plástica y divorciada en la obra).

Ahora bien, en Brecht los efectos de distanciamiento evitaban la empatía; permitían reconocer al objeto representado, pero al mismo tiempo provocaban extrañamiento. Brecht sostenía que lo que no ha cambiado por mucho tiempo termina por parecer inmutable, sobreentendido; aparece lo familiar como entidad que está más allá de toda influencia, de toda transformación... y ¿quién desconfía de lo que le es familiar? Por eso propone aprender a “mirar con ojos ajenos”, ver el objeto representado como si fuera la primera vez, para permitir que avance el pensamiento crítico y el espectador se perciba a sí mismo como sujeto activo en el curso de transformación de la historia, y al comportamiento contemporáneo no como algo natural y ya dado, sino modificable.

Vida relataba que en las primeras funciones de la obra *Vacías*, ella representaba a la mujer *trans*, a Lucía, pero que con el tiempo se dio cuenta que resultaba mucho más interesante invertir los roles: ella como mujer biológica y Paula como mujer *trans*. Se señala este punto, ya que de alguna forma plantea un proceso análogo a la propuesta brechtiana: intercambio de roles, diversificar la mirada, distanciar al espectador con este recurso inesperado.

De este modo los hechos quedan anudados en forma tal que los nudos resultan visibles. Primero, porque al interpretar una mujer biológica siendo *trans* se está transgrediendo el horizonte de expectativa del espectador. En pocas producciones artísticas<sup>1</sup> se trabajó desde este enfoque: allí donde las mujeres *trans* estaban habilitadas a representar en escena solo a mujeres *trans*, Vida Morant representa lo femenino desde una perspectiva biológica. El espectador entonces queda descolocado.

En segundo lugar, porque Vida no pretende esconder en escena su condición de *trans*. El artificio queda así expuesto, testigo irrevocable que hace de la teatralidad un acto de transformación de lo cotidiano. Y esta transformación queda, además, del lado del espectador. La representación en un teatro ideológico sirve para formular y para generar consciencia. Es un teatro de reflexión, no de acción, del problema, no de la respuesta. Buscar la salida es trabajo del espectador.

Del mismo modo que lo binario atraviesa cierto proceso de ruptura gracias a la incorporación de fenómenos polisignificantes en el imaginario de la sociedad, cabe señalar que los procedimientos que provocan distanciamiento también van mutando con la evolución del espectador. La cultura mediática determina los procesos cognitivos y de recepción de los fenómenos estéticos. Existe un modo de percepción desplazado: de la percepción lineal y sucesiva se evoluciona hacia una percepción simultánea y de perspectivas plurales. Estamos hablando de un espectador entrenado en la percepción múltiple de imágenes y sonidos, un espectador postmoderno habituado a las técnicas de collage y masificación, un espectador que ya utiliza la interdisciplina en varios campos. Y ese es, justamente, el poder de transformación del arte. En un futuro cercano, quizás ya no provoque distanciamiento la representación de una mujer biológica por una mujer trans. David Viñas decía que “las grandes transformaciones de la historia debían de pensarse como un vaivén dinámico entre elementos del pasado, el presente y el futuro, como transiciones difícilmente precisables, y no como un punto de inflexión marcado”. Quizás esta obra, *Vacías*, de Vida Morant, esté enmarcada en una de estas transiciones, donde la fábula y lo postdramático empiezan a fundirse. Donde los recursos que antes distanciaban al espectador ahora no bastan para generar lo mediato y lo crítico en su ojo entrenado, porque ya ha aplicado la transformación - producto de la reflexión como espectador - a su realidad social, y necesita ahora de otras propuestas artísticas que renueven su enfoque ante la vida.

### La ruptura con la lógica binaria

Es aquí donde comienza a aparecer una ruptura con la lógica binaria en lo teatral. Donde aparecen diferentes recursos y procedimientos multidisciplinares: las fronteras comienzan a desdibujarse, todos los eslabones participantes de la creación teatral generan discurso, texto. Cada vez se trabaja en mayor medida una dramaturgia integral, donde se funden los roles del actor, del director y del autor, dónde los técnicos (iluminación, maquillaje, sonido, efectos, escenógrafos, etc.) aportan desde un lugar creativo independiente, conscientes de ser parte de un complejo sistema signico, o de varios sistemas signicos integrados, que convergen hacia un relato común, pero de múltiples voces. A su vez, aparecen elementos y procedimientos de otras disciplinas artísticas: el cine, las artes visuales, la literatura. El campo teatral se abre y enriquece más allá de la lógica binaria: ya no se trata de ser parte de una corriente textocentrista o escenocentrista, sino que existe una dinámica de comportamientos que se retroalimenta, la textualidad se funde con la escena, los otros sistemas signicos teatrales cobran importancia, ya no hay jerarquías. Lo que en un principio era provocación para romper con los modelos canónicos textocentristas, se convirtió en una visión escenocentrista, que también fue canonizada y cuestionada progresivamente como postura autoritaria por parte del director. Hoy comienza a haber una sobreimpresión de posturas. Nada es completamente determinante; todo está en permanente mutación.

Del mismo modo, la cuestión de género evoluciona, se transforma. Las personas trans van abandonando progresivamente lo performático, para trasladarse hacia un lugar de lucha consolidada, con logros concretos: el Bachillerato Popular Mocha Celis, la Cooperativa Nadia Echazu, la ley por la igualdad de género, son ejemplos de los espacios conquistados por los activistas trans y los militantes de género. El trabajo permanente en talleres, congresos sobre género, literatura e investigación sobre el tema va rompiendo poco a poco con la lógica binaria instaurada en la sociedad. Vida Morant ya no está obligada a representar una mujer trans. Puede ser lo que ella quiera ser.

### La teatralidad y lo cotidiano

Lo teatral surge como consecuencia de un proceso de teatralización que descansa sobre lo real, por lo tanto, se puede ver la teatralidad como una cualidad inherente a la realidad. Aún así, la teatralidad, se instala en un espacio que se diferencia de lo cotidiano, pero que se engendra en él. Un “espacio otro” que es resultado de un acto consciente, y que puede partir de dos agentes posibles: un *performer* y un espectador. El observado y el observador. Es una operación que trasciende el ámbito del teatro, donde el que mira o el que hace provoca cierto extrañamiento del universo de lo cotidiano. La teatralidad es movilizadora por la voluntad de transformar lo real que nos circunda. El actor teatraliza el YO (su cuerpo, donde emerge la teatralidad) y LO REAL (el resultado, el medio). Según Josette Feral, “El actor codifica la teatralidad, la inscribe sobre la escena en signos, en estructuras simbólicas trabajadas por sus deseos y pulsiones en tanto sujeto en proceso, explorando en su interior su doble, su otro, a fin de hacerlo hablar” (2004). El actor expresa el deseo de ser otro, la transformación, la alteridad. Se produce, entonces, un desplazamiento en el cual el actor opera entre él como YO y él como OTRO, generando un lugar de enfrentamiento de la alteridad. De este modo, la teatralidad es buscada como acto de ostensión, donde se muestra al espectador, donde todo se vuelve signo.

La esencia del teatro, es la capacidad de transgredir las normas establecidas por la naturaleza, el Estado y la sociedad. Y las transgrede a partir de este juego que es el teatro, un juego limitado por un marco dado por un código de comunicación común que tiene una época dada. Se puede *shockear* al público transgrediendo estas normas, pero estalla el marco otorgado por el juego y desemboca en la vida, en lo cotidiano. Es (no me canso de decirlo) el poder transformador del arte. ¿Cómo se produce este fenómeno?

La teatralidad es el resultado de una dinámica: la mirada. Y ésta es dada por la intención declarada de juego (por parte de un *performer*) o por la transformación del otro en objeto espectacular (el observador), una mirada que imponga una relación “otra” hacia lo cotidiano. La teatralidad implica la ostensión del cuerpo, la semiotización de los signos, es un acto de transformación de lo real, del sujeto, del cuerpo.

Lo real y lo teatral quedan así atrapados en un cruce permanente ida y vuelta, donde se retroalimentan el uno con el otro, permitiéndonos concebir la realidad



no como algo acabado, sino como un continuo hacerse. Y éste es el enfoque en torno a la idea de *performance*: la necesidad de entender toda la realidad como un proceso de puesta en escena que funciona en la medida en que es percibida por los espectadores. Es frente a la mirada del otro cuando se despliega el mecanismo de la teatralidad, cuando surge la necesidad de apelar al otro. Las personas *trans* exacerban los signos de lo femenino, desplegando cierta teatralidad en torno a los mismos, para interpelar al que mira, para incomodarlo, para distanciarlo de su concepción naturalizada de lo femenino y generar ese espacio "otro" donde la alteridad provoca reflexión, pensamiento crítico y cuestionamiento de la realidad como algo ya dado, inmutable. Apelan a la mirada del otro mediante un redoblamiento, en donde se hace visible el juego en el plano de la realidad al igual que en lo teatral: exagerar los signos de lo femenino para generar una mirada consciente en el observador, para generar visibilidad y distancia de teatralidad, que cada vez se va reduciendo más por los límites transgredidos que van instalándose progresivamente en la mirada del observador.

En este sentido, se presentan dos campos: lo que se ve (y representa) y lo oculto (que se intuye). Lo que uno ve y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que ve. Entre estos dos campos está la teatralidad, que se activa por la mirada del otro. Los signos de femineidad están contruidos sobre el espacio del "ser-mujer", de la superficie de lo visible: se acentúan los signos para potenciar la teatralidad, para interpelar al otro, a su mirada. Y éste es el factor que potencia la teatralidad, el énfasis en la exterioridad material, en el cuerpo, la ostentación de la superficie de representación, los signos que se van a poner en juego. Y en el juego, en su ser como juego es en donde radica su verdad, en la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar. Lo importante no es la verosimilitud del resultado final sino hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, su enfoque performativo.

Detrás del énfasis de esta exterioridad material que llamamos cuerpo, detrás de este exceso, de la ostentación, de la exageración del código, hay vacío; se instala una distancia desestabilizadora que produce una especie de vértigo en el que mira, un desplazamiento entre signos que genera una fractura entre ellos. La realidad es develada como un juego de representaciones, la mirada se vuelve teatralizante. Al extraer los signos del contexto real, estos quedan vacíos de su significado contingente y se disponen a su utilización en un plano simbólico que adquiere una pluralidad de significados, casi un plano poético. La realidad se fractura en múltiples sistemas de representación, y el teatro, como sistema de representación, se fractura en múltiples realidades, en múltiples signos y significados. Ya no parte de la mimesis de la realidad únicamente como metodología de trabajo que nos llega desde el teatro aristotélico, sino que se la cuestiona, se la pone en crisis, se la transforma. Ricardo Bartís afirma que "Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia (...)". (2003).

Óscar Cornago postula:

La teatralidad como reflexión sobre la vida y la realidad en tanto mecanismo de representación, se cuestiona el sentido de lo real para someterlo a un constante proceso de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad universal.

Queda mucho por hacer, pero lo interesante, en definitiva, es abrir la pregunta sobre lo teatral para cuestionar, para indagar y para reflexionar una vez más sobre un terreno en constante transformación, un terreno que va mutando con la humanidad, que va de la mano con el quehacer de los hombres y las mujeres de este mundo; una actividad que embellece la vida, la pone en crisis, la transforma. Como decía Paul Ricoeur:

La obra de arte está por delante del propio artista. Es un símbolo de la síntesis personal y del porvenir del hombre, más que un síntoma agresivo no resuelto. Si las obras son creaciones, lo son en la medida en que no representan simples proyecciones de los conflictos del artista, sino un esbozo de su solución.

#### Nota:

1. Un caso similar ocurre con la actriz Antonia San Juan, conocida por su papel de la transexual Agrado en la película "Todo sobre mi madre" (1999) de Pedro Almodóvar. En 2000 la revista *Interviú* publicaba unas fotos de San Juan mostrando su aspecto de varón, con el que debutó en teatro (con el nombre de Antonio) en 1987. En *Piedras* (2002), escrita y dirigida por Ramón Salazar, y en otras producciones cinematográficas y televisivas, interpreta a personajes de mujeres biológicas.

#### Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2002) "*La revolución brechtiana*" y "*Literatura y Significación*" en *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bartís, R. (2003) "*Cancha con niebla*". *Teatro perdido: fragmentos* (ed. Jorge Dubatti), Buenos Aires, Atuel.
- Brecht, B. (1983) "*Pequeño organón para el teatro*" en *Escritos sobre Teatro III*, Bs As, Nueva Visión.
- Cornago, Ó. (2009) "*¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad*" en *Agenda Cultural*. Universidad de Antioquia (Colombia), N°158, Septiembre. Edición Digital.
- Féral, J. (2004) "*La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral*" en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.

**Abstract:** Transsexualism causes a break with binary logic by which we crossed: the masculine and the feminine. This model into crisis, some theorizing about gender that frames many of the themes of contemporary artistic production arises. This project proposes to articulate the performative in transsexuality - as social intervention in everyday life and in the theatrical - with the actor's work from the Brechtian proposal. On

a dual logic, actor separates the character, setting two officers on the scene: the showing and shown, giving a double version of the character.

**Key words:** Gender - scene - rendering - art - transsexuality

**Resumo:** O transexualismo provoca uma ruptura com a lógica binária pela qual estamos atravessados: o masculino e o feminino. Questionando este modelo, surgem algumas teorias sobre Gênero que enquadram muitos dos temas da produção artística contemporânea. Este projeto propõe articular o performativo no transexualismo - como intervenção social na vida cotidiana e no teatro - com o trabalho do ator em relação à proposta brechtiana. Sobre uma lógica dual, o ator separa-se

da personagem, estabelecendo dois agentes em cena: o que mostra e o mostrado, dando uma dupla versão da personagem. Palabras clave: Gênero - cena - representação - arte - transsexualidade

(\*) **María Eugenia Lombardi.** Directora de Cine por CIEVYC, Actriz (Universidad Nacional de las Artes) y se graduó en Artes Combinadas en UBA. Realizadora y productora. Tradujo y subtítulo producciones al inglés, al portugués y al italiano. En la actualidad se encuentra realizando la pre-producción de su primer largometraje. Participa en el área de producción de Alternativa Teatral TV y 80 Mundos, realizadores audiovisuales. Actriz, productora y directora de varias obras de teatro.

---

## La aplicación del Coaching en las Artes Escénicas

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Sergio Héctor Misuraca (\*)

**Resumen:** La discusión acerca de la veracidad del trabajo del actor lleva años de teoría. La hipótesis de este trabajo se sustenta en la afirmación de que la realidad del escenario coincide con la realidad percibida por el público si se logra un proceso de identificación en tiempo presente. El coaching escénico es un método de trabajo que permite explorar los recursos propios a partir del autoconocimiento y la conciencia de un ser actual cuya integración en un ser tripartito: mente-cuerpo-emoción constituye una verdadera oferta para el personaje en tanto no se aleje de su propio aquí y ahora.

**Palabras clave:** teatro – tendencias – actor - dirección actoral - escuela de teatro - coaching.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 164]

---

La preocupación sobre la veracidad del trabajo del actor en el teatro lleva años de discusión y teoría. Lo que expondré a continuación tiene el objetivo de contribuir a esta búsqueda a partir de la siguiente hipótesis de trabajo: si la verdad o realidad del escenario depende de la interpretación del actor, la verdad o realidad que percibe el público depende de un proceso de identificación entre la realidad escénica y la realidad del observador en tiempo presente.

Si le pidiera al público que hiciera el ejercicio de observar un objeto sostenido en mi mano (una hoja de papel con una esquina rota) y lo describiera con una o dos palabras en silencio, seguramente si preguntara qué fue lo que vieron obtendría multiplicidad de respuestas. Y esto es porque la realidad es ni más ni menos que lo que para cada uno es importante.

Si continuamos el ejercicio y se le pidiera que cerrara los ojos y recordara la hoja de papel e hiciera el esfuerzo de encontrar una conexión entre aquello que más le llamó la atención y algo de su propia vida descubrirían quizá que algunos les llamó la atención un papel en blanco y quizá mucho por hacer con el futuro, otros quizá le habrá llamado la atención que le faltaba un pedazo como posiblemente algo sigue faltando en sus vidas, para otros simplemente se trata de una hoja de

papel porque no hay más que decir de una vida simple y sin planteos. Para sumar a esta experiencia les pediría que tomen la identidad de esa hoja de papel y en silencio díganse: “soy una hoja de papel” y sumen aquello que más le llamó la atención, así por ejemplo: “Soy una hoja de papel y me falta algo en mi vida”, o “soy una hoja de papel y tengo mucho futuro por delante”.

Y finalmente si abren los ojos y me observan sosteniéndolos a cada uno y luego de un tiempo abollándolos hasta convertirlos en una pelota arrugada de papel, las reacciones de la audiencia serían diversas: sorpresa, risas, rechazo o indiferencia.

Lo que acabo de describir es un ejercicio de identificación gestáltico que contribuye en mi teoría de que la realidad que vivimos o la realidad que nos muestra el teatro, llega a nuestros ojos por nuestro sistema de creencias y percepciones y que por lo tanto si lo que está del otro lado en el escenario no logra un proceso de identificación con el público...simplemente no habrá sucedido nada.

*Coaching* escénico es ante todo una técnica que permite descubrir en el actor aquellas herramientas que contribuyen a generar algo verdadero.

El *coaching* es una disciplina que trabaja en el diseño del futuro. Permite que el *coachee* (el sujeto expuesto en el proceso de coaching) descubra sus propios recursos a fin de encontrar una variedad de alternativas posibles para resolver dificultades del presente.

El *coaching* escénico colabora en la búsqueda de recursos para que el actor venza las dificultades que aparecen en la composición de personajes verdaderos y creíbles.

Cuando Stanislavsky creó su método, después de pasar él mismo por la experiencia de ser estudiante de teatro y vivir las dificultades que él mismo y sus compañeros actores atravesaban en cada ensayo o en cada clase, se preocupó por elaborar un manual que le costó toda una vida desarrollar en el que se pretendía cumplir el objetivo de que la veracidad del escenario llevara al público a realizar un gran viaje y en ese viaje algo sucediera con el físico, con la razón y con las emociones. Claro que todos sabemos que varias fueron las críticas que recibió el método después, ya que gran parte del mismo consistía en elaborar hechos teatrales a partir de causas internas del actor que lo movilizaran a transitar su trabajo desde una verdad revelada por sus recuerdos y su propia experiencia para construir estados físicos, psico-emocionales de sus personajes. En relación a estas cuestiones y en la construcción de una realidad escénica Stanislavsky reafirma su teoría a lo largo de su obra:

En el escenario usted siempre debe estar representando algo, la acción, el movimiento, son las bases del arte del actor, aun la inmovilidad extrema, no implica pasividad. Lo expondré así: en el escenario es necesario actuar, ya sea exterior o interiormente. Todo lo que sucede en el escenario tiene un propósito definido. En el teatro, toda acción debe tener una justificación interna, ser lógica, coherente y real y como resultado final tenemos una actividad productiva en realidad. (Stanislavsky, 1936, pág. 75)

En nuestra creación buscamos, no lo convencional y lo teatral, sino el material humano vivo y eso solo se puede hallar en el alma del artista creador, se trata de comprender con el propio organismo, excavando en el alma de actor creador, su propio material. (Stanislavsky, 1961, pág. 76)

La obra de Stanislavsky encuentra una alta relación o influencia en la escuela del Psicoanálisis freudiano.

Las principales críticas se focalizan en la apelación a técnicas de memoria emotiva que retrotrae al actor a su tiempo pasado.

Ahora si para trabajar el tiempo presente, el actor necesita viajar al pasado puede que no pueda volver al presente tan fácilmente.

Desde el *coaching*, los modelos que podemos aplicar no trabajan desde el recuerdo o experiencias previas pero sí trabajan desde el autoreconocimiento y el autoregistro en una conciencia de cómo somos, considerando al actor como un ser tripartito: mente-cuerpo y emoción.

Así, por ejemplo, si quisiéramos representar a Bernarda Alba sabemos y conocemos lo que el libro nos dice,

y vaya que dice mucho sobre ella, pero no conocemos a la Bernarda Alba que habita en cada uno de nosotros. Y para eso tenemos que explorar nuestra sombra. Esa parte oscura de nosotros mismos que muchas veces negamos y otras tantas rechazamos cuando la vemos reflejada en el otro.

El concepto de la sombra lo introduce Carl Jung como arquetipo en su trabajo sobre la psicología analítica en el que manifiesta:

La figura de la sombra personifica todo lo que el sujeto no reconoce y lo que, sin embargo, una y otra vez le fuerza, directa o indirectamente, así por ejemplo, rasgos de carácter de valor inferior y demás tendencias irreconciliables. (C G Jung, 1939, pág. 265 y s.)

La sombra es...aquella personalidad oculta, reprimida, casi siempre de valor inferior y culpable que extiende sus últimas ramificaciones hasta el reino de los presentimientos animales y abarca, así, todo el aspecto histórico del inconsciente...Si hasta el presente se era de la opinión de que la sombra humana es la fuente de todo mal, ahora se puede descubrir en una investigación más precisa que en el hombre inconsciente justamente la sombra no solo consiste en tendencias moralmente desechables, sino que muestra también una serie de cualidades buenas, a saber, instintos normales, reacciones adecuadas, percepciones fieles a la realidad, impulsos creadores, etc. (C G Jung, 1951, pág. 379 y s.)

La contraposición de lo luminoso y bueno, por un lado, y de lo oscuro y malo, por otro, quedó abandonada abiertamente a su conflicto en cuanto Cristo representa al bien sin más, y el opositor de Cristo, el Diablo, representa el mal. Esta oposición es propiamente el verdadero problema universal, que aún no ha sido resuelto. (C G Jung, 1944, pág. 21, 22)

La posibilidad de que el actor descubra que tiene una sombra, que esconde o rechaza dentro suyo y que puede utilizarla a favor de la creación del personaje, le abre un mundo de posibilidades y sobre todo le otorga naturalidad.

Su sombra entonces tiene frases, colores, tonos, pesos, corporalidad y genera un vínculo de rechazo o aceptación con el otro y necesita estar oculta para no develar una verdad dolorosa e irrefutable.

Si pueden asumir su sombra, entonces podrán hallar la sombra de sus personajes y con eso la riqueza de recursos que constituyen aquellos detalles que convierten la interpretación en algo singular, diferente y verdadero. Recuerden que los personajes no son solo lo que el texto nos marca sino todo lo que podemos ofrecerles para cobren identidad propia.

Hagan el ejercicio de interpretar un personaje a partir de alguna característica que puedan descubrir de su sombra y descubrirán un horizonte de posibilidades.

Somos un conjunto de personajes encerrados en un solo cuerpo. Estas voces nos gobiernan, nos dominan, hablan o se callan. Pero existen.

En la técnica de diálogo de voces el actor encuentra una imagen de diferentes facetas de su personalidad. Voces que se encuentran como mercadería en una feria esperando a ser elegidas. Hablen con su temeroso, o con su víctima, o su dictador, dialoguen con su controlador, su exigente, su perezoso, escuchen a su propio pusher, su niño interior, su postergador, su protector...y tantas otras.

Descubran qué pasa con su cuerpo, sus emociones, su timbre de voz, su mirada en cada una de estas máscaras cotidianas para encontrar su propio sello en la interpretación de personajes con alguna de estas características.

En mi experiencia como estudiante de teatro, si hubiera tenido estas herramientas, probablemente mi actor exigente buscando la perfección eterna y mi actor temeroso esperando no ser juzgado por el docente, no se hubiesen peleado tanto, y posiblemente hubiera logrado estar más presente, permanecer en el juego y sobre todo trabajar mis personajes con menos ilustración y con más verdad. Una verdad repleta de detalles propios. Y entonces sí, mi exigente o mi temeroso me hubiesen regalado mucha información para ser utilizada a favor y no en contra del juego de la actuación.

Si tuviéramos que componer un personaje que habla de un hombre inseguro como director podría decirle al actor:

No me ilustres la inseguridad, ofrecele a tu personaje tu propia versión del inseguro que hay en vos, no porque te acuerdes de algo del pasado sino porque está en tu naturaleza. Ese inseguro tiene una voz, tiene un color favorito, tiene una emoción auxiliar, tiene palabras que repite, una corporalidad y tiene otras voces que lo acompañan.

Y es ahí cuando el actor descubre un detalle, pequeño, insignificante que nace de él y que alimenta al personaje...

Por ejemplo, yo en mis momentos de inseguridad busco contención y digo la frase: "¿me va a ir bien?" Y del otro lado: "si te va a ir bien". Entonces mi versión del inseguro quizá sea el del niño que busca el abrazo de su madre...Apelar a ese niño me permite apelar a un conjunto de detalles que convierten al personaje en algo genuino y propio.

### Conclusiones

La realidad no es tal y como la muestran sino más bien tal y como la interpretamos. El proceso de identificación sucede cuando la realidad mostrada coincide con la realidad percibida.

La construcción de realidad sucede en el escenario como posibilidad para los actores. Esta construcción se realiza en un tiempo presente. Cualquier retroceso, saca del juego al actor y de su aquí y ahora escénico.

Para que suceda algo con el público ya no es suficiente ni la ilustración, ni la comunión del actor con su riñón de experiencias pasadas, sino con su conexión inmediata con el presente.

En esta conexión, el actor busca dentro de su propia realidad y su propio autoconocimiento los recursos que le permitan construir verdad desde la verdad mis-

ma: ni lo que se supone que es, ni lo que fue en algún momento, simplemente lo que es. Un hoy cercano, creíble y simple.

El coaching escénico permite trabajar junto al actor la construcción de personajes desde el autoconocimiento, el autoregistro conectado directamente con su tiempo presente, que no es ni más ni menos que el único tiempo en el que vive el personaje.

En mi experiencia como docente o como director la aplicación de estas técnicas me permite realizar al actor un único pedido concreto: Se una oferta para tu personaje para que algo me pase a mí al verlo o escucharlo...y si a mí me pasa, tal vez también le pase al público.

### Referencias bibliográficas

- Bolen, J S. (2002) *Los dioses de cada hombre*. Ed Kairós. Barcelona
- Bolen, J S (sf). *Las diosas de cada mujer*. Ed Kairós. Barcelona.
- Jung, C G. (1939). *Bewusstseins, Unbewusstes und Individuation*, Zentralblatt für Psychotherapie (sl, se).
- Jung, C G. (1944). *Psicología y Alquimia*, (se, sl.)
- Jung, C G. (1951). *Aion*. (se, sl).
- Merzel D, G. (2014). *Gran ment, gran corazón*. Ed. Liebre de Marzo.( sl)
- Stanislavsky, K (1936). *Un actor se prepara*. 39° edición (2005) Ed. Diana SA, México.
- Stanislavsky, K (1961). *Creando un rol*. Ed. Pueblo y Educación (2004). Habana, Cuba.
- Stanislavsky, K. (2001). *Manual del actor*. Ed Diana SA. México
- Stevens, J O. (2012). *El darse cuenta*. Ed Cuatro Vientos. Santiago. Chile.
- Stone, H., Stone, S.( 1993). *Embracing Our Selves: The Voice Dialogue Manual*. Nataraj Publishing.

**Abstract:** The discussion about the veracity of the work of the actor takes years of theory. The hypothesis of this work is based on the claim that the reality of the scene matches the reality perceived by the public if a process of identification is achieved in the present tense. The coaching stage is a working method for exploring equity from self-knowledge and awareness of current being whose integration into a tripartite being: mind-body-emotion is a real deal for the character as it does not depart from their own here and now.

**Key words:** Teatro- trend- actor – acting direction - School of Theatre

**Resumo:** A discussão a respeito da veracidade do trabalho do ator leva anos de teoria. A hipótese deste trabalho sustenta-se na afirmação de que a realidade do cenário coincide com a realidade percebida pelo público se consegue-se um processo de identificação em tempo presente.

O coaching escénico é um método de trabalho que permite explorar os recursos próprios a partir do autoconhecimento e a consciência de um ser atual cuja integração em um ser tripartito: mente-corpo-emoção constitui uma verdadeira oferta para a personagem em tanto não se afaste de seu próprio aqui e agora.

**Palavras-chave:** Teatro- tendência- ator - direção atoral- escola de teatro - coaching.

Internacionales y comercio exterior (Facultad de Derecho, Universidad de Buenos Aires) coach ontológico profesional avalado por AAPC, actor y director de Teatro.

(\*) **Sergio Héctor Misuraca.** Licenciado en economía (Universidad de Buenos Aires), posgrado Resolución de conflictos

## Diseñando personajes

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Eugenia Mosteiro (\*)

**Resumen:** El maquillador posee un rol clave en la caracterización teatral, en que sus conocimientos y habilidades aplicados al proceso creativo cobran suma relevancia. ¿Cómo lograr satisfactoriamente el objetivo deseado?

El actor, en su interpretación sobre el escenario, posee la capacidad de transmitir al público la comprensión del personaje en términos vocales y físicos. Nuestra tarea como maquilladores es poder guiar al actor a trabajar conjuntamente, en donde el proceso se convierte en un espacio lúdico y creativo indagando técnicas y creando ese universo dramático.

**Palabras clave:** comunicación – creatividad – debate – intercambio – motivación – reflexión.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 166]

Desde una apreciación artística, la cual es interesante indagar, el accionar lúdico en el actor se pone en juego y representa un problema a la mente con claridad, ya sea imaginando o visualizando el personaje, para generar una idea, un concepto, una imagen como disparadora.

Con respecto a los aspectos generales de un maquillaje de caracterización, hay tres pasos a seguir para llegar a una concepción satisfactoria y hacer una caracterización adecuada. Lo primero es averiguar lo que se pueda acerca de la caracterización a realizar, y es la averiguación del personaje donde buscamos fuentes de información, como ser biografías, fotografías, e imágenes vía *Internet*. Y, de esta manera, poder desarrollar una adaptada conceptualización. El diálogo es de suma importancia, ya que contiene información, como así también la lectura del texto de la obra teatral o el guión de un film. Lo segundo es visualizar la caracterización, es decir, pensar en todo lo que se ha aprendido e intentar reflejarlo en la apariencia que se tiene del personaje y crear una imagen física apropiada. También es importante examinar varios de los factores que pueden determinar esa apariencia. Y son los siguientes: la genética, donde se incluye aquellas características físicas y mentales con las que nace una persona. La raza es siempre un factor a ser considerado, por tener diferentes tipos de color de piel, y cabellos. El medio ambiente es importante para determinar el color y la textura de la piel, que pueden estar influidos por las condiciones climáticas de la parte del mundo en donde se vive y del sitio donde trabaja y pasa su tiempo. La caracterización tiene que aparecer con buena salud, a menos que se indique lo contrario. Las desfiguraciones, por causas genéticas o por enfermedades y accidentes. La época y moda son elementos

esenciales a considerar en lo que afecta al estilo del pelo o de la barba, la confección de piezas protésicas, el uso de cosméticos, los accesorios, los zapatos y el vestuario. La personalidad es clave a la hora de diseñar el boceto, ya que las emociones y sentimientos del actor/actriz se ven reflejados en la apariencia física del personaje a crear, y el maquillador tiene la posibilidad de aprovechar las facciones que se reflejan en la fisonomía del rostro. La edad que se quiere representar es un importante condicionamiento a tener en cuenta en la caracterización, pues puede el personaje ir teniendo otras edades con el paso del tiempo en una obra teatral. Y por último, adaptar mientras sea posible, a las ideas y apariencia física del personaje, la cara del actor que va a interpretar el papel.

Algunas veces se tiene miedo, y no se permite accionar, porque la mente es la que domina. Todo depende de lo que se decida accionar para que uno sea el protagonista, y no que la mente invada. Y de esta forma sentir plena libertad para jugar a ser el rol del actor.

Se considera sumamente indispensable que el caracterizador pueda estar observando y colaborando con el director, el vestuarista y los actores en los ensayos previos, ya que las opiniones de ambos con respecto a lo que piensan de los personajes enriquece el trabajo en equipo y de esta manera, se llega a un exitoso estreno. La iluminación es un factor importante en el resultado. Cuando la luz cae sobre un rostro, se ven zonas iluminadas y otras sombreadas. La iluminación teatral por ejemplo, provoca variaciones en la intensidad, el tono y la graduación del color. Es conveniente aprovecharlas en los ensayos para favorecer el efecto del maquillaje.

El actor necesita una técnica para componer su personaje, puesto que sin ella comienza el camino sin re-

torno, al cual los grandes maestros llaman el famoso cliché y la sobreactuación. Detenerse aquí es fundamental, porque si el caracterizador observa a un actor/actriz con estas características mencionadas recientemente, resulta sumamente difícil que comprenda el actor, cual es la verdadera función del maquillaje. Constantin Stanislavsky dice:

“Pienso que si uno no usa su cuerpo, su voz, algún modo de hablar, de caminar y de moverse; si no sabe encontrar una forma característica al personaje que corresponda a la imagen, lo probable es que no pueda transmitir a otros su interior, su espíritu palpitante”.

Torstov convino y dijo:

“Sin una forma externa, ni la personificación interna, ni el espíritu de la imagen del personaje llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por eso transmite a los espectadores el esquema interior del papel que el actor está representando”. (1992) p.13 y 14)

Cuando se trabaja con los actores a la hora de maquillarlos es imprescindible distinguir la forma de sus rostros, sus rasgos, ya que, ayudarán a acentuar con el pincel la línea correcta. Es por esto, que volviendo a los puntos anteriores, si el actor compone maravillosamente su personaje, será mucho más facilitadora y atractiva la tarea para el caracterizador. Y, para finalizar, el teatro es aquello que da lugar al acontecimiento del cuerpo. Es interesante observar en detalles al actor antes de maquillarlo. No perder de vista sus actitudes, sus gestos, su cuerpo y todo aquel detalle con el que se expresa el actor, pues todo ese material es muy importante para poder diseñar el personaje, y llegar a una verdadera caracterización.

## Referencias bibliográficas

Stanislavsky, C. (1994). *Creación de un Personaje*. (1992) p.13 y 14. Mexico. Editorial Diana.

**Abstract:** Makeup artist has a key role in the theatrical characterization where their knowledge and skills applied to creative process charge extreme important. How to successfully achieve the desired goal?

The actor, in his performance on stage, has the ability to convey to the public understanding of the character in vocal and physical terms. Our task as makeup artists is to guide the actor to work jointly, where the process becomes a playful and creative space probing techniques and creating that dramatic universe.

**Key words:** communication - creativity - discussion - exchange - motivation - reflection.

**Resumo:** O maquiador possui um papel importante na caracterização teatral, em que seus conhecimentos e habilidades aplicados ao processo criativo cobram soma relevância. ¿Como conseguir satisfatoriamente o objetivo desejado?

O ator, em sua interpretação sobre o cenário, possui a capacidade de transmitir ao público o entendimento da personagem em termos vocais e físicos. Nossa tarefa como maquiadores é poder guiar ao ator a trabalhar conjuntamente, em onde o processo se converte num espaço lúdico e criativo indagando técnicas e criando esse universo dramático.

**Palavras-chave:** comunicação - criatividade - debate - intercâmbio - motivação - reflexão.

(\*) **Eugenia Mosteiro.** Caracterización Teatral (Instituto Superior de Artes del Teatro Colón).

---

## Música en vivo y dramaturgia. Ficción y realidad de la teatralidad de los cuerpos en escena

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Mónica Ogando (\*)

**Resumen:** La creciente tendencia a la utilización de música en vivo en la escena teatral genera nuevas poéticas en el montaje de la obra, e inevitablemente plantea nuevas problematizaciones en torno a la tensión ficción/realidad de la teatralidad. Los cuerpos en escena de los músicos ejecutantes producen una significación que excede su mera materialidad como intérpretes: muchas veces también pueden interactuar en la ficción representada. A partir de la experiencia del proceso de ensayos de un espectáculo basado en las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabajo se propone reflexionar sobre la articulación entre la dramaturgia textual, -en este caso, aplicada a un texto no dramático- y su articulación con la dramaturgia de los cuerpos en escena, y con la de la música propiamente dicha como materia significativa.

**Palabras clave:** música – dramaturgia – personaje – ficción - realidad – público – expresión corporal.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 170]

En relación al trabajo presentado en el congreso del año 2014, en donde me había referido a la problematización de la ficción/realidad propia del teatro vinculada a la intervención de espacios no convencionales, -es decir, espacios no especialmente diseñados para el montaje de una obra-, me voy a referir en este caso a la experiencia que tuve y estoy teniendo a propósito de un espectáculo en el que estoy participando como dramaturga y actriz, aunque en este caso mi atención está puesta en la música en vivo.

El teatro desde sus orígenes se ha valido de la música para poder generar en el espectador determinadas imágenes, sensaciones y emociones. A su vez, la música permite crear una configuración del espacio y del tiempo. En este caso, me voy a referir expresamente a la música como elemento integrante del discurso escénico, que es interpretada por un músico en vivo y no por un operador técnico. Además este músico está visible en escena. Y su función adquiere una gran polisemia. Es pertinente aclarar que aún con la gran expresividad y fuerza que tiene la música como elemento integrante del andamiaje de todo discurso teatral, no deja de ser un componente prescindible. Existen puestas escénicas que carecen de música, y sin embargo, cada vez es más recurrente encontrar espectáculos en donde no solo la música adquiere un gran protagonismo, -sin la cual el espectáculo ya perdería su razón de ser- sino que esta recurrencia admite, una vez más, una dificultad para referirse al hecho escénico en cuestión por una denominación genérica ya establecida de un modo más o menos unívoco. Por supuesto que no consideramos que estas denominaciones deban ser categóricas y excluyentes, al contrario, en virtud del cruce de lenguajes imperante en el teatro actual es imposible sistematizar clasificaciones -al menos por ahora. Pero es inevitable comprobar que hay una diversidad de productos que, en virtud de su fuerte apuesta al componente de lo musical, problematizan la emergencia de un criterio clasificatorio -necesario, básicamente a los efectos de la construcción de un pacto de lectura con el público: (¿es teatro musical? ¿Recital con elementos de teatro? ¿Humor musical?). Solo hay un horizonte de expectativa claro cuando se habla de comedia musical. En este género el público sabe que, en mayor o menor medida, en el espectáculo se encontrará una dosis considerable de canciones que, temáticamente, se articularán con un determinado relato. Pero, además, la comedia musical admite otra salvedad: la espectacularidad y la participación de un elenco de varios intérpretes. ¿Podríamos llamar comedia musical a un espectáculo en donde solo hay un intérprete que actúa y canta, y otro intérprete que acompaña en la ejecución musical?

La dimensión de estos espectáculos, como el que nos ocupa en este trabajo, se caracteriza por una dramaturgia híbrida, justamente, un rasgo propio de los espectáculos unipersonales (aunque la presencia de un músico en escena ya relativiza esta denominación, como se verá a continuación). Pero, siendo un intérprete que mayoritariamente está solo en escena, podríamos convenir en principio, que el unipersonal es una forma escénica representada por un actor o una actriz que

interpreta una diversidad de personajes, sea con una caracterización visual distinta o no. El hecho de ser representado por un único actor o una única actriz no significa que se trate de un monólogo. Al mismo tiempo, es apropiado tener en cuenta que las clasificaciones resultan insuficientes para definir fenómenos dinámicos. Más aún si se constata la creciente tendencia del teatro contemporáneo a cuestionar los límites de los lenguajes y establecer toda combinación de cruces posible. Por lo tanto, el punto de partida de este trabajo ya considera la situación de hibridez propia de las manifestaciones espectaculares, pero simultáneamente intenta distinguir sus particularidades con el fin de reflexionar y problematizar estas cuestiones.

En el unipersonal, aunque el personaje no dirige sus palabras a otro personaje, ese discurso solo justifica su sentido en la medida en que se dirige a un interlocutor. El dialogismo se produce independientemente de que ese interlocutor esté físicamente en la escena. El interlocutor puede ser virtual o real, pero su función es estructurante dentro de la forma monológica. Ese interlocutor es, en el caso del monólogo teatral, el público. Referente y cómplice tácito de aquello que se dice, aún cuando en la especificidad del tipo de texto la cuarta pared no sea quebrada y por lo tanto, no haya interacción verbal con los espectadores.

En este contexto, la música como engranaje de una dramaturgia, acompaña distintos momentos del discurso escénico. Sin embargo su ejecución no se produce desde un aspecto exclusivamente material, sino que como cuerpo vivo y visible, el músico ejecutante también produce desde su propio signo escénico, un dialogismo frente a lo que se supone es un espectáculo unipersonal.

Por otra parte, resulta imposible no vincular la presencia del músico en escena de dos componentes dramáticos fundamentales en esta significación, la dramaturgia textual y la dramaturgia del espacio.

Tanto las características del espacio -un café-museo fotográfico, que recrea un tiempo pasado-, como el texto de aquello que se cuenta, -una selección de extractos de las *Aguafuertes Porteñas* -, que, como columna de crítica social y cultural, Roberto Arlt publicaba diariamente en el periódico *El Mundo* en la década del treinta. Esto permite que se potencie la tensión entre realidad y ficción que propone el espectáculo, ya sea por la ambientación y exhibición de objetos antiguos, como por el repertorio de expresiones lingüísticas del texto, claramente de otra época, convergen en una enunciación explícitamente anclada en la actualidad -el café no es un bar de otra época pero la recrea claramente; los textos de Arlt no son contemporáneos, pero aluden a los mismos problemas que actualmente se pueden escuchar en cualquier conversación al pasar en una mesa de café.

Un punto importante es dar cuenta de la especificidad que las *Aguafuertes Porteñas* tienen como texto a ser utilizado para un proyecto escénico. No constituyen un texto dramático, pero tampoco narrativo. De acuerdo a la teoría de la enunciación benvenistiana, el abordaje enunciativo no está en el orden de la historia, sino en el del discurso, por lo que en este caso, hay una

preponderancia de un Yo que se dirige a un Tú- Autor/narrador y personaje coinciden en una determinada mirada sobre la realidad, que pese a los casi ochenta años que distancian de las condiciones de producción del material, prácticamente esta temporalidad aparece inadvertida, a no ser por el lenguaje y la inscripción puntual de los objetos aludidos, que fácilmente se actualiza a nuestros días con una nueva denominación. O, en todo caso, el problema referido en el texto permanece inmutable, aunque con mayores dimensiones que antes. A través de su aguda mirada sobre las transformaciones que sufría la ciudad y su gente, Arlt ha recorrido una diversidad de temas que actualmente siguen teniendo plena vigencia: la fascinación por la tecnología, los inconvenientes de los nuevos medios de transporte, la alienación del trabajo, las relaciones entre las personas, los problemas edilicios y las inundaciones en la ciudad. El café como espacio social es el eje articulador de las quejas de los porteños, y, hoy como ayer, estos temas se renuevan en un diálogo circular que parece estar más allá del tiempo. Es inevitable que ante a un texto inscripto en el orden del discurso y que trata semejantes tópicos, la cuarta pared se quiebre espontáneamente y se establezca con el público un dialogismo natural: aún cuando no intervenga explícitamente, el espectador se siente ampliamente interpelado.

El hecho de adaptar dramáticamente un texto que se inscribe en el orden del discurso pone en evidencia un Yo y un Tú que adquiere una ambivalencia como sujeto de enunciado y como sujeto de enunciación. La adaptación escénica permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, las libertades de sus formas expresivas, el humor, la mirada crítica, la sensibilidad. En todos los casos, la dramaturgia que parte de la operación de adaptación de un texto no dramático, ni siquiera narrativo, supone una organización textual que prescindiera de los principios convencionales de la teatralidad y se atreva a llevar a los extremos las expectativas más o menos previsibles de las constricciones de un género. Si todo hecho teatral tiene en su enunciación un diálogo con el presente, al trabajarse un texto no dramático que pone énfasis en la coincidencia de autor, narrador y personaje, el presente con el que se dialoga se amplía aún más.

La elección de un café como espacio escénico estuvo fundamentada en nuestra inquietud como grupo orientada a la utilización de espacios no convencionales y a su intervención. En este caso, el ámbito del café como topos social de los porteños, en donde se discutía sobre una diversidad de temáticas de la realidad. Se podría pensar que un café no es precisamente un lugar de intervención teatral, por lo menos el más extremo, ya que es común encontrar una abundante programación de espectáculos en bares, y sobre todo, bares notables. Sin embargo, en la mayoría de estos casos se trata de shows musicales, cuya puesta en escena está absolutamente dissociada de un discurso teatral y mucho más de la ambientación del espacio escénico: el espacio no es utilizado en sus características materiales signíficadas sino meramente como un lugar posible donde ejecutar

un repertorio musical. En el caso de nuestro espectáculo, una de las características de esa intervención es que si bien estaba explicitado el horario en que el espectáculo tendría lugar, el bar, como espacio de público acceso, seguía funcionando en su normalidad. Esto implica que no solo en ningún momento se pudo ensayar con la intimidad del caso, (explorando e investigando las posibilidades efectivas del uso del espacio) sino que, justamente, esta imprevisibilidad del funcionamiento normal del espacio operaba como parte del engranaje dramático del espectáculo. Por otra parte, la presencia del músico como intérprete, si bien asumía un rol diverso y necesario, visiblemente no adoptaba una función del clásico recital, ya que el perfil teatral del espectáculo estaba claramente explicitado.

En este contexto de hibridez de elementos que organizan el espectáculo la presencia del músico ejecutante en escena adquiere una polisemia muy interesante. En el espacio escénico todo es signo, artificial o natural. Todo es visto, percibido como signo por el espectador. Y en este caso, el músico se desdobra en diferentes funciones dramáticas y narrativas. Como cuerpo vivo en escena, la textura del personaje se compone de una sustancia material que lo expresa, con determinadas notas distintivas que son percibidas por los sentidos. El personaje es también constituido por algo inmaterial, que, dentro de un espacio de ficción, lo presentan como una entidad que no pertenece al mundo real, y al mismo tiempo, su corporeidad es real. Es una construcción ficcional vinculada con un modelo real, que desencadena resonancias y relaciones que permiten una relectura de aquello que se entiende por realidad. En este sentido, la sola presencia del cuerpo en escena del músico, ejecutando un instrumento musical, ya lo constituye en un personaje. Sin embargo, en este espectáculo el músico asume distintos roles como personaje, llevando a cabo distintas funciones narrativas. Esta multiplicidad expresiva y significativa que produce el signo del músico en escena en forma explícita (se lo ve) e implícita (esta mera visión despliega todas sus potencialidades de acción), también se vincula con las múltiples perspectivas que la poética del espectáculo unipersonal como género adquiere. En el unipersonal convergen dos aspectos que lo singularizan como hecho teatral: es interpretado por una sola actriz o actor, pero muchas veces quien actúa interpreta varios personajes. Así, en esta situación el concepto mismo de personaje es puesto en cuestión. En un relato escénico es posible apreciar al mismo cuerpo de un actor transformarse en varios personajes. Desde el momento mismo en que un actor cambia de corporeidad, deja atrás la estructura estable del personaje de la modernidad para asumir una nueva concepción de personaje, más próxima a un sujeto posmoderno que también ha abandonado la unidad y las estructuras más o menos estables o unívocas. Y sin embargo, el unipersonal no solo muestra un nuevo sujeto y un nuevo personaje, sino que al mismo tiempo logra hacer de la fragmentación un relato escénico cohesionado, lo que de alguna manera ofrece una suerte de síntesis ante la disyunción de fragmentación/unidad. La modalidad escénica, des-



de el momento en que impulsa el contacto con el espectador, (una vez más, con o sin ruptura de la cuarta pared) propone la coexistencia de dos lógicas: la de la fragmentación y la de la cohesión. Y en este sentido la co-presencia escénica del músico, en la diversidad de sus roles asumidos, ya desalienta la denominación de unipersonal en este tipo de espectáculos. La fragmentación y cohesión del actor o de la actriz parece desplazarse hacia ese otro cuerpo vivo con quien convive escénicamente, cuerpo que aunque en un principio parecía asumir una única funcionalidad, desafía a las expectativas de su rol, sorprendiendo al público con representaciones inesperadas.

En esta línea, el músico en escena se constituye como un nuevo personaje, en el sentido del sujeto posmoderno, cuyo cuerpo, en el caso de nuestro espectáculo- aparece desdoblado en tres funciones narrativas y dramáticas diferentes.

En primer lugar, la forma primera en que se lee el signo del músico en escena es el de un personaje-músico. Como ejecutante musical de la interpretación de dos canciones, su sola presencia en escena lo constituye en personaje, desde el punto de vista del dialogismo tácito o explícito que, como cuerpo vivo, compite con el de otro intérprete que emite determinados contenidos lingüísticos. En este sentido es pertinente señalar la relación entre ese signo en el espacio propiamente dicho y su vínculo con las características del espectáculo. En un bar como este, el cuerpo significativo del músico bien podría ser un signo absolutamente habitual, minimizado por la costumbre, porque de hecho, como se había mencionado antes ¿en qué bar notable o museo no se ofrecen shows musicales? No llama en absoluto la atención que un guitarrista ejecute su instrumento en un espacio de estas características. Y eso, de alguna manera lo acercaría a inscribirse en el ámbito de lo real: como signo teatral, en principio, lo que se ve escénicamente es que un músico hace de músico. Sin embargo, esto adquiere nuevas resignificaciones en relación al anclaje del texto lingüístico y del espacio escénico en que puntualmente se lleva a cabo el espectáculo, ya que todo hecho teatral acentúa la tensión entre realidad y ficción de todo relato.

Por otro parte, como cuerpo vivo, el músico tiene muchos puntos de contacto con el cuerpo del actor, que de por sí evidencia esta ambigüedad con lo real y lo no real de un modo más fuerte. Para ambos cuerpos, el del músico y el de la actriz en este caso, el solo hecho de exhibirse en escena les otorga un status de equivalencia signífica, independientemente de que en el trascurso del espectáculo efectivamente el rol del músico se limite o no a su rol de ejecutante. Su sola presencia ya lo convierte en un potencial interlocutor, además del pacto de interlocución que todo actor o actriz establece con el público cuando asume la interpretación en un espectáculo unipersonal. Si ese dialogismo como alteridad de cuerpo vivo que comparte escena con una actriz se confirma, ya sea a través de su gestualidad o de su voz, se podría decir que el músico en escena adopta el rol de personaje-personaje.

En nuestro espectáculo el músico hace observaciones – gestuales y lingüísticas- que cuestionan los parlamen-

tos de la actriz. Repentinamente, el músico se desplaza en el espacio y pone su cuerpo como un personaje más, su función como músico queda absolutamente escindida e irrumpe en un nuevo signo transformando a ese cuerpo vivo en presencia que interactúa activamente en una ficción. Es decir, dialoga con el personaje que hasta este momento se podría haber considerado como intérprete de un espectáculo monologal. Y también repentinamente, el músico abandona su corporalidad de personaje-personaje y retoma a su rol de personaje-músico.

Así, el desdoblamiento del protagonismo actoral en una diversidad de personajes, parece extenderse hacia otros cuerpos. El personaje-músico se transforma en un personaje nuevo, que no se limita a cumplir su función original. Pero así como puede mutar inesperadamente, también abandona esa mutación. La fragmentación/cohesión del espectáculo que se canaliza en la actuación también es adoptada por un cuerpo al que aparentemente se le había asignado cierta unicidad.

Por otra parte, el músico en escena es también un personaje-sonido. Como dramaturgo musical expone el artificio en su máxima expresión, pero el artificio es precisamente llevado a cabo por un cuerpo vivo. Como ejecutante del sonido, acompaña -de un modo empático o no-, determinados momentos del espectáculo. Su cuerpo, es precisamente el lugar desde donde se origina la fuente del sonido: es decir, está a mitad de camino entre un operador técnico y su consola. Esto, en el anclaje del hecho teatral, nuevamente merece dos observaciones. Por un lado, al exponer la fuente de donde proviene la música, el personaje-sonido adquiere un atractivo especial al tematizar con su cuerpo el metadiscursio del detrás de escena, del mismo modo que se observa cuando en las representaciones escénicas en donde se recrea el espacio de un radioteatro, el mayor atractivo visual proviene del personaje encargado de producir los efectos especiales. Por otra parte, este personaje-sonido, desde la ejecución musical, puede solidarizarse empáticamente con un determinado enunciado lingüístico que emite la actriz, pero también puede cuestionarlo, y por lo tanto, se acentúa su subjetividad fragmentada. Así, se evidencia un dialogismo en donde este personaje-sonido converge con el personaje-personaje, adquiriendo una multiplicidad y fragmentación en simultáneo.

Estas problematizaciones sobre la dramaturgia de la música en vivo respecto de este espectáculo, permiten notar que en toda puesta, la decisión de mostrar un cuerpo en escena produce un signo ineludible en el andamiaje del discurso teatral. Aún cuando ese signo, como uno de los tantos componentes dramáticos que organizan el espectáculo, no forme parte de la interpretación actoral, -al menos de un modo exclusivo-. La mera copresencia de un cuerpo que ejecuta un instrumento musical con la de otro cuerpo que toma la palabra, constituye un punto de partida por demás interesante para repensar el alcance de esta convivencia escénica en relación a las posibilidades enunciativas y estéticas que ofrece todo espectáculo.

### Referencias bibliográficas

- Berman, M. (2013) *Teatro en el borde*. La ruptura de los verosímiles. Buenos Aires: Biblos
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna
- De Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna
- Metz, Ch. (1979): “*Historia/Discurso. (Nota sobre dos voyeurismos)*”, en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili

---

**Abstract:** The growing trend towards the use of live music in the theater scene generates new poetics in the assembly of the work, and inevitably raises new problematizations tension around fiction / reality of theatricality. The bodies onstage of the musician performers produce a significance that exceeds its mere materiality as interpreters can often interact in fiction represented. From the experience of the process of testing a show based on the Porteñas Etchings of Roberto Arlt, this study focuses on the relationship between the textual dramaturgy, in this case applied to a not dramatic text - and their articulation with dramaturgy of bodies on stage, and with the music itself as a significant matter.

**Key words:** music - drama – character - fiction - reality - public - body language

**Resumo:** A crescente tendência à utilização de música ao vivo na cena teatral gera novas poéticas na montagem da obra, e inevitavelmente propõe novas problematizações em torno da tensão ficção/realidade da teatralidade. Os corpos em cena dos músicos ejecutantes produzem uma significação que excede sua mera materialidade como intérpretes: muitas vezes também podem interatuar na ficção representada. A partir da experiência do processo de ensaios de um espetáculo baseado nas Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabalho propõe-se refletir sobre a articulação entre a dramaturgia textual, -neste caso, aplicada a um texto não dramático- e sua articulação com a dramaturgia dos corpos em cena, e com a da música propriamente dita como matéria significante.

**Palavras-chave:** música - dramaturgia - personagem - ficção - realidade - público - linguagem corporal.

(\*) **Mónica Ogando.** Licenciada en Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Guionista cinematográfica.

---

## La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Galo Ontivero (\*)

**Resumen:** Pensamos que el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Tal subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos que son convertidas en parte necesaria del relato escénico. En la dramaturgia de actor, este debe desarrollar sus estrategias de interpretación, es decir, saber cuál es su punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. Nos preguntamos en este trabajo acerca de la problemática de la posible ausencia de este texto pre-escénico.

**Palabras clave:** dramaturgia - actor – texto teatral – interpretación - subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 179]

---

El objetivo de este artículo es analizar la problemática de la interpretación dramática que parte de un texto surgido de dramaturgia de actor coordinada por el director. La investigación tiene como punto de partida el estudio concreto de la obra *El Bergantín* de Bernardo Cappa, una obra actuada por el autor de este trabajo para la instancia de proyecto espectacular final de la carrera de Licenciatura en Actuación (U.N.A.). Cabe aclarar que este artículo es el fruto de un trabajo más amplio que es la tesina de licenciatura U.N.A. 2013 dirigida por la Lic. María Victoria Coce. En mi condición de actor, he participado activamente en el proceso de génesis de *El Bergantín* durante 2007, así como en las

funciones que realizó el espectáculo en el 2008 y 2009. Se trata pues de desplegar una perspectiva participativa en tanto este trabajo se propone integrar no solo el análisis de la propia experiencia en los ensayos, sino también el de las compañeras de elenco, incluyendo el análisis de los para-textos y textos pre-escénicos producidos en el proceso de trabajo que fueron base del texto dramático escénico y punto de partida para la escritura del texto post-escénico.

**I**  
La reflexión teórica parte de la siguiente afirmación de A. Badiou: “El teatro como teatro es irreductible al

texto” (2005), con el objetivo de reflexionar sobre estos dos conceptos que han informado, a lo largo de la historia, todas las definiciones del hecho teatral, y que conforman el núcleo de todas las aproximaciones teóricas sobre el tema: *teatro y texto*. Si tomamos en cuenta el término inglés *performance*, aplicado al teatro, este designa lo que es actuado por los actores y realizado por todos los colaboradores de la representación, o sea, aquello que se le presenta al público después de haber ensayado. En cuanto al giro francés *mise en scène*, no es en absoluto el equivalente al de *performance*. Designa, desde fines del siglo XIX, el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación. La puesta en escena refiere, entonces, a una obra literaria y no a cualquier espectáculo visual. Sin embargo, el texto dramático, producido en gabinete por un autor para la escena, apareció en un momento de crisis del lenguaje y de la representación, una de las tantas crisis que el teatro ha conocido. Así, quedó escindido el rol del autor del texto del de la puesta en escena. El autor de la puesta en escena o director interpreta el texto de la obra dándole un posible sentido a este. Desalojado el texto como elemento determinante del concepto *teatro*, podríamos singularizar a este último como aquel acontecimiento que porta teatralidad. Sin embargo, el término *teatralidad* hace referencia a un sentido tan amplio o confuso que termina por ser un obstáculo a los fines de nuestra investigación. Entonces, si la teatralidad no es el elemento específico del teatro, podemos inclinarnos a pensar que “el teatro en principio es una poética de saberes técnicos específicos, que solo se adquieren en la frecuentación de la escena”. Badiou, A. (2005)

Este es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede, es decir, “el teatro es acontecimiento corporal empírico en acto”. Badiou, A. (2005). El segundo rasgo es que “es un acontecimiento con una estructura triádica: convivio, constitución poética y expectación, donde el cruce de estas tres zonas produce un espacio de subjetividad y experiencia”. Badiou, A. (2005). Es el convivio lo que le da carácter de hecho social al teatro. Entonces, la materialidad del teatro se asume como *acontecimiento*, como convivio de sujetos que, en un espacio, construyen subjetividad y, por lo tanto, como hecho social, excede a la representación de un texto, la representación del texto es uno de los elementos que lo integran

En consecuencia, al definir al teatro como acontecimiento, entendemos al actor, ante todo, como un sujeto partícipe de este. El actor es un artista presente sobre el espacio escénico, cuya misión es actuar y hablar en un universo ficcional que él construye o contribuye a construir. De ahí, la doble función y el doble estatus del actor, a la vez elemento activo de un universo ficcional y teatrista que trabaja con su cuerpo-voz construyendo un discurso. Entonces, entendemos al actor como un artista que se presenta ante un espectador y que porta un discurso (cuerpo, voz y texto) con el que construye un universo ficcional. Retomamos también en nuestro análisis las reflexiones acerca del actor que hace Ricardo Bartís quien, en principio, define al actor

como objeto y sujeto de la actuación, sustancia e historia de estay que, por supuesto, puede tener un discurso propio. No obstante, esto no supone un actor generador del relato, sino que justamente Bartís lo cree más bien portador del mismo. El relato, según este director, preexiste al actor, el actor lo porta, lo trae a juego y opina sobre él. Podría decirse que el actor se cuele en el relato para construir su subjetividad. Por lo tanto, el actor no debe sentirse esclavo de un texto; el texto lo ampara, es un disparador de asociaciones que permiten mostrar ciertas características personales del actor, las cuales son marcas biográficas pero no su biografía. En síntesis, entendemos el teatro como acontecimiento (hecho social) donde el actor es un artista que genera un discurso ficcional para un espectador, es decir, construye un personaje. Este constructo lo hace a partir de su propia subjetividad y se singulariza en la producción de un discurso, entendido este como la condensación de marcas personales (cuerpo, voz) que están en relación a un relato que las preexiste.

Definidos los conceptos de teatro y actor que utilizaremos en este trabajo, se hace necesario analizar la diferencia entre texto y discurso. Los conceptos de texto y discurso fueron objeto de una serie de teorizaciones que partieron específicamente de la lingüística, pues están anclados en la lengua como elemento fundamental. En el trabajo de tesis del que parte este artículo, se hizo un recorrido por los conceptos formulados por la lingüística y por autores como Van Dijk para arribar a la conclusión de que la puesta en escena (en el caso que el punto de partida sea un texto dramático) exige el paso de un texto (texto como producto) a otra instancia que se define por su realización pragmática en la escena: el discurso (texto como proceso). De allí, la diferenciación fundamental que rescatamos es la que permite ver el texto como producto (texto en sí mismo) y texto como proceso (discurso), resultante e inmerso en un contexto, en unas condiciones de producción y unos mecanismos enunciativos. Por lo tanto, creemos que el texto remite a un discurso, pero no todo discurso se actualiza en un texto. El discurso preexiste al texto y este es una de las formas posibles del discurso. Cuando hablamos de texto como producto, no hablamos de un producto estático, sino dinámico, en tanto se pone en juego el vínculo entre el autor como productor y el destinatario en su interpretación. Es decir, el texto es un lugar donde se cruzan las negociaciones del destinador y del destinatario, lo inscripto del discurso, donde lo que se inscribe no es el acontecer del acto de habla sino el sentido de este. De esta forma el texto libera el sentido del anclaje del emisor. De aquí la *productividad* del texto, ya que dicha liberación o apertura textual involucra productivamente al receptor/productor que re-trabaja el lenguaje de ese texto. Entendemos al texto dramático como un texto literario o un texto con virtualidad escénica, es decir todo texto es teatralizable a partir del momento que lo utilizamos en escena. Actualmente existen escenificados todo tipo de textos y no solo aquellos textos dramáticos escritos para el teatro. Al no poder encontrar especificidad para definir texto dramático es que nos inclinamos

en este trabajo por el concepto desarrollado por Pavis de escritura dramática, cuyas propiedades específicas son: la determinación de la acción y de los actantes, la estructura del espacio, del tiempo y del ritmo y la articulación y establecimiento de la fábula. Como procedimiento, esta escritura dramática puede desarrollarse por completo en un momento anterior a la puesta en escena y genera un texto que existe independientemente de ella, o un texto que se va elaborando poco a poco durante los ensayos, o incluso que se haya introducido a última hora, una vez fijada la partitura escénica definitiva. De esta manera, la relación entre texto y puesta en escena circula en una curva que va desde el textocentrismo, donde la puesta en escena es una actualización del texto, al escenocentrismo, en donde el texto es un elemento más de la representación. Se trata de pensar separadamente el estudio de los textos escritos y el de las prácticas escénicas que comportan textos. El texto emitido en escena es tratado de una manera singular por el escenario ya que desde que se enuncia e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y gestual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura, y es activado por la representación. El texto se inserta en una situación de enunciación en donde entran en juego el sistema convencional de las emociones, el lenguaje corporal, lo espacial, lo objetual, lo lumínico, la fábula que conlleva la partitura escénica, la rítmica general del espectáculo, en un posible efecto de síncretismo entre estos elementos y el texto. Pensamos que la escritura dramática es uno de los puntos de partida de la escritura teatral, pero esta se puede vincular con otros tipos de escritura. En la representación, el contacto con el texto está mediado por todos los lenguajes de la escena.

Esta visión acerca de las relaciones entre texto y espectáculo nos resulta ajustada a nuestra investigación en tanto nos permite distinguir los procesos de escritura dramática en relación con la puesta en escena. Incluimos en esta visión la taxonomía de Jorge Dubatti en la que establece distintos momentos de la composición de escritura dramática escénica, colocando dentro de estos momentos el de enunciación del texto producido. Así rescatamos, pues, lo siguiente:

La dramaturgia, podríamos concluir, es literatura dramática, que solo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. El texto dramático podría clasificarse como:

Texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitorio con la puesta en escena.

Texto dramático escénico clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función solo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).

Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación)

del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.

Texto dramático pre-escénico (de segundo grado) reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente. (2007)

De esta manera, queda claro que esta taxonomía basa sus diferencias en la distinción básica entre texto como producto y discurso o texto como proceso, y que se relacionan estas categorías con el concepto de *escritura dramática* de Pavis.

Por lo tanto, podemos hacer las siguientes afirmaciones que pueden considerarse como conclusiones parciales acerca de estas cuestiones:

1. Cuestionamos la idea de homologación de un texto dramático con un texto espectacular. El teatro no es reducible al texto. El texto puede preceder o producirse durante el espectáculo o incluso después.

2. El artista/actor en el teatro (acontecimiento/hecho social) construye un personaje (construcción subjetiva del actor) que porta un discurso (texto como proceso) inscripto habitualmente, pero no siempre, en un texto (texto como producto).

3. El texto producido en la escritura dramática está liberado del sentido anclado por el productor permitiendo al receptor, ya sea el director o el actor, reelaborarlo. Acción que, en el caso del actor, se hace mediante la interpretación dramática.

4. El texto dramático deja de ser un asunto únicamente del autor, para convertirse en un objeto movable entre autor, director y actor. Afirmación que tomo como axioma o punto de partida para conceptualizar dramaturgia de actor.

De acuerdo con nuestro objetivo de estudio, centrado en el análisis de los procedimientos y de los resultados de la dramaturgia de actor y en los problemas de interpretación actoral que esta trae como consecuencia, debemos ahora considerar el concepto de dramaturgia que resulta coherente y que deriva de los abordajes teóricos propuestos hasta el momento. Partimos de la aproximación al concepto de dramaturgia de Ubersfeld para quien "Tradicionalmente, la palabra dramaturgia, designa el trabajo del autor de las obras teatrales, en un sentido dado por el uso. Actualmente posee tres acepciones: 1) La dramaturgia es el estudio de la construcción del texto de teatro; 2) Designa el estudio y la poética de la representación; 3) Es la actividad del dramaturgista (2002). Esta idea implica, pues, un reconocimiento, tanto de la actividad del dramaturgista (enfoque tradicional), así como el estudio de las representaciones y sus distintas poéticas. Sin embargo, en la actualidad la dramaturgia se ha diversificado tanto que resulta necesario distinguir, junto con Dubatti, las siguientes variantes:

Se reconoce como dramaturgia de autor la producida por escritores de teatro, es decir, dramaturgos propiamente dichos en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o

actuación. Dramaturgia del actor es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. Dramaturgia de director es la generada por el director cuando este diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La Dramaturgia grupal incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo) a las diferentes formas de la creación colectiva. (2008)

Esta taxonomía permite la comprensión de las nuevas formas de creación teatral en términos textuales; sin embargo, quedan algunos aspectos en sombra como, por ejemplo, la cuestión nodal de la interpretación actoral que se superpone con la actividad de la creación literaria de la obra teatral. En este sentido, De Marinis aporta un concepto de dramaturgia de actor un poco más amplio:

A este propósito y para finalizar con este concepto viene el caso de precisar que por dramaturgia del actor no debemos entender solamente la escritura dramática del actor autor, sino también, más ampliamente, el trabajo actoral sobre la parte, visto precisamente como trabajo dramaturgico, compositivo, basado en técnicas físicas, expresivas y de montaje, análogas si no homólogas a aquellas de la escritura literaria dramática. (2005)

En conclusión, sostenemos que la dramaturgia de actor es la escritura dramática del actor (texto como producto), el discurso inscripto en ella (texto como proceso), como así también las técnicas físicas expresivas que el actor monta sobre dicha escritura. De modo tal que nos valdremos de este concepto de dramaturgia a la hora de abordar el análisis específico que hemos propuesto: el estudio del proceso que implica el montaje de técnicas físicas expresivas por parte del actor en la escritura, entendido esto como interpretación de un texto.

En relación a la interpretación del actor entendemos que este es un proceso en que el cuerpo del actor, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama hecho de ritmo, intensidad y velocidad no naturales, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. El cuerpo del actor atraviesa un proceso de de-subjetivación (des-individualización) para re-subjetivarse. Creemos que el cuerpo del actor transita al mismo tiempo el cuerpo natural-social (material anterior a la nueva forma); el cuerpo afectado (cuerpo natural social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio); el cuerpo poético o la re-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro. Y entendemos por subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos. En consecuencia, si recopilamos los conceptos anteriores, podemos decir que el primer estadio de producción de subjetividad que pro-

duce el actor lo hace en el momento del convivio. Y que dicha subjetividad, si bien se puede abstraer como concepto para analizar, no es posible desintegrarla del cuerpo del actor, que en el mismo momento es cuerpo social, cuerpo afectado y cuerpo poético. Ahora bien, no toda acción *performática* es poética, es decir, no toda *performance* genera desubjetivación; la diferencia entre un tipo de acción y otra está en la naturaleza de la acción -alteración rítmica, sensorial, intelectual- o por su re inserción en un contexto que la resignifica. El actor genera, pues, una *performance* poética en la medida en que produce de-subjetivación y en la medida en que es un intelectual específico que puede sentir y pensar lo que actúa, produce un acto de pensamiento en el mismo momento de la creación artística. Puede producir un flujo asociativo de ritmos, sensaciones e ideas, sin perder el control sobre dicho flujo. Sostenemos que este flujo producido por el actor es una marca biográfica y no psicológica de este e implica, además, que se multiplique la percepción del que especta. La marca biográfica es inherente al cuerpo social del actor que se amplifica ante la espectación en el cuerpo poético del actor. Entonces, afirmamos que el flujo asociativo del actor, que permite mayor amplitud del campo poético, está alimentado sin duda por la reelaboración que este hace del sentido del texto (texto escrito/texto como producto/literario/dramático) al interpretarlo, y que dicha posibilidad de reelaboración también constituye su marca biográfica.

Hasta aquí los conceptos teóricos con los que articularemos el análisis de la obra *El Bergantín*, en la especificidad de la producción del texto escénico y post-escénico. Ontivero, G. (2013)

## II

Con el objetivo de analizar la producción teatral de Bernardo Cappa, tomaremos distintas entrevistas (Durán, Altabás, Jaroslavsky, Braude) ya que no existe un estudio sistemático de su producción. De este material concluimos, en principio, de que su trabajo se divide en dos etapas: una primera, donde lo teatral se produce primero en la escritura de gabinete de sus textos para luego ser dirigidos por él mismo (en su mayoría), y una segunda etapa, donde se fortalece la escritura a partir de la dramaturgia de escena, en la que construye el relato a partir de la teatralidad propia de la escena y donde no siempre los textos escénicos se transforman en textos post-escénico o pre-escénicos. Me resulta de vital importancia el análisis de la poética de Cappa que hace Carla Pessolano, una de las actrices de *El Bergantín*, que relata en su trabajo de tesis de licenciatura cómo se produce un quiebre en su poética y en su metodología de trabajo asociado al entrenamiento con Bartís en el Sportivo Teatral. Luego da cuenta de que esta modificación, que se establece en sus modos de producción, también implica la mirada sobre el público, la concepción que se tiene de la presencia *del que mira*. Mientras que en un primer momento (instancia de la escritura previa), este se colocaba en un segundo plano, en esta segunda etapa la mirada del espectador está muy presente. Cappa empieza a tener en cuenta qué se puede decir, de qué manera se logra construir

y transmitir un mundo ficcional, sostenido a partir de los elementos de teatralidad que se consideren más convocantes/pertinentes, al momento de elaborar un relato de actuación por el grupo de actores coordinado por el director. Esta búsqueda de un campo poético, que permita narrar un espacio nuevo, un espacio poético único, deriva en la búsqueda del relato del que antes hablamos, pero sostenido en función del diálogo y el concepto de dramaturgia de escena que manejo en este trabajo. En esta instancia de su quehacer, Cappa ha dejado de resolver en el texto para resolver en la escena, las herramientas han variado: ahora cuenta con los ritmos, la dinámica, los humores y principalmente los vínculos que se establecen en el grupo. A partir de esto podemos afirmar que lo que constituye la realidad poética para Cappa es la actuación sostenida por los cuerpos actuantes pero no por el texto escénico. Para concluir quiero citar el texto escrito sobre el proceso de construcción de *El Bergantín* ofrecido por Cappa y que cito completo por su valor metateatral:

El departamento de Artes Dramáticas del IUNA me convoca para que dirija a un grupo de actores que me han elegido para hacer su Proyecto de Graduación. El grupo de egresados que me tocó dirigir en este proyecto está compuesto por siete mujeres y un hombre. Ésta singularidad condicionaba desde el vamos nuestro intento de formular un relato. Comenzamos entonces a improvisar sin tener casi nada, apenas la vaga idea de un grupo de mujeres que se juntaba a recitar poesías en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Tener que ensayar durante un periodo en mi departamento de dos ambientes nos organizó el relato. Yo tengo un velador antiguo, que al ser la única fuente de luz en un espacio muy reducido y utilizado por las actrices para recitar, nos dio la idea de un micrófono. Ahora teníamos unas mujeres que recitaban y un micrófono que emanaba luz. El relato se terminó de organizar cuando construimos el espacio donde ahora se representa la obra. Este espacio, una nueva sede de la Universidad, es una fábrica reciclada. Cuando llegamos, recién se abría la sede y todavía quedaban diseminados en el lugar varios objetos de la fábrica. Así estuvimos todo un ensayo recopilando material: muebles, sillas, un cuadro (que es nodal en el relato). Nos habían asignado un aula para ensayos, pero decidimos tomar un sector todavía virgen de la fábrica. En el mismo hay un motor y dos vigas cruzadas que otrora fueran parte de una pluma para levantar mercadería. Durante este proceso fue fundamental el responsable de la escenografía Norberto Laino, quien no solo nos fue ayudando para asirnos fuertemente al espacio, sino que también colaboró en que éste dejara una fuerte marca en lo que se actuaba y en lo que se narraba. Es decir, lo que se construyó no fue un bergantín pensado de antemano sino el bergantín de la obra. Esta obra transcurre en la década del 50 y las actrices representan a una clase social argentina alcahueta, la clase media acomodada que siempre utilizó a los militares y especialmente a la

Marina Argentina para ejecutar los golpes de estado en este país. Esta temática no se convierte en tema de la obra, ni por el relato ni por la actuación simplemente nos sirvió a nosotros para tener una apoyatura asociativa. De la misma manera, investigar acerca de las películas de la época nos permitió tener una apoyatura climática. Así la obra se constituye como una comedia que remite a un cine argentino de los años 50, que a su vez emulaba al cine de Hollywood. Así como en estos films, en la obra, la actuación es externa, ampulosa, burlona y picaresca, evidenciando el juego pero sin dejar de narrar en todo momento. Ontivero, G (2013)

En resumen, la apretada síntesis hecha de las etapas de producción de Bernardo Cappa nos permite ubicar a *El Bergantín* en la segunda, en donde no solo deja de lado la producción de textos para escena sino que articula la teatralidad de sus espectáculos con las intensidades de actuación desarrolladas por los actores, el espacio, los objetos, las asociaciones, y, quizás, algunos textos metateatrales que le sirven de apoyatura creativa. La dramaturgia de actor coordinada por la dirección es, pues, el procedimiento para la producción de sus obras, donde no tiene relevancia la posibilidad de llegar a un texto post-escénico a partir del texto escénico del espectáculo. Esta ausencia de textos previos y post-escénicos, sin embargo, no supone ausencia de reflexión metodológica creativa y grupal.

La obra *El Bergantín* fue construida a partir de una serie de elementos de la realidad preexistente con la dea de superar su valor referencial para llevarlo al poético ficcional. Es decir, nos lanzamos como grupo a un proyecto creativo bajo los mismos presupuestos que Cappa manejaba en el modo de producción de su segunda etapa: resignificar la realidad mediante el trabajo escénico.

El texto escénico de *El Bergantín* fue generado por siete actrices y un actor, todos coordinados por el director, que se constituyó en su co-creador y se estableció a partir de la improvisación de situaciones propuestas por los actores. Este tipo de trabajo fue una de las ideas aglutinantes del grupo, ya que todos buscábamos un director que construyera dramaturgia desde la escena. Es decir, partimos de la idea de generar una dramaturgia que se sostuviera en el trabajo colectivo, en el cual se pueden construir historias, imaginarios, situaciones, metáforas que no podrían ser producidos desde una dramaturgia de autor. El grupo buscaba, pues, una dramaturgia original para su proyecto espectacular, y la de escena fue visualizada como la más indicada para hacer realidad el proyecto. El resultado que se obtuvo (la historia, los personajes y las situaciones) se basó en los siguientes elementos:

- Espacio: los ensayos comenzaron en un colegio religioso y luego nos trasladamos al primer piso de la nueva sede Venezuela del Departamento de Artes Dramáticas (UNA). En ciertas ocasiones ensayábamos en el departamento de Bernardo Cappa. Por lo tanto, las situaciones estuvieron marcadas por estos tres espacios: el carácter abierto de un aula de colegio religioso, la intimidad que provocaba el departamento de Cappa y

finalmente, lo que terminó de moldear la espacialidad de la obra, el segundo piso de una fábrica abandonada (Sede Venezuela UNA).

- Objetos (en general, elementos encontrados en el espacio de ensayo): un cuadro de mujeres griegas semidesnudas, una máquina desarmada, cables, maderas, sogas, sillas de madera plegables, plásticos transparentes, escaleras de madera, velas.

- Iluminación: una lámpara de campo encontrada en el lugar de ensayo que, como integrante del grupo y con el acuerdo de Cappa, le coloqué un foco azul, linternas y velas.

El mundo objetual, el espacio y la iluminación fueron delimitando la construcción de la temática de la fábula y llevándola hacia nuevos horizontes: fue hospital, convento, radio, tertulia literaria y finalmente bergantín. Lo estructural de la fábula se capitalizaba ensayo a ensayo, muchas veces sin importar el espacio y otras donde este, al condicionar lo que se venía relatando, establecía nuevas variantes en la estructura del relato. Lo objetual servía para sostener la actuación sin fines decorativos. La iluminación encontrada, la lámpara de campo con luz azul, fue de vital importancia en la construcción del relato, en tanto a través de ella se conectaban las poetisas, Lorenzo y su madre con los marineros. Todo el relato de *El Bergantín* fue construido a partir de elementos encontrados hasta el ingreso al grupo de Norberto Laino (escénógrafo), Pía Drugueri (vestuarista) y Pehuén Stordeur (iluminador). No obstante a partir de ese momento, lo escenográfico, el vestuario y la iluminación, siguieron apoyando el relato sin intentar desalinearlo.

La metodología de trabajo propuesta por el director consistía en la lectura de textos en forma grupal que luego servirían de punto de partida para la improvisación y en la resignificación de los elementos y espacios hallados. Las escenas que proponían los actores contenían estos textos y ciertas marcas biográficas propias de cada uno de ellos. En los encuentros del grupo se iba definiendo el lenguaje de actuación que podíamos generar como grupo, viendo las semejanzas y diferencias entre cada uno de nosotros, como así también el historial de cada uno. A partir del lenguaje que se encontraba, el director, desde su mirada, definía qué era lo *actuable*, lo que hacía al relato, y fue tratando de homogeneizar el tono de actuación. No se definió el relato desde un primer momento pero trató de capitalizarse lo que se iba ensayando recopilando información (datos y teoría) de la época en la que se situaba el relato en ese momento de los ensayos. En las reuniones se partía de un trabajo de mesa y luego se intentaba llevar a la escena lo investigado y charlado. Estos ensayos de mesa constituyeron una base importante para el relato pues, de a poco, se definió la idea de un grupo de taller literario, la idea de las poetisas.

Los textos pre-escénicos se fueron configurando paralelamente a la valiosa tarea del asistente de la obra, Anibal Gulluni. De esta manera, el grupo encaró un proceso de escritura: Una primera poesía producida en reuniones (al estilo cadáver exquisito) y luego la búsqueda en distintos autores de material para producir a partir de ellos teatralidad. Empezamos a ensayar en el

espacio de UNA sede Venezuela. Surge la idea de un pueblo a las orillas del mar. Luego aparecerá la idea del barco, de un bergantín, pero sin abandonar la idea del programa de radio conducido por las poetisas. De acuerdo con este mundo, se empiezan a ensayar distintas secuencia de acciones. Finalmente Cappa trae un texto escrito (texto pre-escénico), pero resulta difícil de actuar, por lo que se lo abandona, aunque no por completo, y pasa, por lo tanto, a engrosar las situaciones que se iban delineando. También surge la decisión por parte del director de abrir los ensayos, es decir aparece la mirada de afuera, de un espectador que no fuera el director y el asistente. Fueron invitados varios espectadores durante el proceso en una suerte de *work in progress* que nos permitían como grupo seguir construyendo el relato de la obra desde la actuación y desde la mirada del director.

A finales del 2007, se logra una fábula, casi definitiva, que es la siguiente: *El Bergantín* está situada en Balneario Orense, en las costas de Buenos Aires, en plena segunda guerra mundial. Allí hay un grupo de cinco poetisas de clase alta que organizan tertulias todas las semanas. Un día se enteran de que en una noche, no muy lejana, pasará por las costas del pueblo el acorazado *Esperanza*, un buque que lleva trigo a los pueblos hambrientos de Europa. Las poetisas quieren participar de la bienvenida, haciéndoles llegar sus poesías a los marineros del acorazado. Con este propósito piden ayuda a Lorenzo y a su madre, ya que ellos habían heredado de un padre ausente y desaparecido un viejo bergantín que está varado en las costas y que tenía una radio que las podría comunicar con los marineros. Lorenzo es un chico virgen, de más de treinta años, y su madre lo quiere casar, de modo que acepta gustosa que su hijo invite esa noche a todas las poetisas y a la empleada de una de ellas (Luisa, la negra) para que reciten poesías a los marineros en el mar. La comunicación se produce con éxito. Para festejar deciden cenar unas empanadas. Durante la comida, uno de los marineros se comunica con Luisa (ante la ausencia de las poetisas, Lorenzo y su madre), y la invita a embarcarse con él para ir a Europa. Cuando las poetisas se enteran de lo sucedido, se enfrentan a Luisa, quien huye nadando hacia el acorazado. Las poetisas, Lorenzo y su madre, indignados y ofendidos por tal hecho, deciden ir a buscar a Luisa para quemarla.

A continuación, detallo la intriga de la fábula que nos servía de partitura para ir actuando las escenas, y que fue definida en grupo. Se divide en tres partes: la primera meramente informativa de los personajes y de los conflictos entre ellos, la segunda donde se desarrolla el conflicto de la fábula - la búsqueda de conexión con los marineros del acorazado *Esperanza* -, la tercera, el desenlace, la salida de las poetisas y de Lorenzo hacia el acorazado, luego de que Luisa se fuera nadando hasta éste. Es decir, la fábula tiene una estructura con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, lo que nos permite hablar de una obra enmarcada en el realismo, entendido este no como la estética dramática que podemos situar en su producción a fines del siglo XIX y comienzos del XX, sino como una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social

del hombre. En relación a la construcción de la fábula, Carla Pessolano relata en su tesina un particular punto de vista. La autora ofrece una primera aproximación que hace hincapié, sobre todo, en los objetivos del grupo en el momento de comenzar los ensayos y sobre el tipo de obra que queríamos realizar. Esta debía tener como sustento la dramaturgia de actor pero descartar el relato de la *no-actuación*, que es un tipo de actuación que se afirma en una ficción más cercana a lo biodramático, es decir, la ficcionalización de la biografía de los intérpretes. Este tipo de actuación había sido transitada por otros proyectos espectaculares y no queríamos producir el mismo tipo de teatralidad. Acuerdo con Pessolano cuando afirma que “La escritura de nuestros propios textos nos ayudaba a constituir un campo poético en relación a lo actuable, ya que el relato se construía directamente en la escena, y en una segunda instancia se levanta la textualidad de la misma para organizar el texto final. Sucede que cuando percibimos en escena qué es lo que se está actuando hay algo más genuino por *defender*. (2011)

Hicimos una compilación de textos que podían ser atractivos para la escena. A partir de estas líneas temáticas se empezaron a construir escenas que determinaron la fábula final de la obra. La multiplicidad de escenas que se construyeron sobre estas líneas fue tan frondosa que tuvimos que empezar a acotar. Pero, a pesar de que existieron varios momentos dedicados a la escritura, podemos afirmar que no hubo como sostén del texto escénico un texto pre-escénico definitivo, ni tampoco un texto post-escénico, sino que el texto escénico se sostenía como un híbrido, conformado por algunos textos pre-escénicos y la partitura de acciones. Así, el diálogo de los textos pre-escénicos con la partitura de acciones coordinado desde la dirección de Cappa constituyó el material de trabajo en cada uno de los ensayos.

En fin, podemos sintetizar este proceso de construcción de la fábula diciendo, en primer lugar, que, de acuerdo con la propia experiencia y la de Carla Pessolano, la intención del grupo fue construir una obra que tuviera como procedimiento la dramaturgia de actorcoordinada desde la dirección. En segundo lugar, que el proceso de construcción, sobre todo las improvisaciones de los primeros ensayos en búsqueda de relato, estuvo determinado por el espacio, los objetos y los temas que trajo Bernardo Cappa en su imaginario. En tercer lugar, que, una vez avanzado el proceso de construcción, el director comienza a escribir textos pre-escénicos, instancia en la que el relato toma otro color, al verse obligado a ello por la interpretación actoral de dichos textos y por la modificación de la mirada del director al abrir los ensayos al público. Lo cierto es que no hubo un pre-texto escénico definitivo para asumir el texto escénico de cada función, sino la partitura de situaciones, que obedecía a la subpartitura de cada intérprete coordinadas desde la dirección. Es decir textos pre-escénicos que funcionaban como partitura de acciones. Llegado a este punto es necesario aclarar mejor el concepto de partitura. Esta, tal como la definimos cuando desarrollamos la intriga de la fábula de la obra, es conformada por el conjunto de

acciones y signos que el actor presenta ante el público, pero que debe contar con una subpartitura en la que el actor se apoya para aparecer y mantenerse en escena. Acordando con la definición de Pavis definimos subpartitura como “el esquema rector kinésico y emocional, articulado mediante punto de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por éste con la ayuda del director de escena”.(2000)

En este esquema uno de los elementos posibles es el texto pre-escénico definitivo.

La escritura del texto post-escénico fue realizada por uno de los actores integrantes de *El Bergantín* para responder a uno de los requisitos solicitados por *Proteatro*. El proceso de escritura tuvo tres momentos: el de la escritura de gabinete a partir de la desgrabación del video filmado de uno de los ensayos de *El Bergantín*, otro de revisión en reunión por parte del elenco de dicho texto y, finalmente, la revisión del texto por Bernardo Cappa. Este texto post-escénico estuvo escindido del texto escénico. Así, con la finalidad de ofrecer un ejemplo de la divergencia entre ambos textos, a continuación compararemos el texto post-escénico y el texto escénico de la escena donde ingresa al bergantín el personaje de Emilia Fittipaldi, interpretado por Carla Pessolano. En la escena se encuentran los personajes de Marian Marian (Yasmín Sapollnick), Luisa (Rosana Díaz), Miranda (Victoria Palermo) y Veda (Flor Dyszel). El texto escénico lo tomo de la filmación de la obra de la función del 28 de agosto del 2008 realizada en U.N.A. Dramáticas sede Venezuela. Denoto mediante un subrayado las diferencias en el texto escénico en relación al texto post-escénico.

Texto Post-escénico:

“Lorenzo, en la barandilla ayuda el ingreso de Emilia Fittipaldi, que entra con paraguas. (Un hermoso prismático)

L: (dándole el paraguas de Emilia) Luisa

E: Lorenzo, que bonito su bergantín. ¿Le han dicho que este barco puede ser musa inspiradora para muchos poemas?

L: Ah... ¿sí?”

Texto Escénico: (30:27)

“Mientras ingresa Emilia por la barandilla. Lorenzo la ayuda a bajar y Emilia le da su paraguas. Lorenzo le pasa el paraguas a Luisa.

Lorenzo: Luisa. Entregándole el paraguas a Luisa

Marian: Luisa

Lorenzo: Luisa

Marian: Luisa por favor

Lorenzo: Luisa

Emilia: ¡Lorenzo! ¡Qué maravilla su bergantín!

Lorenzo: Gracias

Emilia: ¡Desde arriba es asombroso, Lorenzo! ¡Ay, qué lindo! ¿Le han dicho que puede ser musa inspiradora para más que un poema?

Lorenzo: No, nunca.

Emilia: Me parece que sí” (30:48)

Para abordar el análisis de la interpretación dramática del texto escénico de *El Bergantín*, realizamos una en-



cuesta con una serie de preguntas a las actrices participantes. El modelo de encuesta elegido y las preguntas incluidas en ella está tomado del modelo que aporta Patrice Pavis. Con el objetivo de no abrumar a las entrevistadas con preguntas, sintetizamos la encuesta en cuatro preguntas que suponen un entramado lógico para la totalidad de las respuestas dadas. Un discurso singular de cada entrevistada en relación a *El Bergantín*.

Las cuatro preguntas fueron:

a-¿Podrías describir la historia de *El Bergantín*?

b-¿Creés que la historia tiene coherencia? En el caso de que reconozcas incoherencias, ¿son aclaradas en la puesta en escena?

c- ¿Cómo describirías la construcción del texto de la obra? ¿Existía un texto previo?

d- ¿Cómo describirías la relación entre la puesta en escena de la obra, texto e interpretación actoral?

Las respuestas a cada una de estas preguntas son agregadas en la sección Anexos de la tesina citada. El objetivo de la encuesta tiene íntima relación con el problema que intentamos analizar en este trabajo: la problemática de la interpretación de un texto escénico producido en el marco de dramaturgia de actor.

En la síntesis de las respuestas encontramos que:

en líneas generales, las fábulas coinciden entre sí, las actrices la encuentran coherente, incluso con la propia fábula propuesta y resulta evidente que igualan la historia de *El Bergantín* con la idea de un “grupo de mujeres”; luego hablan de “marineros” y de la “conexión” con ellos, y finalmente aparece la idea de “el bergantín”. De alguna manera, esto demuestra cómo la marca biográfica, la marca personal, se vincula con la fábula. En segundo lugar, aparece fuertemente en las respuestas la idea de “tertulia o grupo literario” que denota el hacer de estas actrices escribiendo el texto de la obra.

Niegan la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la construcción del texto escénico y vinculan la idea de “improvisación” con la de “texto”, como así también con un procedimiento de construcción propio de la dramaturgia de actor coordinada desde la dirección o, como se responde en una de las encuestas, con el “binomio actor-director”.

Ponen en vinculación las singularidades del actor y particularidades de los personajes. Es decir, es generalizada la opinión de que la interpretación actoral está determinada, en gran medida, por la marca biográfica/personal de los actores. Sin embargo, hay particularidades para destacar en las respuestas como la igualdad de los vínculos de la escena con los vínculos grupales, e inclusive una de las respuestas dice:

El texto entonces es el resultado de esas combinaciones actorales con una mirada de la dirección que reescribe en función de una estructura y un relato que sirva como malla para la actuación y, a la vez, con cierta eficacia y sentido melódico, pictórico, espacial y narrativo.

Respuesta que casi define el concepto de partitura de acciones.

## Conclusiones

*El Bergantín* es una obra que, tanto desde la búsqueda del grupo como desde la metodología de la dirección, entiende al teatro como acontecimiento teatral empírico en tiempo real, como una sumatoria de saberes técnicos-artísticos específicos que se adquieren y reafirman en la escena. Desde el grupo se planteó al director la intención de realizar una obra que no relatara la metáfora de la “no-actuación”. Aunque, de alguna manera, éramos conscientes de que esto no iba a pasar, dada la trayectoria de Bernardo Cappa. En efecto, hemos hecho hincapié en que *El Bergantín* pertenece al segundo momento de su trayectoria donde deja de lado la producción de textos en gabinete para dirigir y producir relato en sus obras a partir de la teatralidad propia de la escena. De este modo, y siendo fiel el director a su modo de producción, el relato de la obra se constituyó en primera instancia a partir del convivio del grupo. Cappa no solo construye teatralidad sin un texto previo, sino que parte de observar detenidamente dicho agrupamiento para desde allí generar teatralidad y que ésta no se vuelva solemne. Esto último no solo queda demostrado por la revisión de la poética de Cappa a través de su biografía y de la inserción de *El Bergantín* en dicha poética, sino también por las encuestas hechas a las actrices participantes de la obra, donde tenían que responder sobre el procedimiento de construcción del texto. El espacio de ensayo, la forma de agruparse constituida, el deber de construcción de una obra como requisito para finalizar la licenciatura, entre otros factores, construyeron los vínculos en el grupo, formas de subjetividad propias del convivio. Y estas formas de subjetividad son las que le permitieron a Cappa empezar a construir relato sin mecanismos instalados en relación a referencias o procedimientos de construcción de teatralidad concretos. Intentó no controlar el proceso exclusivamente desde la dirección, sino que buscó que el propio grupo lo fuera coordinando de una manera tácita. La teatralidad o acto poético para Bernardo Cappa, en el momento que produce *El Bergantín*, está muy ligado al proceso de construcción. En esta construcción no solo incluye al agrupamiento de artistas y técnicos del espectáculo, sino también la “mirada”, la suya propia como director y la de los espectadores. Es decir que se trata de un sistema de producción en el que relato también está mediado por sus posibilidades de convocatoria de miradas, no por el tema que se relata sino por lo que sucede en la escena. Cappa resuelve en la escena y no fuera de la escena. Cuenta con los ritmos, con la dinámica, con los humores y principalmente con los vínculos que se establecen en el grupo. Esto queda ampliamente evidenciado en las encuestas hechas a las actrices en donde la relación entre puesta en escena, texto escénico e interpretación se fundamenta en el vínculo de la marca biográfica/personal de los actores con la interpretación, es decir está basado en las posibilidades de traslación de los vínculos grupales a los vínculos escenificados. En *El Bergantín* se produjo, concretamente, un profundo encuentro y acuerdo entre el grupo y Cappa, respecto del procedimiento de construcción de teatralidad. Este acuerdo respondió por un lado a la necesidad que te-

nía el grupo de generar un texto pre-escénico propio y que dicho texto tuviera cierta referencialidad con autores de narrativa, fotógrafos y pintores. Por el otro, Cappa aprovecha la necesidad grupal y produce teatralidad con procedimientos propios de su poética, es decir una dramaturgia no desde un texto pre-escénico definitivo sino desde la preocupación del grupo de actores de generar este texto. Así surgen los personajes “las poetisas”, y de este modo, Cappa comienza a construir relato a partir de los vínculos que de hecho se van generando entre los integrantes del grupo. La idea escenográfica del bergantín, además, termina de encuadrar espacialmente la idea de un grupo de poetisas que intentan comunicarse con un *afuera*. En paralelo, dado que la idea del programa de radio, como situación dramática, empujaba el relato, apareció la idea de estar en una ciudad balnearia. Los elementos fundamentales del relato, en consecuencia, fueron decantando en: el grupo de poetisas, productoras de un programa radial de poesías, quienes intentan comunicarse con un *afuera*, la ciudad balnearia (Balneario Orense) y el micrófono. La época en la que se ubica la obra, el peronismo de los años ‘50 antes del golpe de 1955, fue sugerida por la vestuarista. Esto permitió ir determinando algunos temas con los que el grupo convino en trabajar: la clase media denunciante y golpista de esos años. Además, la existencia en el grupo de una actriz mayor que el resto de las integrantes y la de un varón permitió incluir en el relato la relación entre una madre y su hijo, que se constituyeron en el relato como los dueños del bergantín. Así, podemos afirmar que los personajes que se fueron creando eran inseparables de las marcas biográficas de los actores de la obra. Las marcas biográficas emergían y desaparecían, y la subjetividad del personaje se iba construyendo paralelamente a la del actor. Si bien es cierto que este procedimiento de utilizar las marcas biográficas/personales del actor está generalmente en toda construcción de un personaje, Cappa utiliza específicamente y casi exclusivamente estas marcas como punto de partida para dicha construcción.

El texto escénico en *El Bergantín* tuvo un doble origen: por un lado, los textos eran generados por los intérpretes a partir de la investigación (búsqueda de textos y trabajos de mesa) que se fue desarrollando en los ensayos. Y por el otro, surgían a partir de los diálogos improvisados y coordinados desde la dirección. Lo que circulaba era la posibilidad de multiplicar situaciones y la excitación de generar texto durante la marcha. De los textos pre-escénicos construídos quedaron muy pocos en el texto escénico definitivo de la obra, aunque sirvieron para engrosar poéticamente el texto post-escénico. Específicamente, el texto escénico tenía dos ejes: la partitura de acciones generada grupalmente, y la repetición del texto escénico en cada ensayo. Estos dos ejes eran coordinados, interpelados, y guiados por la dirección. La intriga que construimos tenía una primera parte más informativa sobre los personajes y una segunda donde se desarrollaba con soltura la fábula. Sobre esta primera parte, Cappa se detenía más, puesto que para él era muy importante que el relato fuera entendido por el espectador desde un comienzo, a pesar

de que la veía *complicada* y, a la segunda, *más atractiva y visual...*

En determinado momento de los ensayos nos dimos cuenta, nosotros como grupo de actores y el director, de que teníamos muchas escenas ensayadas, pero que no había un relato claro, que las situaciones eran muy atractivas pero el relato muy débil. En este momento, se decidió armar una partitura de acciones. Y luego se abrieron los ensayos al público para poder tener una opinión de lo que se veía y entendía de la obra, apertura que signó a todo el último tramo de producción de la obra. En resumen, la inexistencia de un texto dramático pre-escénico definitivo, que sirviera de eje para el texto escénico, tenía que ver tanto con las motivaciones estéticas de la dirección en la producción de teatralidad, como con la demanda original del grupo de intérpretes de generar una textualidad singular.

Hemos considerado teóricamente las posibilidades interpretativas del receptor de un texto como producto en su aspecto dinámico y no en el estático. Un texto pre-escénico definitivo, considerado como *texto/producto*, tiene la posibilidad de generar en el actor nuevas interpretaciones, es decir, tonalidades y ritmos en la voz, motivaciones gestuales, estados emocionales de actuación. Entender el texto como producto significa entender una posibilidad de diálogo que queda anulada cuando el texto es pura enunciación. Y puesto que, como afirmamos todo texto remite a un discurso y no todo discurso se actualiza en un texto, podemos decir que el texto escénico de *El Bergantín* fue solo discurso sin contar con las posibilidades de actualización de un texto pre-escénico definitivo. Y, aunque es cierto que el texto escénico enunciado tiene el carácter de escritura dramática según lo definido por P. Pavis, esta producción dramática no llegó a fijarse en un texto post-escénico que sirviera de faro para la producción del texto escénico, cuestión que se hace evidente también en las encuestas a las actrices del espectáculo que reunimos en los Anexos de la tesina citada. Por otra parte, en el momento en que Bernardo Cappa intentó poner por escrito el texto pre-escénico definitivo de la obra, se volvió difícil para el grupo adecuar lo construido escénicamente con este texto. Así, luego de haber renunciado a este texto pre-escénico de Cappa, los textos pre-escénicos considerados funcionaron como islas textualizadas de la partitura de acciones.

Como consecuencia de todo lo dicho, podemos afirmar que la construcción de un texto pre-escénico definitivo no hubiera contradicho la poética del director, sino que más bien hubiera engrosado el campo poético de interpretación de los actores, como así también las posibilidades de generar un mayor ordenamiento del relato para el espectador. En el proceso de construcción poética de Cappa, el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Dicha subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos, que son tomadas por Cappa y convertidas en parte necesaria del relato escénico. En este contexto de producción dramática el actor debe desarrollar sus estrategias de

interpretación. Y, por lo tanto, si entendemos el proceso de interpretación del actor como un proceso de de-subjetivización para re-subjetivizarse, es necesario que la nueva subjetivización tenga líneas definidas. Es decir, es muy importante para el actor saber cuál es el punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada, para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. La lectura y memorización de un texto pre-escénico es un procedimiento en el que sin duda habita tanto la subjetividad del actor como la del personaje. Cuando el texto pre-escénico no existe, hay un puente hacia el vacío en el salto de una subjetividad a otra. Además, cuando ese punto de partida y de llegada están muy cerca, las posibilidades de interpretación disminuyen. El salto cualitativo de una subjetividad a otra, de una función a otra función se vuelve más difuso, es decir, no se produce un crecimiento en la interpretación del texto escénico. De alguna manera, cuando el grupo de *El Bergantín* demandaba en los comienzos de la producción de la obra no producir relato interpretativo de la no-actuación, lo hacía en tanto deseaba participar de una obra en donde la interpretación del texto escénico tuviera constantes posibilidades de crecimiento.

A partir del recorrido que hemos transitado durante la elaboración de este trabajo, podemos decir que hemos logrado concretar el objetivo inicial: el estudio de la obra *El Bergantín* de Bernardo Cappa para focalizar un problema específico, a saber, la problemática de la interpretación dramática de un texto pre-escénico de dramaturgia de actor. El trabajo que partió de la formación del grupo y la construcción de la obra mencionada, ha implicado un proceso doble: por un lado, de participación en el proceso de creación y puesta en escena y, por el otro, de alejamiento necesario para su objetivación. *El Bergantín* tuvo su recorrido particular en la producción de teatralidad y de escritura dramática en la medida en que se hicieron sin la producción de un texto pre-escénico definitivo que sirviera de eje para el texto escénico de la obra. Esta práctica escénica y el posterior análisis desarrollado nos permitieron arrojar cierta luz sobre este tipo de construcción de teatralidad en un doble sentido: en primer lugar, hemos llegado a la conclusión de que la ausencia de referencia textual sustrae al actor un parámetro importante para la interpretación; y en segundo lugar, hemos comprobado que esta misma ausencia de un texto pre-escénico escrito obstaculiza el proceso de resubjetivación del actor, característica que singulariza la interpretación dramática así como un mejor trabajo para un autor y director de su propia dramaturgia.

#### Referencias bibliográficas

- Altabás, D. (2006) *El aliento, dramaturgia del caos*. Revista Picadero (17) 26-28
- Badiou, A. (2005) *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro (1a ed.). Buenos Aires: Manantial
- Bartís, R. (2006) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (1a de.). Buenos Aires: Atuel.
- Benveniste, E. (1977) *Problemas de Lingüística General I* (3a de.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Braude, D. (2007) *Entrevista a Bernardo Cappa* (primera y segunda parte). Revista online Imaginación Atrapada (7/12/2007)
- De Marini, M. (2005) *En busca del Actor y del Espectador. Comprender el teatro II* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, F. (2008) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad* (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado* (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Durán, A. (2006) *El aliento*, Revista Los Inrockuptibles (03/2006) 72-75
- Jaroslavsky, S. (2009) *Agruparse y dejar que la obra aparezca, Reportaje a Bernardo Cappa* (21/8/2009) [www.alternativateatral.com.ar](http://www.alternativateatral.com.ar)
- Ontivero, G. (2013) *El Bergantín: La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor. Tesina de licenciatura en actuación U.N.A.* Dirección de Tesina: Lic. María Victoria Coce. Defendida en U.N.A. Dramáticas el 13 de Mayo del 2013.
- Otaola, C. (1989) *El análisis del discurso. Introducción teórica*. Revista de filología Epos (5) 113-130
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos* (1a ed.). España: Paidós Ibérica.
- (2003) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1a ed.). España: Paidós.
- (2008) *Puesta en escena, performance ¿Cuál es la diferencia?* Revista Telón de Fondo (7) <http://www.telondefono.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- Pessolano, C. (2011) *La dramaturgia de escena como relato fundante de relato y teatralidad en "El Bergantín" de Bernardo Cappa*. Tesina de Licenciatura en Actuación presentada en U.N.A. Dirección: Dr. Jorge Dubatti. Defendida en U.N.A. Dramáticas en 2011.
- Ubersfeld, A. (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.

**Abstract:** We think the character is built very close to the subjectivity of the actor. Such subjectivity is understood as a way of being in the world, to inhabit it, conceive, carried and transmitted by historical subjects. This subjectivity also flow personal brands, these brands biographical subjects are converted into scenic necessary part of the story. In the drama actor, it must develop strategies interpretation, that is, know your starting point, the subject, and the point of arrival, the character. A definite line, a point of arrival for the actor may be the existence of a final pre-stage text for scenic interpretation of the text. We wonder in this paper about the problem of the possible absence of this scenic pre-text.

**Key words:** Dramaturgy - actor - theatrical text - interpretation - subjectivity

**Resumo:** Achamos que o caráter é construído muito perto da subjetividade do ator. Tal subjetividade é entendida como um

modo de ser no mundo, para habitar, para conceber, cobertura e transmitida por assunto histórico. Nesta subjetividade também fluem marcas pessoais, marcas biográficas destes sujeitos que são convertidas em parte necessária do relato cênico. Na dramaturgia de ator, este deve desenvolver suas estratégias de interpretação, isto é, saber qual é seu ponto de partida, o sujeito, e o ponto de chegada, a personagem. Uma linha definida, um ponto de chegada para o ator pode ser a existência de um texto pré-escénico definitivo para a interpretação do texto cênico. Perguntamos-nos neste trabalho a respeito da problemática da possível ausência deste texto pré- cênico.

**Palavras-chave:** Dramaturgia - ator - texto teatral - interpretação - subjetividade.

(\*) **Galo Ontivero.** Licenciado en actuación Universidad Nacional de las Artes, finalizando la Licenciatura en Sociología Universidad Nacional del Cuyo y la Maestría en Dramaturgia U.N.A. Es profesor. Además, se desempeña como coordinador de producción del grupo de titiriteros del CTBA dirigido por Adelaida Mangani. En sus últimos trabajos artísticos se encuentra la dirección y autoría de obras propias como *Persona*, *El Desprecio*, *Hortensia e Ilusión*, la adaptación para teatro de títeres *Androcles y el león* de B.Shaw (Sala Casacuberta del Teatro San Martín) y *Thalatta* versión de *La enfermedad de la juventud* de F. Bruckner, dirigido por Analía Fedra García (Proyecto espectacular Universidad Nacional de las Artes 2014).

## La Red Teatral Sur como estrategia del conurbano sur

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Emmanuel Miranda (\*) y Mariana Ortiz Losada (\*\*)

**Resumen:** La discusión *Teatro independiente. ¿Independiente de qué?* sobrevuela constantemente nuestra actividad. Trabajamos con subsidios del Estado o fundaciones, en ocasiones también se cuenta con auspiciantes privados, etc, etc, etc. Muchas otras cuestiones de distinta índole son parte de ella pero no las desarrollaremos en esta oportunidad por la amplitud del tema.

La región Conurbano Sur de la provincia de Buenos Aires, viene trabajando desde 2010 en una alternativa; para independizarse, aunque sea, de la forma que tiene el Estado de suministrar los recursos a los proyectos.

**Palabras clave:** teatro independiente – subsidio – fundaciones – cooperativismo - financiación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 182]

### Origen de la red

A partir de la sanción, en Octubre de 2009, de la Ley Provincial del Teatro Independiente, N° 14037, se ha conformado el CPTI (Consejo Provincial de Teatro Independiente), cuerpo que está dedicado, desde su creación (agosto de 2010), a planificar políticas de apoyo y fomento de la actividad, y administrar los recursos de un Fondo Especial, compuesto principalmente por un porcentaje de los premios prescriptos del Instituto Provincial de Lotería y Casinos, que debe aplicarse en formato de subsidios y programas, a lo largo de toda la provincia.

El nuevo organismo depende directamente del Instituto Cultural de la Provincia. de Bs. As. y está integrado por un Director Ejecutivo designado por el Gobernador, un representante designado por el presidente del Instituto Cultural, y un representante (Consejero/a), ad honorem, de la actividad teatral de cada una de las quince Regiones Culturales de la provincia, seleccionado por concurso público de antecedentes y oposición.

Cada Consejero/a tiene la facultad de administrar los recursos en su región de la manera que crea más conveniente.

En el caso del Conurbano Sur (integrada por los distritos de Berazategui, Florencio Varela, Quilmes, Avella-

neda, Lanús, Lomas de Zamora, Alte. Brown, Esteban Echeverría, Ezeiza, Presidente Perón y San Vicente), y dándole continuidad a la vasta historia militante que tiene el movimiento teatral independiente en el sur, la organización se realizó en torno a una experiencia de gestión abierta y participativa, que ha dado como resultado el nacimiento de la Red Teatral Sur.

Para lograr este objetivo se trabajó en conjunto con los grupos, representantes de salas, actores y actrices independientes e investigadores teatrales de la zona en la evaluación de la actividad en la región y una posterior elaboración de un plan de acciones que pudieran beneficiar a todos por igual con la idea de capitalizar los nuevos recursos otorgados a partir de la Ley y poder fortalecer el trabajo en red, para aunar criterios y soluciones para los artistas que trabajan en la zona.

Para esto existen dos líneas fuertes de trabajo:

**Comunicación:** Con el objetivo de convocar a los espectadores (vecinos de la región) para que tengan conocimiento de las actividades de la de las salas, grupos en actividad, espacios de formación, agenda teatral de cada distrito, investigaciones, experiencias de animación socio-cultural, dramaturgia y docencia.

**Capacitación:** Formación permanente hacia adentro de la red de acuerdo a las necesidades que surgen para se-

guir perfeccionando y profundizando nuestro trabajo. En este sentido se vienen llevando distintas actividades:

- Se creó y puso a disposición del público el sitio web [www.redteatralur.com.ar](http://www.redteatralur.com.ar), una herramienta que permite acceder de forma rápida y dinámica a la información sobre la producción de todos los artistas de las artes escénicas del conurbano sur, cartelera, compra de entradas, etc. Y se imprimieron 50000 mapas despleables con información de la Red, de los espacios y grupos.

- Se realizaron tres ediciones de La Noche de los Teatros (Edición anual)

Como iniciativa de los grupos y salas para dar visibilidad a las múltiples actividades teatrales que se gestan en la zona. De manera gratuita el público pudo disfrutar de un promedio de 20 espectáculos en 15 salas en las dos primeras ediciones y de 30 espectáculos en 18 salas en la última edición (a la que asistieron 4000 espectadores)

- Se realizaron cuatro ediciones del Encuentro Regional (Edición anual) con funciones colmadas en todas las funciones, creciendo en la producción de espectáculos participantes de 12 en la primera edición a 24 en la última.

- Se realizaron dos ediciones del Festival de Teatro Joven. Fes.Te.Jo. SUR (somos nosotros) (edición anual) en el que durante tres días (en cada edición) participaron unos 150 jóvenes de 13 a 20 años en los que pudieron mostrar sus trabajos, recibir talleres dictados por profesionales de la región, realizar actividades conjuntas y debatir de la actividad con los integrantes de la Red Teatral

- Se realizó la primera edición del Concurso de Dramaturgia *Arnaldo Malfatti* (Edición bianual) editando un libro con las tres obras ganadoras:

Primer premio | Hotel Rumania de Pascual Alejandro Zamorano

Segundo premio | El Secreto de Perón de Liliana Cappagli

Tercer premio | El Engaño de Leandro Nicolás Sosa.

Obras que se pondrán en escena con producción de la Red Teatral a partir de agosto con una gira por los teatros de la región. Los directores de la región ya fueron elegidos por concurso y cada director ya eligió su elenco. La condición para la elección de los actores fue que estén registrados en la página de la red y que sean de por lo menos dos grupos de trabajo distintos de la región.

- Se realizó el I Campamento – Encuentro Teatral de la Laguna (Edición anual). Se llevó a cabo en la Ciudad de San Vicente, ciudad perteneciente a la Red pero sin teatros independientes, por lo que el evento se realizó en espacios públicos. Se desarrollaron 10 espectáculos a la gorra para la ciudad, dos talleres y un campamento con espacios para la evaluación y discusión de políticas y acciones culturales a llevar adelante.

- Se realizó un carnet de la Red Teatral Sur que es repartido en los eventos en la Red con distintos beneficios en espectáculos, talleres y eventos de la Red.

- Se votó en asamblea el subsidio a algunas salas que estaban en emergencia edilicia.

- Se brindó apoyo económico durante dos años al proyecto *Mundos Im-posibles* destinados a estudiantes de quinto y sexto año del secundario y de distintos de profesorado.

En él, los estudiantes participan en las funciones de tres obras de teatro independiente de la región, un debate con los actores y se les brinda material pedagógico para seguir trabajando en las clases

- Se encuentra en proceso *Video documental de Salas y Grupos del Conurbano Sur* con el propósito de dar cuenta de los colectivos artísticos que, de manera constante e interrumpida, vienen desarrollando la producción artística desde el siglo pasado. El objetivo es poner en valor y hacer conocer a los grupos y salas, darles visibilidad en forma conjunta para que su trabajo cobre una mayor relevancia y se abran nuevos campos de análisis de una región tan productiva.

-Se encuentra en proceso *Cartelera en las Estaciones*. Se está avanzando en la puesta de una cartelera en cada estación de ferrocarril de la Región (Ferrocarril Roca), donde se colocará las actividades de todos los teatros que están en torno a dicha estación.

Para este año 2015 ya están las comisiones de trabajo en marcha para llevar adelante nuevamente la edición de cada uno de los eventos y la puesta en marcha del I Festival de Concert y Variedad (lenguajes propios de la región que mueven mucho público) y el apoyo al III Festival Latinoamericano de Títeres AnimArte.

Capacitación:

- Talleres de lenguajes artísticos:

Dramaturgia de la indumentaria / Gabriela Fernandez

Escenografía y Utilería / Carlos Di Pascuo

Iluminación / Leandra Rodríguez

Producción de textos / M. Florencia Heredia – Araceli Arreche- Martín Wolf

Dramaturgia e interpretación crítica del texto dramático/ Juan Martins ( Venezuela)

Técnicas teatrales para la intervención social / Chusa Pérez de Vallejo ( España)

Dramaturgia / Susana Torres Molina – En proceso

Canto Comunitario / Cristina Ghione – En proceso

Dirección y Puesta en escena – En proceso

- Seminarios de gestión y producción teatral:

Diseño y difusión de proyectos teatrales / Gabriela Zurbiría

Herramientas virtuales de comunicación para proyectos teatrales / Cecilia Bunge

Producción teatral / Luciana Zylberberg

Red y gestión teatral / Graciela Rodríguez

- Charlas, cursos y conferencias:

Mesa de directores El Conurbano Sur y sus características.

Desde la dramaturgia al montaje / Ricardo Monti

El teatro Independiente / Haydee Padilla-Carlos Fos – Pedro Espinosa

Teatro y Política en el mundo de hoy/ Chusa Pérez de Vallejo ( España)

Introducción a una teoría del teatro desde la contemporaneidad / Jorge Dubatti

Para este año se desarrollaran talleres de Canto popular con Cristina Guione, Dramaturgia con Susana Torres Molina y se está concretando Dirección con Rubén Szuchmacher.

Compuesta por más de 100 miembros, la Red Teatral Sur integra a los grupos de teatro, actores y actrices independientes, investigadores y salas del Conurbano Sur, que trabajan incansablemente administrando los recursos intelectuales, humanos y monetarios de manera colectiva y horizontal en distintos proyectos de beneficio colectivo para potenciar, difundir y profundizar la actividad teatral independiente de la Región.

### Referencias bibliográficas

*Ley Provincial 14.037 de Teatro Independiente* (2009, 1 de octubre) Buenos Aires. Argentina. De la Honorable cámara de Diputados y la Honorable Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires. Disponible en <http://www.ic.gba.gov.ar/teatroindependiente/areas/ley14037.php>. [2015, 20 de febrero]

**Abstract:** The independent theater discussion. Independent of what? It is constantly flying over our activity. We work with state subsidies, foundations, sometimes also has private sponsors, etc, etc, etc. Many other issues of various kinds are part of it but not this time we will develop the breadth of the subject.

South of the province of Buenos Aires conurbation region, has been working since 2010 in an alternative; to become independent, even, of the way for the state to provide resources to projects.

**Key words:** Independent theater - subsidies - foundations - co-financing

**Resumo:** A discussão “Teatro independente. ¿Independiente de que?” sobrevoa constantemente nossa atividade. Trabalhamos com subsídios do estado ou fundações, em ocasiões também se conta com auspiciantes privados, etc, etc, etc. Muitas outras questões de diferente índole são parte dela mas não desenvolvê-las-emos nesta oportunidade pela amplitude do tema.

A região Conurbano Sur da província de Buenos Aires, vem trabalhando desde 2010 numa alternativa; para independizar-se, ainda que seja, da forma que tem o estado de fornecer os recursos aos projetos.

**Palavras chave:** teatro independente - subsídio - fundações - cooperativismo - financiamento.

(\*) **Emmanuel Miranda.** Actor egresado de la Carrera de Formación del Actor de la EMAD Lomas de Zamora en 2004. Estudiante de Lic en dirección del IUNA. Posee una vasta carrera como actor Miembro activo de la Red Teatral Sur.

(\*) **Mariana Ortiz Losada.** Actriz egresada de la Carrera de Formación del Actor de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático en 1995, y del Instituto Vocacional de Arte. Realizó estudios de actuación y dirección con distintos docentes de reconocida trayectoria. Posee una vasta carrera como actriz, directora y gestión cultural. Consejera por la Región Conurbano Sur, (Consejo Provincial de Teatro Independiente) de 2010 a 2014.

---

## Usos de la literatura en el teatro

Pablo Ramírez (\*)

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

**Resumen:** El arte contemporáneo tiene como pilares característicos de creación el cruce, la apropiación y la reescritura de materiales culturales y sociales ya existentes. El problema de la contemporaneidad entonces, es el problema de la traducción. La literatura y la poesía son territorios que visito constantemente durante los procesos de mis obras. El objetivo de esta ponencia es propiciar un acercamiento a la creación teatral que toma como punto de partida (o que se nutre y dialoga con) obras literarias. ¿Cómo llevar a escena una obra literaria? ¿Cómo explotar su potencial escénico? ¿Cómo nutrir el universo propio de la dramaturgia y la puesta en escena con elementos importados de la poesía o la literatura?

**Palabras clave:** literatura – poesía – dramaturgia – puesta en escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 183]

---

Sé que el tema de mi ponencia puede resultar un tanto confuso o muy general, así que voy a comenzar explicando qué es lo que no quiero hacer en ella. No quiero hablar del teatro como género literario. No quiero hablar de cómo el teatro quiso distanciarse del texto escrito durante el Siglo XX. Si bien hoy por hoy el teatro

sigue siendo mayormente textocéntrico, creo que los artistas contemporáneos ya han probado de sobra que cualquier texto puede funcionar como texto dramático llevado a la escena.

No quiero hablar de cómo hacer una traducción más o menos fiel y literal de una novela o cuento al escenario.

Esto es algo más propio del cine. El teatro en cambio, debido a sus limitaciones, se encuentra más limitado a la hora de pretender realizar este tipo de traducciones. Tampoco quiero hablar de cómo adaptar una obra literaria en términos de guión tradicional.

En términos generales, me interesa pensar cómo el teatro puede actualizar (más bien desarticular) ciertas mecánicas de producción y universos bastante enquistados y repetitivos que repercuten en un aburrimiento generalizado del hecho teatral, aburrimiento que lo aleja de una idea de acontecimiento que creo fundamental a la hora de transitar como espectador una obra. Considero que el teatro de Buenos Aires es demasiado, hay obras muy buenas, muchas obras muy malas, pero mayormente hay obras que no me sorprenden. Entro al teatro creyendo que voy a ver algo, y salgo confirmando lo que creía. Si estuvo bien hecha me alegro levemente, si no me doy a la tarea de olvidar lo que vi apenas salgo por la puerta. Esto es frustrante, porque creo que no tiene nada que ver con las posibilidades del teatro. Por diversas circunstancias, el acento está puesto en otro lado. Esto es algo que me hace pensar mucho, y cada vez que empiezo un montaje tengo presente estos problemas. Cada vez estoy más convencido (aunque seguramente en cinco años estaré convencido de otra cosa) de que el teatro, el arte en general, no tiene como objetivo cambiar las cosas. Las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo. La función del arte es más bien mostrar, hacer visibles realidades y posibilidades que generalmente se pasan por alto.

Mirando hacia atrás me di cuenta de que en mi trabajo como director, aunque mis obras hasta ahora fueron formalmente muy distintas (y quizá esa heterogeneidad sea en parte la causa de mi constante vagar por los márgenes del circuito. Aunque otra causa posible es que simplemente sean obras malas, pero esa causa me la estoy reservando para cuando se me acaben todas las otras variables) tienen algo que las une a todas, y ese algo es el uso constante de la literatura como fuente de inspiración de mis producciones. Esto tiene una explicación muy simple: lo que más me gusta hacer además de crear es leer. Por lo tanto es lógico que las cosas se hayan dado de este modo. Pero de todas maneras, cuando me pongo a pensar en ello, encuentro que hay en este juego de traducción entre el teatro y la literatura que me resulta interesante a la hora de pensar estrategias posibles para correrme siempre que puedo de ese aburrimiento del que hablaba antes. Entonces, y ahora sí, mi ponencia pretende ser la reflexión de un director sobre las posibilidades de interacción entre el universo literario y el teatral. Esta posibilidad siempre se me presenta como un desafío ¿Qué elementos de la literatura son traducibles y cómo? ¿Cómo explotar su potencial escénico? ¿Cómo nutrir el universo propio de la dramaturgia y la puesta en escena con elementos importados de la poesía y la literatura? Estas preguntas están implícitas al comienzo de cada uno de mis montajes. A lo largo de mi carrera como director hice obras a partir de David Foster Wallace, Philip K Dick, Kafka, T. S. Elliot, Proust, ahora estoy trabajando con *La Ópera Flotante* de John Barth. Mientras tanto, en mi cabeza ya están rondando Mario Bellatín, Foster Wallace de

nuevo, Barón Biza, y así es desde hace tanto que pareciera que nunca va a dejar de serlo. Siempre intento salirme de aquello que reconozco como un lugar común. No tanto por hacerme el especial, si no más bien porque creo que no hay otra manera de lograr aquello que mencioné antes sobre la función del arte. Para ello, siempre que trabajo con un autor literario, así sea que tenga como punto de partida una obra en particular o bien todo su universo, trato de trabajar con su esencia, o con aquello que yo considero que está en su esencia y que de algún modo me sirve como excusa para expresar mis intereses. Lamentablemente no podré dar más consejos que este, por lo menos no tan generales. Sé que no me interesa (porque no lo creo posible) hacer traducciones escénicas de novelas. En mis montajes pueden encontrarse (muy escondidos) a lo sumo algunos fragmentos o frases de obras, muy perdidos entre otras fuentes, pero no más que eso. Una vez que tengo bien estudiada la obra del autor (y su biografía, siempre investigo su biografía, aunque no la use), empiezo un lento camino de alejamiento. Sin embargo, como sé que estoy trabajando con materiales que para el espectador van a ser reconocibles, me gusta romperme la cabeza intentado alcanzar el lugar más alejado del autor en cuestión, sin perder al mismo tiempo su esencia más profunda. Es ahí donde encuentro que el autor se hace mío, en ese sedimento que queda luego de mucho tamizar su obra. Una vez que estoy en esa instancia, cuando comienzo el período fuerte de ensayos, me doy a la tarea de volver todo eso un hecho teatral. Por eso trato de nunca perder de vista la idea de acontecimiento. Ya que gran parte de la eficacia al momento de unir materiales tan disímiles (hasta el momento, ordenados lógicamente solo en mi cabeza) radica en que la conformación del acontecimiento tenga reglas claras.

Este objetivo todavía me sigue pareciendo válido y es por eso que continúo teniéndolo como faro cada vez que me doy a la tarea de emprender la difícil aventura de llevar a buen puerto un proyecto teatral. La literatura me ha servido como una fuente de inspiración enorme para alejarme (para intentar alejarme) de esos lugares comunes que me frustran como espectador. Por supuesto que cada uno de ustedes tendrá que pensar qué es aquello que los estimula a meterse en problemas. Para mí ese disparador es la literatura, pero esto es solo anecdótico. Lo que considero importante transmitir es el hecho de que meterse en problemas inmensos es el mejor comienzo para un buen proceso creativo. Cuando sepan lo que están haciendo, sospechen.

**Nota:** Durante la presentación se comentaron las obras *Si usted cree que este tiempo es malo, es porque no vio los otros* de Pablo Ramírez, *El paseo* de Robert Walser de Marc Caellas y *Los Mansos* de Alejandro Tantanian.

**Abstract:** Contemporary art has the characteristic pillars of the junction creation, appropriation and rewriting of existing cultural and social material. The problem of contemporaneity then, is the problem of translation. Literature and poetry are constantly visited territories during the process of my work. The aim of this paper is to promote an approach to the

theatrical creation that takes as a starting point (or draws and dialogues with) literary works. How to stage a literary work? How to exploit its potential stage? How to nurture your own universe of dramaturgy and staging with imported elements of poetry or literature?

**Key words:** literature - poetry - drama - staging.

**Resumo:** A arte contemporânea tem como pilares característicos de criação o cruze, a apropriação e a reescritura de materiais culturais e sociais já existentes. O problema da contemporaneidade então, é o problema da tradução. A literatura e a poesia são territórios que visito constantemente quando durante os processos de minhas obras. O objectivo desta con-

ferência é propiciar uma aproximação à criação teatral que toma como ponto de partida (ou que se nutre e dialoga com) obras literárias. ¿Como levar a cena uma obra literária? ¿Como explodir seu potencial cênico? ¿Como nutrir o universo próprio da dramaturgia e a posta em cena com elementos importados da poesia ou a literatura?

**Palavras chave:** literatura – poesia – dramaturgia – posta em cena,

<sup>(\*)</sup> **Pablo Ramírez.** Actor, director y docente. Egresado de la Licenciatura en Actuación del Departamento de Arte Dramático del Universidad Nacional de las Artes.

---

## Danza e Industrias Culturales: Una relación a revisar

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Paula Rodríguez <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** Los escenarios de la Danza, y sus realidades socio-económico-culturales en la Argentina, hoy, pueden leerse dentro de un contexto mayor como es el del tratamiento de los espacios laborales dentro de la cultura en América Latina, y observar que la extrema precarización económica del sector es parte de una problemática mayor y extendida. Expresión de las prácticas políticas, culturales y sociales cuyo énfasis en los objetivos de gestión parecen anidar por defecto en la caracterización simplificada de un único perfil de público de destino: el sujeto consumidor, hasta de su propia identidad.

**Palabras clave:** danza - industria cultural – ciudadanía - derechos humanos – cultura - política pública - gestión cultural

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 194]

---

*Reflexionar sobre la producción de valores económicos y simbólicos o sobre la producción cultural y la creación de empleos en América Latina implica, antes que nada, tener que fundamentar su existencia o su legitimidad como temática, así como las fundamentales consecuencias que la misma tiene para la elaboración de políticas culturales. Implica, de hecho, reflexionar sobre la incomprendible invisibilidad que parte de la academia -en particular pero no únicamente los economistas- y de los administradores políticos tienen de un fenómeno cuya presencia es insoslayable". (Achugar, 1999)*

Nada nos ha preparado para resistir eternamente esta anomia y opacidad de la compleja y rica dimensión de la problemática a la que se enfrenta la actividad del sector: aún la capacitación en gerenciamiento empresarial y en la auto-gestión de la producción en Artes Escénicas no nos ampara de la caída en la brecha socio-cultural que dejan abierta los pactos tácitos de gestión pública y privada -que naturalizan el voluntariado y el trabajo no remunerado por defecto de opción-, producción y circulación en los programas públicos para la cultura y las actuales contradicciones, sub-gestiones,

omisiones, carencias y paradojas en las relaciones entre sociedad-estado-mercado.

Este trabajo busca iluminar y definir contextos, protagonistas y lineamientos de atención sobre los que ubicar: la emergencia de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la cultura y la danza en nuestro país, la posibilidad de profundizar el estudio y aplicación de Leyes Culturales ya vigentes, y la necesidad de análisis, gestión y planificación estratégica e integral eficaz, hacia el desarrollo socio-económico-cultural que presentan sus ámbitos de acción, en función de potenciar efectiva y positivamente la inserción del sector dentro de las Industrias Culturales, de jerarquizar como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza y hacer reconocer hoy para ellos, artistas y profesionales de vocación consagrada, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional.

La enorme brecha de civilidad ciudadana existente entre el escenario que se descubre ante la actual propuesta de políticas públicas nacionales en el área de la Danza, la política de comunicación de las mismas y los lineamientos internacionales en materia de políticas culturales para los estados, las precisas recomen-



daciones de la Unesco sobre la Condición del Artista, ejemplos de diseño de arquitecturas de políticas culturales en el mundo y en la historia reciente, sumada a la brillante, amplia y madura bibliografía académica publicada sobre el gran tema de las relaciones entre Cultura, Economía y Política pertinentes a la esfera de la gestión cultural especialmente durante los últimos treinta años, me supone tomar, en mi calidad de persona profesionalizada en el arte de la danza, una posición de observación subjetiva y entrañablemente comprometida con respecto de un tema poco visitado aún, en el debate actual del área de la cultura y en la agenda gubernamental, en toda su compleja y rica especificidad.

El escenario de la Danza como sector cultural productivo, y sus realidades socio-culturales en la Argentina, puede leerse dentro de un contexto mayor, como es el tratamiento de los espacios laborales y los sujetos sociales en los procesos de desarrollo cultural dentro de la cultura en América Latina, y se observa que la extrema precarización del sector es parte de una problemática mayor y extendida, incapaz de dar cuenta de la potencia performática de la cultura como capital de desarrollo y sustentabilidad económica de los estados- quizás me quiero referir aquí al conocimiento y re-conocimiento profundo del fenómeno artístico docente y/o espectacular- No obstante, en el desarrollo de este trabajo buscaré definir algunos lineamientos de atención sobre los que descansa la emergencia de una modernización de la gestión cultural, de hacer vigentes regulaciones normativas nacionales en el campo de la danza en nuestro país, y la necesidad de articulación, integración y planificación hacia el desarrollo sustentable del sector que presentan sus dos ámbitos de acción: oficial y no oficial, en función de jerarquizar como industria cultural al sector y como sujetos de derecho a los trabajadores de la danza, logrando hacer reconocer hoy para ellos, artistas en su mayoría, las garantías que rigen para el ciudadano en la Constitución Nacional Argentina. Esta prédica, que es también plegaria, puede encontrar su pertinencia reflejada en varias declaraciones, recomendaciones, tratado y pactos internacionales de Organismos internacionales, regionales y nacionales que velan por la protección de los Derechos Humanos de segunda y tercera generación.

### **I Danza, Trabajo y Ciudadanía**

La brecha civil y de ciudadanía anteriormente mencionada, en la que miles de individuos como yo estamos activos aunque marginalizados del sistema de ciudadanía constitucional que legitime jurídicamente y remunere la especificidad de su trabajo en un marco singular de tratamiento, opera en el entramado de reclamos sordos y disfuncionales de uno y otro lado de la distribución de poderes de la población nacional- gobierno y sociedad civil-, y en esas operaciones naturalizadas decantan menoscabos graves a la conquista de derechos humanos, económicos, culturales y sociales, alineados con pauperizaciones e invisibilizaciones del valor del trabajo, el conocimiento, las cooperaciones, la investigación, la infraestructura, el desarrollo económico sustentable y la producción en

el área de la cultura. No considero estos diagnósticos de mi observación atribuibles a cuestiones partidistas o de política gubernamental de turno, sino más bien a la profundidad, complejidad y enorme dimensión de este proceso de transformación, transición y rediseño en el Estado, en respuesta a los lineamientos políticos internacionales para el Desarrollo y la Cultura, que al operarse casi en su totalidad en nuestro país como mutaciones desarticuladas, baja eficacia de interconectividad profesionalizada, y deficiente política de diseño de la comunicación de las mismas, desconoce hoy, en el proceso, las consecuencias de obviar en su evaluación componentes cruciales a la idea de sustentabilidad de la cultura y a la de preservación de los derechos humanos, económicos, sociales y culturales, factores claves en los procesos de desarrollo de cualquier civilización contemporánea.

Estos factores vitales a la comprensión auténtica de la gestión cultural han sido iluminados en los últimos treinta años por una profusa y brillante producción intelectual de investigación y análisis en materia socio-económico-cultural, por recomendaciones de organismos internacionales; por reconocimientos a las contribuciones profesionales de excelencia y por los propios actores sociales.

Sin embargo hoy, en nuestro país, el desconocimiento – observado en las líneas generales a través de la interpretación y aplicación de los programas públicos para el sector- hacia esos documentos y testimonios, y la modalidad de formulación de políticas de estado e indicadores, tendientes a organizar los programas activos en materia de Cultura e Industrias Culturales sin disponer todavía de una concepción integrada de políticas culturales que sepa y pueda comunicarse a sus ciudadanos de modo nucleado y continente, van dejando planteado un surco de exclusión territorial, en el mapa del desarrollo social, para poblaciones presentes y futuras dedicada a las artes performáticas -y en el objeto de este trabajo la Danza particularmente- como profesión. Ellas también son poblaciones en riesgo, excluidas, pues pueden considerarse solapadas por omisión, por el desinterés del poder político, y desposeídas de la condición de ciudadanía democrática en el sentido que actualmente ofrece la interpretación de la Constitución Argentina como marco normativo de institución del concepto de la misma.

Es impostergable hoy nutrir un nuevo pensamiento de intersección entre la condición del artista de la danza –como arte escénica singular-como ser económico-socio-cultural y su inclusión social como trabajador decente, productor de bienes económico-culturales y ciudadano democrático de este Estado Nación, que produzca las bases de un planteo político gubernamental de la gestión cultural -estatal, gubernamental y no gubernamental, público y privada- de adecuación eficaz a las ideas que posicionan a la cultura como motor de desarrollo económico y social de los estados y las regiones en el mundo y a las producciones de la cultura como bienes económicos.

En esta coyuntura la incumbencia de la gestión cultural como ámbito de profesionalización específico toma su dimensión fundamental: operar la integración, la

articulación entre las instituciones gubernamentales y no gubernamentales-públicas y privadas-, el mercado y los artistas y la producción nacional en su diversidad federal, en el marco mayor de la regionalización e internacionalización de los mercados de la cultura en sus proyecciones transversales con campos diversos de las distintas áreas en que organiza la trama social. Sin embargo es una tarea difícil, cuando no imposible de sostener en sus temporalidades propias, cuando el panorama perceptible del sector de la Cultura y la Industrias Culturales se presenta con un diseño que aún no ha llegado a incluir a la Danza en sus observaciones mensurables, y lo que se expresa en cambio es como una profunda y ostentosa anomia que entroniza paradójicamente un status quo conservador aún ante los cambios que se proponen, sin llegarse a atender el feedback profundo de estas transformaciones como nuevos indicadores de la necesidad de sistematizar diagnósticos, conocimientos, planificaciones y acciones en pos de la cristalización de logros alineados con los conceptos más fundamentales de la Cultura como factor de desarrollo no solo cultural, sino económico y social capaz de arrojar datos específicos a las áreas de desarrollo en materia de Economía de la Cultura. La Danza no tiene porqué quedar al margen de estos procesos, y tampoco perder en ellos la diversidad y singularidad de los complejos universos que le son propios. En este sentido, la conquista de regulación específica del sector y la disposición política de planificar para reconocer y potenciar, no solo promocionar, la vida de ese sector en marcos de excelencia y desarrollo, debería poder ser uno de los pasos hacia la construcción de fortalecimiento económico y social de las Industrias Culturales, la optimización de la comunicación en redes en función de facilitar estos procesos, la maduración de la sociedad civil en cuanto a su cultura política, y la dinamización de la cooperación nacional e internacional. Siguiendo esta lógica resulta insoslayable la importancia definitiva de la sanción de la Ley Nacional de Danza, y el alertar a la comunidad y a la gestión cultural pública y privada de las implicancias formidablemente constructivas de una reglamentación cuidadosa y una aplicación eficaz y profesional de sus lineamientos.

Es fundamental que esta aplicación pueda activarse positivamente en procesos de coordinación transversal con los diferentes sectores y áreas públicas de la sociedad -el estado, el tercer sector y la empresa- para concebirse como implicados en el diseño de estudio, planes y gestión que den contexto legal, alcance nacional e incumbencia gubernamental a esta normativa. En virtud de este posicionamiento creo conveniente destacar la importancia de crear comisiones y consejos de consultoría especializados con la sensibilidad necesaria hacia el conocimiento del sector, que puedan trabajar asociados y en comunicación eficaz con los estamentos de incumbencia en el gobierno nacional, las redes nacionales, regionales e internacionales, y con las organizaciones de la sociedad civil nacionales y regionales con representación internacional.

## II Arte, Cultura e Industrias Culturales: La Brecha en la que trabajar hacia la ciudadanía en el Sector Danza

Empíricamente esta brecha en la ciudadanía civil se acrecienta en la activación o la inercia actual de varias paradojas que, a mi entender, quedan creadas en el vacío de sentido que se produce entre las brillantes conceptualizaciones de sustento discursivo de las políticas públicas, sus interpretaciones y sus prácticas. La fuerza de trabajo involucrada por el sector cultural es mucho mayor de lo que comúnmente se cree y de lo que registran los diversos estudios sobre el empleo en nuestros países. Entre otras razones, porque gran parte del trabajo aparece registrado en rubros desagregados en función de la variable cultural. Esto es válido no solo para el empleo estatal sino también privado.

Pero el hecho de que el trabajo generado por el sistema cultural sea invisible en censos y análisis del empleo no explica todo, como explica Luis Stolovich (Stolovich, 1997). Tampoco lo explica el hecho de que el número de “trabajadores culturales” que logran altos niveles de ingreso sea reducido.

Es posible que además de la tradicional desvalorización y por lo tanto del “desprestigio” del empleo cultural operen otros factores en esta desatención. Una parte importante de los trabajadores culturales —sobre todo entre creadores, intérpretes y artesanos— presentan características propias del sector informal y por lo mismo no están integrados al aparato de prestaciones sociales, seguros médicos, tributación, sistemas jubilatorios, etc. Esta “informalidad” de gran parte del sistema de producción cultural lo vuelven —a menudo de modo inconsciente— asimilable a una suerte de “marginación” del sistema laboral y productivo. Marginación que opera además en el sistema de valores de la sociedad supuestamente “productiva” y también en el horizonte de expectativas del conjunto de la sociedad que desecha la posibilidad del trabajo remunerado en el sistema cultural y apuesta a los otros tipos de trabajo. Sabemos que quienes viven de la danza como sector productivo de pertenencia y como actividad, lo hacen en su mayoría desde la docencia. (UNESCO Observatorio de la Condición Social del Artista)

Sin embargo, y al contrario de lo que se podría suponer, como señala Luis Stolovich (Stolovich, 1997) “no son todos informales y solo creadores quienes trabajan en la cultura”

El plan tácito de la economía subsidiaria en base a la gestión de proyectos culturales (como interpretación de acción de promoción de la cultura) —de creadores, productores y gestores— como eje principal de la política en el modelo de intervención estatal en cultura no es malo o inconsistente en sí mismo, solo que los programas no observan la sustancialidad de la especificidad del valor económico implicado de toda la cadena de producción y distribución para cada sector de las Industrias Culturales, particularmente en el sector Danza. Algo que podría preverse planificando esta política de promoción en articulación con programas y fondos de otros ministerios de la cartera nacional, por ejemplo.

Si una perspectiva clientelar es la única que adopta la política pública en materia de Cultura, la pregunta que me hago es ¿ desde dónde entonces pensar y gestionar integraciones de estos programas que dejen claramente expuesta la emergencia de crear políticas que providencien planes de conjunto, marcos regulatorios, normativos y de desarrollo nacional y que luego preserven la evolución positiva de la aplicación de programas de desarrollo amparadas en idea de conquista y conservación de la capacidad de ciudadanía para los trabajadores de la cultura, en particular de este sector? ¿Desde dónde y con quienes dialogar, pensar, diseñar y gestionar con largo aliento en la producción del sector, su articulación y su distribución en modalidades mixtas de participación, y en la tarea socio-político-económica de garantizar la reproducción de los medios de producción de este capital cultural en acción integrada a un canon constitucional del ciudadano nacional en tanto artista, artista de la danza. Concepto que al mutar el contexto de paradigma es traducible como productor: productor cultural de bienes económicos intangibles.

### III Estado y Políticas Públicas de Fomento. Especificidades de un sector: La Danza

Recortaré el campo de mi observación y análisis al sector de la Danza en el actual escenario de las Industrias Culturales a las que ha sido incorporada solo recientemente.

La dinámica propia de la actividad de esta categoría del sector no ha variado mucho su mecanismo y modos de producción ni su economía desde sus inicios en el país (años 50/60), pero sí su flujo de intensidad y diversidad de registros; y ha aumentado enormemente la densidad de su población activa. Sí han cambiado hoy los modos de identificación en el sector. El escenario más densamente poblado para la práctica de la danza ha sido siempre prioritariamente el “espacio independiente”, privado o no, oficial, en oposición o complementación al espacio institucional estatal... y hoy sigue siendo así; pero el sector como un todo ha sido incorporado nominalmente como “Danza” al mercado de las áreas de la cultura nacional y las industrias culturales instituido por el Estado.

Hay mucho para hacer aportando valor al actual estado de cosas en el sector y al gran trabajo que ya se viene realizando en materia de políticas públicas, gestión y desarrollo cultural. Un proceso de integración y transformación positiva de las condiciones de empleo en las áreas estatales y no oficiales en la actualidad podría estar en vías de desarrollo en vistas de estas mutaciones-quizás peco de optimista-, pero en lo que respecta a esta categoría del sector no operan aún marcos regulatorios adecuados para sus trabajadores (artistas), las producciones y su circulación, ni se percibe con claridad una voluntad de planteo, análisis y gestión político institucional exhaustiva en este aspecto.

El imperativo de criterio para las políticas culturales para el área parece caer en la eventualidad, el enfoque de lo eventual y la inmediatez como eje de expresión de lo político, que deriva hoy en dos modalidades de gestión básicas: por un lado en una/s planificación/es

de programas de actividades que se organizan desde la producción oficial e independiente en el modo de festivales, jornadas, encuentros, programas cuya visibilidad redundante y garantiza la justificación de la labor cultural, la propaganda política, la visibilidad de la institución marca, la ciudad marca, la nación marca; y por el otro en programas de fomento de la cultura nacionales, regionales y locales que distribuyen a modo de fondos concursables por un sistema de convocatorias a concurso de proyectos culturales en diferentes ramas y disciplinas un presupuesto otorgado que funciona como una ayuda económica a esa producción que subsiste en realidad por una naturalización del voluntariado como sistema de supervivencia, y no absorbe en ninguna modalidad el tener en cuenta el valor del tiempo y el trabajo del recurso humano profesionalizado en estas cadenas de producción de valor y capital simbólico; y que funciona más eficazmente como un indicador de aval, prestigio y legitimización de artistas, obras y públicos. Es decir que lo que está activado en el sector escénico de la danza, al menos en su gran parte, unas relaciones de contraprestación de haberes o bienes simbólicos no expresados en papel moneda sino en la legitimación o consagración de identidades culturales curriculares.

Hay mucho capital humano, económico y social en juego productivo –autogestivo y colaborativo- para reconocer y redimensionar social y económicamente dentro del sector.

Hay una economía de la cultura para analizar, una concepción de gestión y de política pública estatal para reevaluar, hay revisiones filosóficas y sociales fundamentales posibles de argumentar - a mi criterio vale la pena revisar también las concepciones de los supuestos de estímulo y promoción cultural- para ser incorporadas en la práctica política pura en estas relaciones entre cultura, sociedad y economía.

Y hay una ley importante para el sector Danza para ser priorizada en la posibilidad de estudio, reconocimiento, interpretación y aplicación: la ley 24.269 \* Una Ley presente en nuestra constitución desde 1994 que legitima y consustancia la Condición Social del Artista elaborada como recomendación por la UNESCO en 1980.

### IV ¿Qué hacer? ¿Cómo pensar? ¿Cómo actuar?... ¿Qué soy?

Implicancias socioeconómicas de una omisión  
La mayor parte de los actores sociales que participan en las cadenas productivas del sector de la danza, entre sus diferentes géneros y categorías, pueden ser considerados en su condición social como artistas. La sanción de la Ley 24.269 (con la que se Aprueba en la Constitución Nacional la Recomendación Relativa a la Condición de Artista, aprobada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), en Belgrado, el 27 de octubre de 1980) es fuente y marco teórico-jurídico para varias áreas y programas que se ofrecen desde la Secretaría de Cultura de la Nación, pero no ha sido profundamente observada dentro del gran escenario socio-económico donde se produce la construcción constitucional de ciudadanía, en el sentido que aún hoy esta ley no es aplicada en lo formal de

la dimensión legal y técnica de la actividad. Hasta hoy no hay marco regulatorio propio del sector específico de la danza que amparen su actividad profesional, y su producción y circulación fuera del marco de pertenencia al estado (actividad privada independiente de organismos y compañías estables), tratándose de una amplísima población argentina integrada hoy por al menos tres generaciones .

Las leyes nacionales vigentes dentro del sector responden en su mayoría al momento de creación de instituciones puntuales que prevén la estabilidad laboral en sus organismos artísticos, pero no hay un régimen especial y específico que abarque a todo el sector como una comunidad profesional productiva específica y distinta inserta en las actuales temporalidades productivas y formalizaciones del empleo de los escenarios laborales.

Cuando hablo de esta categoría del sector lo hago absteniéndome de mencionar la participación integrada de varios rubros profesionales en cruce productivo con el área de desenvolvimiento de esta disciplina artística- por una cuestión de espacio y recorte del objeto de estudio-: la infraestructura arquitectónica específica en su condición/disposición espacial, ya sea pública y/o privada (teatros, escuelas y universidades, estudios, salas de ensayo, salas teatrales) y el recurso humano especializado en ellas en técnica de escenario y mantenimiento de espacios, gestión administrativa, etc., además de las colaboraciones asociativas en redes en las que sus artistas/actores/agentes juegan diversos roles como productores y gestores culturales para efectivizar su entramado.

Es fundamental, aunque puede parecer redundante, señalar el hecho de que hay dos rubros profesionales en particular sin los cuales no tendría existencia este sector dentro de la cultura y la industria cultural. Uno es el del intérprete bailarín y el otro es el de coreógrafo. La suposición tácita de la esfera pública y social, al respecto de estos trabajadores de la cultura y la industria cultural, sobre las que se cimentan los programas de fomento a la creación y producción en danza, es tan romántica e irreal como la que tiene que adoptar el propio artista profesional en aras de mantener continuidad productiva, situación que sella su pertenencia a la comunidad artística activa y su identidad profesional.

Es bien cierto que el artista creador debe considerar correrse de este posicionamiento romántico de vivir “el arte por el arte” y crecer frente a las actuales condiciones de existencia en el mundo, pero también es cierto que no solo no es simple, sino que las más de las veces no resulta posible realizarse de otro modo: las producciones dentro del sector son por demás más costosas que lo que presentan los valores económicos de expectativa de retribución económica por su circulación en el mercado. El valor de una obra no se redondea en la suma de costos de los componentes de la imagen materializada en escena durante una función de estreno, como se define por omisión en los programas de fomento y subsidios a la creación. El valor monetario de una obra incluye todos los gastos de su producción: Trabajo en blanco semi-exclusivo o exclusivo de todo el recurso humano implicado: bailarines y coreógra-

fos, productores, de músicos, sonidistas, escenógrafos, vestuaristas, local de ensayo, alquiler de sala teatral, viajes a festivales de todo el elenco más la técnica, etc. Todo esto más los tiempos de producción empleados que no dejan margen para trabajar por otro modo de subsistencia la más de las veces.

Paradójicamente, la abnegación sublimatoria a la que se entrega el sujeto artista también produce, consciente o inconscientemente, ignorancia socio-cultural sobre su rol de ciudadano. Ser artista o trabajar como artista -producir bienes y/o servicios artísticos y culturales- no debería hoy significar por defecto que haya que optar siempre por estrategias marginales de identidad física, jurídica, civil y de supervivencia. Es celebrable no obstante la maravillosa capacidad autogestiva, creativa, de investigación y de colaboración en el sector en virtud de mantener en activo crecimiento la actual riqueza de la creación y producción cultural en la categoría Danza.

Hay algo que tiene que poder llegar a diseñarse como un Plan para la Danza: unas visiones, unas metas, un corpus de normas y acciones a respetar con eficacia y visión de conjunto, gestiones que providencien otras opciones de tratamiento integrador del tema en el corto, mediano y largo plazo en una sociedad gestionada por un estado que se piensa y quiere “inteligente” en el siglo XXI, superando el riesgo de un intervencionismo que resulte en una concentración de poder maniquea o de perspectivas monoculares y simplistas que perpetúen la inadecuación de los planteos a la realidad atravesada por los modos de producción de las industrias culturales y las artes. En función de un análisis de esta posibilidad existen varios ejemplos a tomar como estudio de casos en diferentes países del mundo y la región, y existen concepciones de *políticas culturales*, que como expresa *Daniel Mato* (Mato,2001:148) están felizmente asociadas a los cambios de concepciones propuestos desde los lineamientos globales, que resultan más amplias e integradas que las que se manejan habitualmente, que surjan de un encuentro social positivo, amplio y profundo del diálogo entre las artes y las industrias culturales.

## V Por una Ley Nacional de Danza (LND)

En este escenario y entramado de reflexiones, urgencias y constataciones tales como algunas de las tensiones entre cultura e industria que expongo en los párrafos anteriores, es que surge la vocación en la comunidad de la danza por crear una ley nacional específica para crear el marco legal a la actividad profesional del sector no oficial de la Danza. Vocación que llamo profesional, política y de gestión cultural, y que nace de la urgencia social ante el importante y avasallador crecimiento de una población profesional y productiva desatendida en su especificidad en el actual diseño del espacio público atravesado por las Industrias Culturales Hace más de diez años que actores prominentes del sector buscan, desde su personería física o jurídica de pertenencia, encontrar un modo de acción eficaz en pro de este objetivo. Muchos intentos vanos, algunos logros institucionales parciales y otros, locales ...La conciliación de voluntades sobre la acción de redac-

ción de un anteproyecto de Ley para la Danza Nacional no oficial, que es la comunidad más extensa del sector, quedó en manos de tres artistas de la danza, de diferentes generaciones, que tomaron como propia la responsabilidad social y civil, y trabajaron desde la gestión cultural autogestionada y autofinanciada, la iniciativa de presentar al Estado un proyecto de Ley Nacional de la Danza –en adelante: LND- para analizar, revisar y sancionar.

Las autoras, gestoras y redactoras del proyecto de la LND, - integrantes fundadoras del Grupo Independiente por la Ley Nacional de Danza- son: Mg. María Noel Sbodio, Lic. Mariela Ruggieri y Eugenia Schwartzman. El proyecto de esta ley se presentó formalmente por primera vez a la Cámara de Diputados el día 3 de septiembre de 2012 a través de la Comisión de Cultura regida entonces por el diputado Roy Cortina.

Este proceso histórico de 15 años hasta la presentación de la LND fue transitado por diversos artistas que espontánea más que organizadamente actuaron como gestores culturales en defensa de la observación de los derechos constitucionales del sector. Esta acción de gestión se vio menguada por el propio desgaste de una actividad extenuante que no produjo reconocimiento político de interés ni acompañamiento en la sociedad civil del sector, ni en los estratos gubernamentales nacionales interpelados.

Un proceso que hoy necesita ser continuado con otros y nuevos agentes de la sociedad civil y de la comunidad del sector en la búsqueda de feedback constructivo, consolidante de nuevas perspectivas de observancia socio-cultural, en la dimensión de las políticas públicas del estado nacional.

En este sentido se crea el Movimiento por la Ley Nacional de Danza en 2014, con bases activas en todo el territorio argentino, con el primer objetivo o misión de respaldar federalmente el segundo ingreso del proyecto de la LND al Congreso Nacional por Mesa de Entrada a Cámara de Senadores el día 29 de abril de 2014 (evento apodado 29A). Sobre Las leyes culturales vigentes en el sector Danza. (Ver SINCA)

Hay otro paisaje en cuanto a la existencia de la danza en los escenarios-arte escénica-, que está constituido por compañías, grupos o ballets estables estatales, oficiales o nacionales. Aquí la situación es mejor en algún aspecto fundamental en cuanto a que, por el ingreso al sistema de repartición pública en entes estatales, las personas en cargo de planta son remuneradas por el estado, y sus organismos de pertenencia están regulados jurídicamente, en su mayoría, con regímenes artísticos especiales. No obstante la propia razón de ser de una compañía destinada a la producción y difusión del arte en sus formatos convencionales escénicos suele ser ignorada, en el sentido que existen bajos o nulos presupuestos destinados a gastos de producción de nuevo repertorio en la mayoría de ellos. Los presupuestos destinados a estas instituciones son principalmente para el pago de los salarios de la inmensa planta de trabajadores que se requiere,- sin tener en cuenta por ejemplo la necesidad de ampliar los equipos de trabajo destinados a la dirección, coordinación y gestión artística administrativa de una compañía de ba-

llet-, casi nulo presupuesto para producciones o giras, escasa noción de gestión colaborativa –modelo mixto de gestión gubernamental-entre instituciones artísticas, mercado y sociedad civil, y mínima disposición de agenda para funciones en sala teatral.. En cuanto a la difusión y circulación nacional de estas actividades de la danza oficial, que puede responder a criterios de estética académica de raigambre más conservadora o a la más experimental, los circuitos de teatros regionales no funcionan para potenciar la difusión de estas actividades en todo el país, la posibilidad de interrelación de municipios y entes regionales con las instituciones oficiales para la creación de circuitos de circulación y difusión y/o redes de distribución, activando positiva y simultáneamente otras áreas de las industrias nacionales, no se observa como posibilidad latente de explotación sostenible en el tiempo, ni se gestiona en ese sentido con visión de eficacia superadora de la inmediatez y de las necesidades de conveniencia de justificación de la propaganda gubernamental.

Estimo, entonces, también de importancia y urgencia la reflexión sobre la pertinencia de aportar luz sobre el actual estado del sector oficial como forma de patrimonio intangible de la nación, sancionar las regulaciones pertinentes a aportar organicidad y armonización nacional al corpus de legislación vigente en materia de danza, pensar en el diseño de políticas y programas de modelo gubernamental intervencionista y mixto que aporten desarrollo a lo ya existente y que atiendan, sino todas, algunas de estas situaciones paradigmáticas en profundidad a riesgo contrario de malversar las inversiones públicas en el sector oficial en la inercia de perpetuar un funcionamiento patológico involutivo, contrario a las metas de desarrollo, en los organismos artísticos del sector, sobre todo en lo que se denomina el interior del país.

## VI Por una Economía específica del sector

En virtud de re-posicionar planteos sobre una economía específica del sector Danza que se articule coordinadamente con las esferas del desarrollo cultural, social, político y económico, es prioritario concebir la existencia de una legislación nacional orgánica y de instituciones creadas ad-hoc para que puedan velar por normativizar, clasificar y regular la gestión política de los recursos, planificar y evaluar procesos implicados en la misma. En este sentido la LND prevé la creación del Instituto Nacional de la Danza y del Observatorio de Danza.

Semejante propuesta en el panorama actual exige o invita a superar los paradigmas actuales sobre los que se constituye el pensamiento y la acción desde la economía de la cultura en nuestro país y en nosotros ciudadanos. Vivimos en un sistema que produce escasez como mecanismo de ganancia. Naturalizar la escasez es generalizar la situación de un momento y una sociedad particulares, y esta es una instancia que puede y debe ser revisada en nuestro país desprendiéndose de la tendencia a instalar la locura de retos teórico-prácticos que hoy resultan ficcionales y disonantes para los criterios trasnacionales que avalan la cultura como capital del desarrollo económico-social.

Si bien hay una intención de aplicar herramientas económicas en las prácticas artísticas y culturales, lo que ha ocurrido es que la salida que han tomado los políticos y economistas es llevar al terreno de la psicología la excepcionalidad de la cultura en términos de economía, aduciendo que la cultura escapa a sus leyes. Cabe preguntarnos si no será al revés también.

La concepción de economía de la cultura que está vigente en las políticas actuales de fomento a las artes escénicas se basa en la teoría del “dilema económico” planteada por Baumol y Bowen en 1966 en su estudio encargado por la Fundación Ford: “Performing Arts and Economic Dilema”. Este estudio, que marca un hito fundacional para pensar la actividad cultural y el nacimiento de la Economía de la Cultura en tanto área específica de las ciencias económicas, caracteriza con una distinción en dos grandes sectores a las actividades económicas:

Sector progresista (el manufacturero): las innovaciones tecnológicas generan aumento en la productividad y disminución en los costos, lo cual se refleja en el incremento del ingreso.

Sector arcaico: al que pertenecen las artes performativas: los avances tecnológicos tienen escasa o nula influencia en la dinámica de la actividad. Se genera un desfase entre los costos y los ingresos que pueda generar. (Los salarios de este sector siguen la evolución del resto de la economía, conformada en su mayor parte por actividades del sector progresista.) Por esta razón necesitan de un financiamiento externo. (Fuhrman en Moreno, 2010)

La Danza forma parte del sector arcaico de la economía, como una categoría específica de las Artes Escénicas o Performativas. El sector arcaico resulta deficitario para la economía en general. Esta situación se resuelve hoy por el sistema de subsidios (se prevé un pasaje de valor de las zonas más rentables a las menos entabes del trabajo productivo)

A esta obvedad funcional responde la única lógica de la estrategia económica de fomento del sector, con índices magros en los dineros que se ofrecen en subsidios y exigentes demandas de demostración de justificación de uso. Desde la perspectiva de esta realidad surgen preguntas: ¿Hay hoy un diseño de política pública estatal en el área de la Cultura que de contexto de largo plazo a la existencia de los planes y programas de fomento a las artes e industrias culturales, o la dinámica se gesta y reproduce a la inversa? ¿Hay un interés por construir políticas públicas diseñadas en el rigor de la especificidad que significan los bienes artísticos y culturales de un país como bienes económicos para ese país? ¿Cómo se inserta la danza en las Industrias Culturales y/o Creativas? ¿Qué danza?

Se observa que en América Latina la forma más general de financiamiento de la cultura continúa siendo la ayuda estatal directa, no obstante el trabajo cultural en términos de empleo parece, a su vez, también ser invisible en América Latina. Esta invisibilidad no solo refiere al hecho de que la sociedad no “valore” el trabajo cultural como fuente de empleo y de riqueza sino además al hecho de que se desconozca su importancia y significado en los hechos.

La alternativa al apoyo estatal de la cultura es la pérdida de expresiones artísticas y culturales propias y su reemplazo por la cultura hegemónica transnacional. En Argentina la herramienta principal para el financiamiento público es la Ley de Presupuesto Nacional, que establece la distribución de las asignaciones entre las diferentes áreas de la Nación. (porcentaje dedicado a la Cultura: 0,24%, menos de la cuarta parte de lo establecido por la UNESCO como gasto adecuado para el área) Los fondos institucionalizados son fondos financieros establecidos por leyes nacionales y administrados por un órgano colegiado propio, cuya finalidad es el apoyo financiero y logístico en algún área cultural específica. (EJ: FNA, INCAA, INT, INT).

En función de acceder a una institucionalización de fondos financieros para el sector Danza en el territorio nacional es que la LND se expresa como herramienta jurídica federal y prevé la creación de un ente autárquico, el Instituto Nacional de la Danza (IND)

Esta entidad (el IND) cuyo antecedente homólogo es el Instituto Nacional del Teatro (INT) garantizaría la representatividad de todo el país de modo llegar a concebir un Observatorio de la Danza que pudiera dar cuenta de indicadores socioeconómicos, válidos, hacia la consolidación de una economía propia del sector dentro del todo el territorio del país.

En función de velar por una aplicación eficaz de esta herramienta jurídica (la LND), sería de suma importancia reconocer cuál es el modelo de gobierno que se piensa consolidar en la esfera de la gestión cultural pública. Establecer las vinculaciones existentes entre las prácticas discursivas y sus avances operativos, como proponen Maccari y Montiel en su libro *Gestión Cultural para el Desarrollo* (Maccari y Montiel, 2012), implica necesariamente partir de los elementos de planeamiento. Discernir hoy en la gestión pública cuáles serían las características del “estado inteligente”, que propone interesante y optimistamente Kliksberg, en cuanto a sus políticas públicas para con el área de la Cultura, resulta un desafío interesante y, a mi criterio, posible de ser evaluado.

Propongo aislar y observar tres modelos básicos de financiamiento gubernamental de la cultura, siguiendo en esta presentación la descripción esquemática que ofrece Sofía Fuhrman en su artículo *Economía y Cultura: Una compleja relación*:

El modelo francés fue creado por André Malraux desde el ministerio de Cultura y comunicación en 1959, revolucionando el concepto de cultura pública. En el ámbito económico, creó organismos centralizados, especializados en cultura y comunicación que financian las actividades artísticas y culturales. A su vez introdujo el concepto de cofinanciamiento estatal, regional y provincial.

El modelo anglosajón es un modelo poco intervencionista, basado en el estímulo a la inversión privada, con un papel secundario para el estado y una fuerte presencia de aportes privados (empresas, individuos, fundaciones). El NEA (Fondo Nacional de las Artes en EEUU) recibe fondos para su funcionamiento de una asignación presupuestaria del estado.

En el modelo alemán, la política cultural y su financiamiento se delegan en los organismos regionales. El Estado en todos sus niveles aporta la infraestructura básica, y las actividades suplementarias, tales como muestras itinerantes, son financiadas mediante aportes privados. Las principales modalidades de financiamiento público a las actividades culturales y artísticas son: 1) las transferencias presupuestarias, 2) los fondos especiales institucionalizados, 3) la acción de los bancos oficiales, 4) la acción de otras instituciones públicas no culturales y 5) las exenciones o deducciones tributarias. (Fuhrman, 2010)

Tanto el modelo francés como el alemán son fundamentales de ser estudiados para ser incorporados como modelizaciones posibles a nuestro estado, precisar experiencias históricas rescatables, o al menos para fortalecer las reflexiones y posiciones socio-político-económicas con una actitud de conocimiento estadística multidisciplinar que gestione en pos de reconocer la situación actual que se describe en esta presentación con respecto a los artistas de la danza, y su contexto sectorial mayor: la Cultura.

La legitimidad del financiamiento público de la cultura está dada por un derecho constitucional y este tiene que estar orientado a las áreas que no tienen autofinanciamiento directo inmediato.

El mercado apunta a un impacto económico directo, pero muchas áreas culturales tienen otra lógica y desaparecería si no tuvieran financiamiento. Hay que tener en cuenta el impacto económico directo y el concepto de *inversión* de los gastos públicos en cultura para el desarrollo, cultural, social y económico, gestionando políticas que vinculen el corto con el mediano y largo plazo.

El impacto del despliegue multidisciplinar de una apuesta política como esta desde el área de Cultura de nuestro país, depararía inesperadas y potentes posibilidades de desarrollo para la sociedad en su conjunto en el actual panorama de globalización de los mercados, donde la economía cultural- en la retórica de la política anglosajona denominada “creativa”- aún busca delinear sus horizontes y dinamizar constructivamente sus posibilidades de implementación teórico-práctica en la gestión pública de los estado-nación.

Si bien no desconozco que quienes dan vida a la comunidad de la danza como productores y consumidores son capaces de adecuación sin límites –gestando nuevos modos de producción autogestivos- a las actuales reglas de juego de la producción en el sector, acuerdo también con Sofía Fuhrman, en la radicalidad de una afirmación que pueda operar hoy como imperativo para la acción: “La alternativa al apoyo estatal de la cultura es la pérdida de expresiones artísticas y culturales propias y su reemplazo por la cultura hegemónica transnacional” (2010)

## VII La Danza en la Argentina contemporánea: Ejes y Propuestas para pensar una política de desarrollo económico-socio-cultural para el sector según el ejemplo francés de los años ochenta

Si bien idealmente esta voluntad y deseo de reflexión y estudio de la concepción del sector tomando la experiencia en otros países y momentos históricos como objeto de análisis –aún frente a la actual carencia de consenso de un criterio diferenciador de rubros dentro del sector Danza-me parece pertinente incluir un ejercicio de observación del fenómeno francés de descentralización cultural los ‘80, a modo de ejemplo. Aún cuando creo que este es un ejemplo para ser analizado con vistas a optimizaciones contemporáneas, encuentro varias cuestiones que al mismo tiempo que neutralizan lo positivo de esta decisión, me funcionan como motivadores de una persistencia voluntariosa de la reflexión.

Ellas serían:

1- La histórica falta de voluntad política nacional- salvo por algunos esfuerzos personales legítimos pero que no llegan a tomar dimensión de desarrollo sostenible- de estudiar y definir la especificidad de la danza académica y/o popular como un sector clave y factor cultural prioritario en el desarrollo, crecimiento y expansión del arte y la cultura en la economía de la producción nacional. 2- La observación de una falta de interés en desarrollar políticas nacionales, aún cuando estas puedan considerar la efectividad de gestión en alianza con los sectores privados de la industria nacional y multinacional. (modelo mixto de políticas gubernamentales: intervencionista – arquitecto - y subsidiario). 3- Siendo que la danza contemporánea cuenta con escasos espacios de legitimación y no ha sido considerada claramente dentro de las Industrias Culturales, el sector privado no presenta interés por ella como marca de industria de promoción sponsor o partenaire. 4- El actual estado de cosas en la comunidad de la danza profesional presenta profundos quiebres en su visión de lo que pueden considerarse pautas de reflexión superadora de las inmediateces singulares de cada uno o de sus ámbitos de pertenencia, en colaboración afín a una visión de desarrollo socio-económico-cultural del sector como un todo pensable, abarcable.

La Argentina presenta en la actualidad condiciones asimilables a la Francia de los ‘70 como para estudiar viabilizaciones posibles de trasposición local de una política cultural exitosa en un país que es referencia cultural, haciendo énfasis en la posibilidad de optar por un cambio de filosofía política de abordaje de este tema: “La intuición del ministro francés Jack Lang de considerar la cultura como estrategia de salida de crisis, la cultura como apertura y regeneración de economías enfermas, en breve: “la inversión cultural como elemento determinante del combate económico” (Benhamou, 2008), es una hipótesis de construcción política que podría interpretarse en nuestra región, hacia este sector de la industria cultural también, como una alternativa posible para un programa de desarrollo económico y social, entendiendo a la Cultura como una Vía Real hacia el mismo.

La consecuencia de esta política cultural francesa que llevó a crear los Centros Coreográficos Nacionales en diferentes regiones y municipios de Francia en los '80 permitió varios niveles de desarrollo cultural, social y económico: la consagración nacional e internacional de coreógrafos que venían desarrollando su actividad de modo independiente, permitió la generación de programas de formación y difusión de la danza clásica y contemporánea, y la inclusión de un amplio espectro de la danza popular y exótica como fenómenos no exclusivos y fuertemente presentes de lo complejo contemporáneo nacional en los circuitos oficiales de todo el país, además de providenciar la difusión de la producción nacional por redes de festivales y teatros del país, Europa y el Mundo. Este desarrollo atrajo y atrae estudiantes, público, productores y artistas de todo el mundo a ser parte de esta expansión y posibilidad extraordinaria de formación, producción, experiencia y consumo cultural. Es decir, se produce una dinamización de la economía de varios sectores y áreas productivas de la industria cultural nacional al mismo tiempo que se visibiliza para el mundo un centro de atracción y expansión socio-cultural.

Hoy en Francia otros son los problemas a atender como consecuencia de las fases de expansión, esplendor y decadencia de estas políticas públicas de descentralización y de contención del espectáculo vivo de la danza escénica, pero hubo desde el gobierno al origen, al menos un gesto político de profundización y de apuesta por su desarrollo en un momento histórico estratégico para que podamos hoy observar y estudiar como ejemplo atendible a evaluación.

Un ánimo político gubernamental es asimismo esperable en nuestro país para apostar por la riqueza de la producción artística y cultural del sector y el reconocimiento de las profesiones de sus artistas, productores y gestores culturales como agentes económico-sostenibles y como capital de desarrollo social.

En la actualidad, en nuestro país, los gestos más significativo en el avance de una reflexión y planeamiento sobre leyes y políticas públicas para la danza -no oficial pero con posible proyección hacia la esfera oficial - proviene de la comunidad independiente, (manifiesto por el proyecto LND) y de actores singulares activos en el área oficial.

Gestos que podrían constituir el nacimiento de una voz propia del sector- y quizás un comienzo en el proceso desdemonización de la relación dialéctica entre las industrias culturales y la Danza como arte escénica para los supuestos ideológicos naturalizados y propios del sector - que ojalá encuentren eco positivo de estudio y tratamiento en el interés de la gestión pública nacional en lo inmediato y en los años por venir.

## Conclusiones

*Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la*

*forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.* (Gabriel García Márquez.

La soledad de América Latina. Discurso ante la Academia por la concesión del Premio Nobel)

Es a través de estos reconocimientos, objetos de análisis y cuestionamientos que aparece la pregunta como válida: La danza contemporánea a nuestros días puede realmente hoy ser considerada una industria cultural? Si así fuera realmente, si esta inclusión se quiere sustancial, la orientación de la concepción del sector - tanto en sus áreas oficial como no oficial- merece repensarse ampliamente, estudiarse y diseñarse integralmente, gestionarse eficazmente, accionarse maduramente con amplia visión de desarrollo cultural, económico y sociológico que reconozca y visibilice el valor en juego de la maravillosa e ineludible capacidad creativa y autogestiva de la comunidad de la Danza, que estimule y promueva claramente la acción cooperativa mancomunada e integrada del estado, el mercado, el tercer sector y la sociedad; y que legitime como profesionales y ciudadanos potentes frente a sus derechos y responsabilidades a los actores involucrados productivamente en este proceso de emergencia de cambios de paradigmas en el panorama local de la danza en la Argentina del siglo XXI en el contexto mayor de los escenarios locales, regionales e internacionales inter-relacionados de hecho y posibles de resultar armonizados en virtud de la Movilidad Cultural propia de los procesos de la globalización de los mercados internacionales.

Un gesto consciente de la civilización contemporánea que las generaciones de la danza, pasadas, presentes y por venir, merecen en observancia respetuosa de la antológica, inmensa y solidaria tarea a la que se han visto y se ven comprometidas como actores y productores inalienables del desarrollo pro-activo, dinámico, inclusivo y saludable de la cultura nacional, latinoamericana, iberoamericana y/o de más amplio espectro internacional.

## Bibliografía

- Achugar, H. (1999) *La incomprendible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina*. En: García Canclini, Néstor y Moneta, Carlos (Coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, pp. 309 - 322, Buenos Aires, Eudeba
- Fuhrman, S. I. (2010) *Economía y Cultura: Una compleja relación*; en Moreno, O.; *Artes e industrias culturales*, Buenos Aires, Eduntref
- Kliksberg, B. (2011) *Repensando el estado para el Desarrollo Social; Más allá de Dogmas y Convencionalismos; Biblioteca Digital de la Iniciativa Interamericana de Capital Social, Ética y desarrollo*. Consultado en: <http://courseware.url.edu.gt/PROFASR/Docentes/Facultad%20de%20Ciencias%20Pol%3%ADticas%20y%20Sociales/Gu%3%ADa%20Docente%20Gerencia%20>



- Social%201/Bibliograf%C3%ADa%20digital/Gu%C3%ADa%203/Unidad%207/REPENS1.PDF. Disponible en: [www.iadb.org/etica](http://www.iadb.org/etica)
- Maccari, B. y Montiel, P. (2012) *Gestión Cultural para el desarrollo. Nociones, políticas y experiencias en América Latina*. Ed. Ariel, Buenos Aires, Ariel
- Mato, D. (2001) *Des-fetichizar la "globalización": basta de reduccionismos, apologías y demonizaciones, mostrar la complejidad y las prácticas de los actores en Mato, Daniel* (compilador) Estudios Latinoamericanos sobre cultura y Transformaciones sociales en tiempo de globalización. Buenos Aires, Clacso
- Fuentes electrónicas**
- Benhamou, F. (2008) Entrevista Diario La Diaria, 5 de septiembre, Consultado en : <http://www.gestion-cultural.com.uy/vinculos/Benhamou%20EconCultura.pdf>
- Constitución Nacional Argentina Ley 24269 .Disponible en: <http://www1.hcdn.gov.ar/dependencias/educacion/leyes/24269.html>
- Observatorio de Industrias Creativas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Consultado en : [http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/system/contenido.php?id\\_cat=65](http://oic.mdebuenosaires.gov.ar/system/contenido.php?id_cat=65)
- ONU Instrumentos Internacionales de Derechos Humanos. *Recopilación de las Observaciones Generales y Recomendaciones Generales Adoptadas por Organos Creados en Virtud Dederehos Humanos*. Disponible en :[http://www.unhchr.ch/tbs/doc.nsf/0/3e4492f624f618b2c1256d5000565fcc/\\$FILE/G0441305.pdf](http://www.unhchr.ch/tbs/doc.nsf/0/3e4492f624f618b2c1256d5000565fcc/$FILE/G0441305.pdf)
- Proyecto de Ley Nacional de Danza*. Disponible en: <https://docs.google.com/file/d/0B0KyURE3wQRLN0wzMWxXMXQ3cFk/edit?pli=1>
- República de la Argentina: Normas Legales Sobre Patrimonio Cultural Inmaterial*. Disponible en: [http://www.crespial.org/new/public\\_files/legislaci%C3%B3n-argentina.pdf](http://www.crespial.org/new/public_files/legislaci%C3%B3n-argentina.pdf)
- SINCA Sistema de Información Cultural de la Argentina. Leyes Culturales Vigentes: Danza*. Disponible en: <http://sinca.cultura.gov.ar/sic/gestion/legislacion/search.php#resultados>
- Tolila, P. (s/f) *Estadísticas, Economía e Indicadores Culturales. El ejemplo francés y los avances europeos*. Consultado en: <http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/816.pdf>
- UNESCO *Observatorio Mundial sobre la condición social del artista: Condición social del artista en Argentina*. Consultado en:[http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL\\_ID=17354&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=17354&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Referencias bibliográficas**
- Bayardo, R. (2001) *Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural Trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA*. Publicado en: [www.leedor.com/sociedad/gestioncultural.shtml](http://www.leedor.com/sociedad/gestioncultural.shtml)
- Bayardo, R. (2007) *Cultura y desarrollo: ¿nuevos rumbos y más de lo mismo? En: Marchiori Nussbaumer, Gisele (Org.) Teorías & políticas da cultura*. Visões multidisciplinares. Editora da UFBA, Salvador, Bahía, Brasil.
- Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (1999) *Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global / local En: La dinámica global / local*. Cultura y comunicación: nuevos desafíos, pp. 9 – 24, Ediciones CICCUS – La Crujía, Buenos Aires.
- Benhamou, F. (1997) *La economía de la cultura*, pp. 37 – 45, pp. 46 – 61 y pp. 62 – 86, Ediciones Trilce, Montevideo
- Buceta, M. (2010) *Gestión sensible y administración efectiva de los Recursos Humanos*, en Moreno- Estadísticas, Economía e Indicadores Culturales (2003) *El ejemplo francés y los avances europeos*. Ed. Ministerio de la Cultura y Comunicación Documentos; Francia en Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sistema de información Cultural, Centro de documentación, México. Consultado en: [Http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/816.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/816.pdf)
- Industrias culturales y desarrollo culturalmente sustentable. (2004) *En: A.A.V.V. Industrias culturales y desarrollo sustentable*. Conaculta, México.
- Getino, O. (2007) *La cultura como capital .Consultado en: INTERLOCAL Red Iberoamericana de Ciudades para la Cultura*. Disponible en: <http://www.redinterlocal.org/spip.php?article220> 38
- La economía de la cultura, los indicadores culturales y las políticas culturales (2007) . *En prensa en: Seminario Internacional Economía y Cultura*, Universidad de Palermo – Convenio Andrés Bello, octubre.
- Mendes Calado, P. (2010) *Políticas Culturales a Nivel Local. Una oportunidad para la re-construcción del lazo social*. Foro Red Muni Salta
- Moreno, O. (Coordinador) (2010) *Artes e Industrias Culturales. Debates Contemporáneos en Argentina*, Eduntref, Buenos Aires:
- Moneta, C. (Coord.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, pp. 309 – 322, EUDEBA, Buenos Aires
- Onaindia, J. M. (2010) *La Administración Cultural frente a las nuevas realidades en Moreno*, Segunda Parte
- Prieto de Pedro, J. (2002) *Cultura, economía y derecho, tres conceptos implicados Revista de Cultura "Pensar Iberoamérica" Número 1 - Junio - Septiembre 2002 Organización de estados Iberoamericanos*. Consultado en :[:\(OEI\)http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a04.ht](http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a04.ht)
- Sosnowsky, S. (1999) *Apuestas culturales al desarrollo integral de América Latina*, University of Maryland, College Park FORO-BID, París
- Stolovich, L. (1997) *La cultura da trabajo. Entre la creación y el negocio: economía y cultura en el Uruguay*, Editorial Fin de Siglo, Montevideo.
- Tolila, P. (2007) *Economía y Cultura*. (Segunda Parte. Cultura y desarrollo: lo que aporta la cultura a la economía" pp. 87 – 137). Conaculta, México.
- Yúdice, G. (2002) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Editorial Gedisa, Barcelona.

**Abstract:** Dance scenarios, and their socio-economic and cultural rights in Argentina, today realities, can be read within a larger context such as the treatment of labor spaces within the culture in Latin America, and noted that the extreme precariousness economic sector is part of a larger and widespread problem. Expression of political, cultural and social objectives whose emphasis on management practices seem default nest in the simplified characterization of a unique profile of target audience: the individual consumer, even his own identity.

**Key words:** Dance - cultural industry - citizenship - human rights - culture - public policy - cultural management.

**Resumo:** Os cenários de dança-a, e suas realidades sócio-econômico-culturais na Argentina, hoje, podem ler-se dentro de

um contexto maior como é o do tratamento dos espaços de trabalho dentro da cultura em América Latina, e observar que a extrema precarização econômica do sector é parte de uma problemática maior e estendida. Expressão das práticas políticas, culturais e sociais cujo ênfase nos objetivos de gestão parecem aninhar por defeito na caracterização simplificada de um único perfil de público de destino: o sujeito consumidor, até de sua própria identidade.

**Palavras chave:** Dança - indústrias culturais - cidadania - direitos humanos - cultura - políticas públicas - gestão cultural.

(<sup>1</sup>) **Paula Rodríguez.** Bailarina. Docente Universitaria. Coreógrafa. Gestora cultural. Investigadora Free-Lance. Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de General San Martín.

---

## Condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

María Noel Sbodio (<sup>1</sup>)

**Resumen:** El artículo explora las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina desde la perspectiva de la Sociología de las profesiones. La autora indaga sobre las realidades laborales de los bailarines a partir de los diferentes sistemas de producción en danza y llama la atención sobre un hecho notorio: no existen estudios precedentes en la materia, situación que solo se explica por la histórica invisibilización que ha sufrido este colectivo laboral. Un interrogante queda planteado: ¿Cómo repensar la relación Estado-sociedad civil en pos de lograr el reconocimiento y goce de los derechos laborales de los artistas de la danza?

**Palabras clave:** danza - artista - ciencias sociales - gestión cultural – derechos laborales.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 201]

---

### Introducción

El presente trabajo es un avance de la investigación en curso sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la danza en Argentina, que llevo a cabo como investigadora independiente y que tiene como objetivo contribuir al conocimiento de la realidad laboral de los hacedores de este campo específico del arte. Se trata de un trabajo de tipo exploratorio, que se propone aportar elementos para la construcción de un marco de referencia teórico sobre el tema. Las técnicas de recolección de información en esta primera fase han sido el análisis documental y la entrevista con informantes claves.

Resulta pertinente poner en foco la realidad de los trabajadores de la danza por una razón fundamental: en los últimos años el sector ha experimentado un proceso de movilización y aspira a organizarse, reclama legislación propia (leyes de fomento, jubilatorias, etc.); podríamos decir que poco a poco se constituye como sujeto político. Pero no existen en nuestro país estudios sobre la materia. Se trata de un área de vacancia temática.

Achugar (1999) sostiene que el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo en América Latina no se ha desarrollado lo suficiente, antes bien se debe funda-

mentar su existencia o legitimidad como temática. Es decir, en el espectro de los estudios que han intentado dar cuenta del sistema cultural, no se ha tenido en cuenta la dimensión económica de la cultura (producción, circulación, reproducción, creación de valor). Ahora bien, ¿qué hay del sujeto que produce? Desde la perspectiva marxista, es el sujeto que produce quien crea valor (me refiero aquí al valor económico; no estoy poniendo en cuestión la creación de valor simbólico por parte de los artistas). Hemos descuidado hasta el momento el estudio de los artistas como sujetos productores (de valor económico), y también hemos descuidado el estudio de las condiciones de producción del trabajo artístico (me refiero a las condiciones materiales, jurídicas, etc.). En síntesis, no hemos reparado hasta el momento en el hecho de que los artistas son trabajadores.

Pero no solo las ciencias sociales han ignorado este tema, los administradores públicos tampoco lo han considerado relevante, aunque hace décadas que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) ponen el acento so-

bre esta cuestión, los gobiernos de los diferentes países no logran estar a la altura. La “Recomendación relativa a la condición de artista” de UNESCO data del año 1980. El documento es uno de los puntos de partida de este trabajo, ya que contiene las recomendaciones que los Estados nacionales están llamados a seguir en relación a los derechos morales, sociales, pero sobre todo en relación a los derechos económicos y laborales de los artistas.

Más de treinta años después, encontramos que en Argentina las recomendaciones nunca han sido puestas en práctica. Sin embargo, en nuestro país este documento se sancionó por ley (Ley 24.269 sancionada en el año 1993).

La ‘Recomendación...’ sigue siendo sumamente relevante; permítaseme la cita textual de algunos párrafos clave para este trabajo, ya que resultan elocuentes:

(...) Los artistas deberían gozar de una condición equitativa y su profesión debería estar rodeada de la consideración que merece. Sus condiciones de trabajo y de empleo deberían ser tales que los artistas pudieran consagrarse plenamente a sus actividades artísticas si así lo desearan.

Los Estados Miembros deberían tratar de tomar las medidas pertinentes para que los artistas gocen de los derechos conferidos a un grupo comparable de la población activa por la legislación nacional e internacional en materia de empleo, de condiciones de vida y de trabajo, y velar por que, en lo que a ingresos y seguridad social se refiere, el artista llamado independiente goce, dentro de límites razonables, de protección en materia de ingresos y de seguridad social.

(Los Estados Miembros deberían) buscar los medios de extender a los artistas la protección jurídica relativa a las condiciones de trabajo y empleo tal como la han definido las normas de la Organización Internacional del Trabajo (...).

Reconociendo el papel que desempeñan las organizaciones profesionales y sindicales en la defensa de las condiciones de empleo y de trabajo, se invita a los Estados Miembros a tomar medidas adecuadas para fomentar la libre creación de tales organizaciones en sectores donde no existen.

Se invita a los Estados Miembros a que se esfuercen, dentro de sus respectivos medios culturales, por dispensar a los artistas asalariados o independientes la misma protección social que habitualmente se concede a otras categorías de trabajadores asalariados o independientes.

Para preservar la salud y prolongar la actividad profesional de ciertas categorías de artistas (por ejemplo, artistas de ballet, bailarines, cantantes) se invita a los Estados Miembros a prever en su favor una asistencia médica adecuada no solo en caso de incapacidad de trabajo, sino también a los efectos de prevención de enfermedad, y a considerar la posibilidad de emprender estudios sobre los problemas de salud propios de las profesiones artísticas [UNESCO, 1980, Sección III Principios rectores, Puntos 5; Sección V Condición social, Punto

3; Sección VI Empleo y condiciones de trabajo y de vida del artista; organizaciones profesionales y sindicales, Puntos 2 Inciso b), 4, 4 Inciso b), 5 y 7 Inciso b)].

¿Por qué “La Recomendación” no ha generado un estado de situación diferente? Tal vez porque forma parte del universo de lo ético, remite a un estado ‘pre’ de las cosas, a cómo deberían ser las condiciones. El texto que sanciona las Recomendaciones por ley en nuestro país está escrito en potencial, igual que las Recomendaciones originales, es decir que el Estado argentino sancionó por ley que “debería ocuparse de los artistas”, no que se va a ocupar. Una pequeña cuestión gramatical que lo cambia todo.

Vivimos en una sociedad que se rige no por la ética, sino por la política, por lo que el paso del “dicho al hecho” tiene mucho que ver con el posicionamiento de los damnificados directos (los artistas de la danza). Y aquí aparece la otra pata de la cuestión ¿Hasta qué punto la invisibilización que han sufrido históricamente los bailarines no es responsabilidad del propio colectivo? ¿Hasta qué punto el hecho de no haber intentado estrategias colectivas sostenidas con anterioridad no es entera responsabilidad de los protagonistas? El artista de la danza tiene dificultades para percibirse como trabajador, y para pensar su hacer como un trabajo más entre otros. Tal vez este sea uno de los mayores problemas pero también la punta del ovillo para empezar a desandar este camino de tanta vulnerabilidad. El proyecto de Ley Nacional de Danza (S. 1436, 2014), presentado en el Parlamento el 29 de abril de 2014, define en su artículo 3 a los trabajadores de la danza como:

Aquellos trabajadores que se encuentren dentro de las siguientes previsiones: a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes), y b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores, productores y toda otra función a crearse en el futuro).

Dado que, como está visto, el campo profesional de la danza incluye diversas especialidades, me veo obligada a circunscribir este trabajo a una de ellas: la de intérprete. Esto no quiere decir que las demás especialidades vinculadas no merezcan igual análisis: todo lo contrario. Espero este sea el punto de partida para un trabajo fecundo en esa dirección, trabajo para el que convoco a otros investigadores también interesados en este tema. En la primera parte de este trabajo me aboco a la construcción de un marco de referencia para el análisis la actividad, transitando por dos temas que considero cruciales para comprender la dinámica en la que se encuentran inmersos los intérpretes de danza: por un lado, los sistemas de producción en artes escénicas, y por el otro, los marcos regulatorios a los que se hayan sujetos los bailarines a partir del sistema de producción en el que desarrollan su trabajo. Luego, en la segunda parte, expongo los principales problemas a los

que se enfrentan los trabajadores de la danza, ítems que contribuyen al encuadre del tema.

Como antecedentes de este trabajo debo citar dos informes internacionales sumamente relevantes: *La situation des professionnels de la création artistique en Europe*, elaborado por el European Institute for Comparative Cultural Research (ERICarts) de Alemania, a pedido de la Comisión de Cultura y Educación del Parlamento Europeo. Este estudio presenta las medidas que se han adoptado en diferentes Estados miembros en cuanto a relaciones laborales, fiscalidad, seguridad social y movilidad para conseguir mejorar la situación socio-económica en la que se encuentran los artistas profesionales.

Por otro lado, el informe titulado *La transición profesional del bailarín* es un estudio elaborado por Richard Poláček y Tara Schneider en el año 2011, para la Federación Internacional de Actores –FIA– que aborda en profundidad el tema de la reconversión profesional.

### 1. Hacia la construcción de un marco de referencia teórico para la actividad

#### Los diferentes sistemas de producción en danza

El presente trabajo se inscribe dentro de la llamada Sociología de las profesiones, ya que persigue el conocimiento del funcionamiento de las especialidades artísticas que engloba la danza a través de analizar sus modos de organización y de estructuración interna.

Ahora bien, en el campo de la danza existen una diversidad de situaciones profesionales debido no solo a que el trabajo en danza engloba diferentes especialidades (bailarín, coreógrafo, ensayista, director, maestro, etc.), sino también a los diferentes ‘sistemas de producción’ existentes. Según Schraier (2008, capítulo 2), los sistemas de producción en artes escénicas –entre ellas, la danza– están determinados por las diferencias fundamentales que encontramos entre las organizaciones artísticas en relación a: sus modos de constitución, organización y administración, la forma utilizada para producir, promover y exhibir espectáculos, a las diversas fuentes de financiación de sus proyectos, y a las distintas regulaciones que las enmarcan.

El autor da cuenta de cuatro sistemas de producción en artes escénicas: el sistema público, el privado, el independiente y el amateur.

El sistema de producción público está conformado por los cuerpos estables, generalmente residentes en teatros públicos, que desarrollan una actividad de carácter permanente y que poseen financiamiento del Estado. Su principal objetivo es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través del arte de la danza a nivel profesional, como una forma de servicio público. Generalmente los espectáculos que allí se realizan son de producción propia. En el caso de nuestro país el sistema de producción pública se subdivide a su vez en cuatro subsistemas: el nacional, el provincial y el municipal y el de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. No integran este sistema de producción pública los organismos estatales de apoyo o fomento a la producción independiente, ya que no es su fin producir espectáculos sino subvencionar a los colectivos independientes.

El sistema de producción privada, por su parte, está regido por empresarios y empresas de espectáculos (sociedades comerciales), la mayoría de larga trayectoria en el medio, que invierten y arriesgan capital propio, o se asocian con terceros para financiar producciones a nivel profesional. El objetivo principal (aunque no el único) de este sistema de producción es la rentabilidad económica. Muchos de estos empresarios son también propietarios o arrendatarios de salas de gran capacidad, en donde realizan producciones propias o de terceros. La mayoría de estas salas se encuentran concentradas en unas 20 cuadras de la ciudad de Buenos Aires (las salas de “calle Corrientes”), acotándose el circuito comercial del país casi exclusivamente a esto, a excepción de las temporadas veraniegas en determinadas plazas del interior del país.

Por otro lado, encontramos también empresarios ajenos al mundo de las artes escénicas. En algunos casos, son empresarios independientes que deciden invertir y llevar adelante la producción de un espectáculo de artes escénicas; en otros, son empresarios consolidados en otros rubros, que incorporan lo escénico (en general danza y música) como parte de productos gastronómicos o directamente turísticos. Podríamos incluir aquí a las Casas de tango –fundamentalmente preparadas para el público extranjero–. Se trata de un espectáculo que efectivamente conjuga lo gastronómico, lo musical y lo dancístico, pero donde la danza sin dudas es el principal atractivo. Otros casos similares serían los cruceros, los boliches, los bares; etc. Las producciones de TV que incorporan bailarines serían otro caso de este tipo. Un tercer caso de empresarios independientes dentro del sistema privado lo constituyen los bailarines empresarios –*company owners*–, en general artistas de trayectoria, que lograron crear su propia compañía y realizan giras por todo el país y el extranjero.

Hasta aquí la descripción de los sistemas público y privado. Ahora bien, la mayor parte de la producción de danza en nuestro país se desarrolla dentro del sistema de producción independiente (también llamado alternativo o no oficial). Aquí cabe una aclaración: ocurre frecuentemente que cuando hablamos de danza independiente se confunde el modo de producción (independiente) con una estética o disciplina determinada (la danza contemporánea). En este caso, estoy haciendo referencia estrictamente a la forma de producción, es decir que la danza, ya sea clásica, folklore u otra, si se desarrolla bajo esta modalidad, es aquí considerada formando parte del sistema independiente.

Este sistema se caracteriza por el desarrollo de formas sencillas y colectivas de producción y autofinanciación, con modos de organización democrática y cooperativa en los que la característica esencial es la autogestión. A diferencia del sistema privado, donde es el empresario quien invierte su dinero en la producción, en las cooperativas artísticas independientes son los mismos trabajadores los que invierten capital de sus bolsillos. Dice Bayardo: “Desde su misma constitución, las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantía que el trabajo de sus miembros” (como se citó en Schraier, 2008, p.32). El estudio de diagnóstico *La escena de la danza independiente en la ciudad de Buenos Ai-*

res (Sluga y Aramburu, 2010), también da cuenta de la problemática del financiamiento de las producciones escénicas independientes. En él se indaga sobre los significados e implicancias de la independencia en danza: para los artistas, la independencia se desenvuelve sobre dos nociones fundamentales; una de ellas es la libertad creativa, la otra, es la precariedad de la producción (la escasez de recursos para la producción es la experiencia común a todos los artistas, y es uno de los rasgos que define al colectivo, ya que opera como rasgo diferenciador de la danza independiente). En este contexto, poder vivir de la danza independiente en calidad de artistas, sustentarse como coreógrafos, realizadores e intérpretes y poder desarrollarse como tales; es una utopía para la gran mayoría.

Por último, Schraier da cuenta de un conjunto de otras formas de producción que podríamos englobar y llamar 'sistema amateur', en el que encontramos microsistemas o pequeños modelos productivos, cuyos fines son muy distintos de los sistemas de producción antes mencionados; entre ellos, los microsistemas de producción vocacional, comunitario, universitario, aficionado, etc., en el que la característica compartida es que el proyecto es un proceso interno sin fines de presentación pública.

Dado que por definición aquello que es 'amateur' se contrapone a 'profesional', he decidido no considerar el sistema de producción amateur en mi trabajo. Se trata de una decisión que busca delimitar el objeto de estudio. Sin embargo, no ignoro que, dadas las características del trabajo artístico, la delimitación de quién es profesional y quién no en danza ameritaría todo un trabajo específico. En este sentido debo señalar, siguiendo a Ardenghi (2010), que para la Sociología es todo un desafío intentar definir quienes se podrían considerar exactamente artistas y quienes no, o en este caso, quienes serían artistas profesionales y quienes aficionados. Según la autora, resulta relativamente sencillo definir quién es profesional y quién no en otros campos de actividad: el título obtenido, los ingresos o la pertenencia a asociaciones profesionales son indicadores claros. Sin embargo, diversos estudios señalan que es común que los artistas tengan otras ocupaciones que les proporcionen ingresos, y que la actividad artística se orienta solo parcialmente a una finalidad económica. Ardenghi sigue a Heinich al decir que, para complejizar las cosas, la práctica artística puede aprenderse sin pasar por la enseñanza oficial, y las estructuras de afiliación colectivas prácticamente no existen desde el fin de las corporaciones y la caída de las academias (pp.18, 19).

Por ello, aunque para Becker (1983) "las profesiones artísticas pueden ser analizadas en los mismos términos y con las mismas herramientas que los otros dominios de actividad, es decir, que el arte puede ser analizado como un trabajo y el artista como un trabajador" (como se citó en Panaia, 2013, p.1), el campo artístico ofrece peculiaridades que lo tornan complejo y atípico.

Esto se hace evidente cuando se intenta, como lo hace este trabajo, hacer un recorrido por los marcos regulatorios de la actividad de la danza, y surge inevitablemente la comparación con la regulación del trabajo convencional. La dificultad existente para poder en-

cuadrar a los artistas en general dentro del marco normativo del derecho del trabajo radica en que el sistema de relaciones laborales de nuestro país tiene un perfil marcado por la actividad industrial, signada, en sus orígenes, por la producción industrial a gran escala. Producto de esta realidad, el encuadre jurídico de lo que se considera trabajo o no tiene este sesgo, y las actividades artísticas, plagadas de atipicidades sin estar del todo desvincularlas de la legislación laboral, se transforman en fenómenos particulares. (Proyecto de Ley 'Régimen de trabajo de ejecutantes musicales', D. 2958, 2011, Fundamentos)

### **Marcos regulatorios generales en los que se inscribe la actividad de los bailarines**

Los trabajadores de la danza pueden desempeñar su tarea o bien en el marco de una relación laboral (sea esta reconocida como relación de dependencia o no); o bien como generadores de su propio empleo (autoempleo, emprendedores/ trabajo cooperativo)

#### 2.1- Relación laboral

Según nuestra legislación, la relación laboral implica que una persona realiza actos, ejecuta obras o presta servicio en favor de otra, bajo la dependencia de esta, en forma voluntaria y mediante el pago de una remuneración (Ley de Contrato de trabajo, 1974, art.21). Es decir que en la relación laboral hay un empleador que contrata y un trabajador que obra en favor de aquel, y cuyo estatus depende de la naturaleza jurídica del contrato que lo liga al primero.

##### 2.1.1 Trabajadores en relación de dependencia

Se encuentran en este régimen los artistas que se desempeñan en el sistema público, aunque no todos. Se rigen por el Derecho laboral administrativo, específicamente, por las disposiciones estatutarias que les sean aplicables, algunas de las cuales remiten supletoriamente al régimen general de empleo público. Los bailarines en relación de dependencia gozan, como cualquier otro trabajador, de vacaciones pagas, seguridad e higiene, obra social, aportes jubilatorios, representación y negociación colectiva, tribunales especializados, etc.

En cuanto a la duración del contrato, en general este lazo se da bajo la forma de contrato por tiempo indeterminado, aunque no excluye la forma de contrato de término fijo o planta transitoria.

##### 2.1.2 Trabajadores Intermitentes asalariados (asalariados temporales)

Se encuentran en este régimen algunos de los artistas del sistema público (contratos renovables anualmente o por temporada) y los artistas del sistema privado -que trabajan generalmente por proyectos (de un día, una semana, un mes, o una temporada de duración), contratados por una empresa o empresario teatral, televisivo, gastronómico, e incluso por otro artista-.

En este caso, la relación de trabajo no se enmarca en el Derecho laboral administrativo, sino en el Derecho civil, ya que se celebran contratos de locación de servicio o de obra.

Dado que en este marco el trabajador es un “proveedor de servicios”, se le exige facturar como monotributista. Esto implica que, como cualquier otro monotributista, realiza él mismo sus aportes previsionales (jubilación y obra social).

El artista, aunque jurídicamente sea considerado un proveedor de servicios (por el tipo de contrato que celebra) es llamado aquí ‘intermitente asalariado’ justamente para dar cuenta de que en realidad se trata de una relación de dependencia no reconocida (Ver apartado “El no reconocimiento de la relación de dependencia en el caso de los asalariados intermitentes”).

El bailarín bajo este régimen tiene derecho a una remuneración, cobro por ensayos, vacaciones, feriados, obra social; sin embargo, al no reconocerse la relación de dependencia, no se hacen aportes jubilatorios.

## 2.2 Autoempleo / Formas cooperativas

Los artistas que se desempeñan en el sistema Independiente pueden ser considerados autónomos o emprendedores en el sentido en que generan su propio trabajo; pero más que a partir de la figura del emprendedor individual, este tipo de trabajo debe ser pensado a partir del modelo cooperativo, ya que difícilmente el trabajo artístico sea unipersonal. Lo que es claro es que no hay relación laboral, no hay empleador y empleado, sino una forma cooperativa de organización del trabajo.

En caso de que exista subsidio a la producción de obra, el gestor del proyecto (en general el coreógrafo), al tener la necesidad de rendir gastos, debe exigir al bailarín que le facture sus honorarios (el coreógrafo está obligado a destinar parte del subsidio al pago de los bailarines). En este caso, y aunque podría pensarse que se trata de una relación laboral, no es así: el bailarín factura a nombre de la obra, no del coreógrafo. La obra se concreta gracias a la existencia de fondos estatales que se destinan a este tipo de producciones. En última instancia, y aunque esto no se plasme de esta manera, sería el Estado quien contrata a través de un intermediario, el artista coreógrafo.

Dado que el interés fundamental de esta parte del trabajo es dar cuenta de los marcos regulatorios dentro de los que se desarrolla la actividad del bailarín, resulta esencial resaltar lo siguiente: en el caso del trabajo independiente/cooperativo no existe marco regulatorio. Las cooperativas de trabajo artístico en danza no cobran existencia jurídica, a excepción de contados casos.

## 2. Principales problemas a los que se enfrentan los trabajadores de la danza

### Trabajo sin cobertura de ART

El cuerpo del bailarín es su herramienta de trabajo. Partiendo de esta premisa, es imposible pensar que un artista pueda desarrollar plenamente su profesión si no cuenta con ART, pero esto es lo que usualmente sucede. Las lesiones y otras enfermedades o accidentes productos de la actividad deben ser consideradas laborales, y en consecuencia atendidos por una Aseguradora de Riesgos del Trabajo. Si se tiene esta precaución con cualquier trabajador, mucho más debería suceder en el caso de los bailarines.

## No reconocimiento de la relación de dependencia en el caso de los asalariados intermitentes

La relación de dependencia es una realidad que, en el sector artístico, en razón de los lazos particulares y de la naturaleza del trabajo, se niega. Los empresarios aprovechan la atipicidad del trabajo artístico para eludir sus responsabilidades, y empujan a los artistas a devenir monotributistas (contrato de locación de servicios). Los bailarines que trabajan por proyectos (contratos de corta duración o con fecha de caducidad) no reciben aportes jubilatorios. El punto es que la ‘Relación de trabajo’, según la define nuestra ley, es innegable. La duración del contrato no puede ser esgrimida para sostener que no se trata de una relación de dependencia: “Habría contrato de trabajo, cualquiera sea su forma o denominación, siempre que una persona física se obligue a realizar actos, ejecutar obras o prestar servicios en favor de la otra y bajo la dependencia de ésta, durante un período determinado o indeterminado de tiempo, mediante el pago de una remuneración. Sus cláusulas, en cuanto a la forma y condiciones de la prestación, quedan sometidas a las disposiciones de orden público, los estatutos, las convenciones colectivas o los laudos con fuerza de tales y los usos y costumbres”. (Ley de contrato de trabajo, 1974, art. 5). Por su parte, la Ley de Sistema integrado de jubilaciones y pensiones (1993) dice en su artículo 2º Inciso 5 que están obligatoriamente comprendidas en el SIJP (Sistema Integrado de Jubilaciones y Pensiones) y sujetas a las disposiciones que sobre afiliación establece esta ley y las normas reglamentarias que se dicten, las personas físicas mayores de dieciocho (18) años de edad que en cualquier lugar del territorio del país presten en forma permanente, transitoria o eventual, servicios remunerados en relación de dependencia en la actividad privada.

### Jubilación

Ya mencionamos que el bailarín que se desempeña en relación de dependencia tiene los mismos derechos que cualquier otro trabajador, entre ellos, el derecho a gozar de una jubilación. Sin embargo, el trabajo del bailarín presenta cuestiones atípicas que deben ser tenidas en cuenta a la hora de pensar un régimen adecuado. En el caso sobre todo del bailarín clásico, existe un impedimento real de desarrollar igual tarea a una edad avanzada que en la juventud, pero al bailarín se le exige la misma edad para jubilarse que a cualquier otro trabajador. El tema no es de sencilla resolución, pero las estrategias de implementación de Programas de reconversión laboral en otros países parecen un camino posible.

Ahora bien, del universo de artistas en relación de dependencia, muy pocos se ven beneficiados por un régimen jubilatorio especial. Es el caso de los artistas que conforman los cuerpos estables de la provincia de Buenos Aires (Ballet del Teatro Argentino de La Plata y Ballet del Sur de Bahía Blanca). Estos trabajadores gozan del sistema 20/40 (veinte años de aporte, 40 años de edad). Existe un antecedente al respecto: en 1974 se estableció un régimen especial de retiro para los baila-

rines del Ballet Estable del Teatro Colón. La normativa establecía que los bailarines se jubilaran con 20 años de servicio y a los 40 de edad como mínimo, aunque podían también optar por continuar en actividad luego de esa edad si querían y se encontraban en condiciones físicas satisfactorias. Pero desde comienzos de los '90 y durante esa década, cuando Buenos Aires aún no era ciudad autónoma, ocurrieron una serie de modificaciones en la relación laboral que significó para los integrantes del Ballet el paso de su caja jubilaria a la Nación y, finalmente, en diciembre de 1996, se suspendió la aplicación de la ordenanza municipal 29.604, la del '20/40' (Bertolini, 2008). Esta singularidad de que un organismo pertenezca al Poder Ejecutivo de una jurisdicción (en este caso Ciudad Autónoma de Buenos Aires), pero que a la vez sus trabajadores realicen aportes jubilatorios a un organismo de otra jurisdicción (en este caso Nación) presenta un considerable escollo a la hora de plantear volver a un régimen jubilatorio especial para los bailarines del Ballet Estable del Teatro Colón. También los bailarines del Ballet Estable de la provincia de Tucumán y del Ballet Oficial de la provincia de Córdoba gozaban del régimen especial 20/40 según lo establece la legislación de cada una de estas provincias (Ley N° 5.840 de Cuerpos artísticos de la provincia de Tucumán, y Ley N° 8024 de Régimen general de jubilaciones, pensiones y retiros de la provincia de Córdoba). Sin embargo, en la actualidad este beneficio no se hace efectivo en ninguno de los dos casos. Hoy en día el reclamo de un régimen jubilatorio acorde es unánime entre artistas de diversas compañías de la órbita nacional y algunos de ellos impulsan proyectos de ley al respecto. Pero es necesario aclarar que, aunque este proyecto se aprobara, quedarían por fuera aún los bailarines de compañías oficiales provinciales, municipales y de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Creo que el desafío es pensar un régimen integrado. He dado cuenta hasta aquí de los regímenes previsionales de los bailarines que se desempeñan en el sistema público, donde el principal problema es la edad de retiro o la no implementación de programas de reconversión laboral. Debo ahora hacer foco en la situación del resto de los trabajadores: he dado cuenta en el apartado anterior de la situación de los asalariados intermitentes. En cuanto a los independientes, estos artistas tampoco cuentan con aportes jubilatorios porque al no estar regulada la actividad, no hay ningún régimen que las alcance ni obligación de realizar aportes.

#### **Inexistencia jurídica de los independientes / cooperativas**

Como se mencionó anteriormente, las cooperativas de trabajo artístico en danza no cobran existencia jurídica, a excepción de contados casos. Al no estar regulada la actividad, no hay ningún beneficio que alcance a los trabajadores. En otras palabras, los bailarines independientes realizan su actividad en la más inmensa precarización.

A veces sucede que efectivamente se da la constitución de una "Sociedad accidental de trabajo" (vulgarmente conocida como cooperativa aunque jurídicamente no lo sea). Pero la creación de este tipo de Sociedad se da

si y solo si la sala que un grupo 'x' contrata para presentar su trabajo lo exige. Esta exigencia se efectiviza con la inscripción de la Sociedad en la Asociación Argentina de Actores (AAA), y las salas que la demandan lo hacen como manera de deslindar la responsabilidad civil por riesgos del trabajo.

Al estar inscriptos como cooperativas, los artistas deben obligatoriamente depositar el 6% de su recaudación neta en la AAA (3% como aporte sindical y 3% como aporte para la Obra Social de actores), sea que estén afiliados a la AAA o no. El problema, entonces, es doble: primero, porque el porcentaje de bailarines independientes afiliados a AAA es ínfimo (y claramente, quienes no están afiliados nunca se beneficiarán con los aportes realizados); y segundo, porque aunque estuvieran todos agremiados, se trata de un sindicato que acoge a los bailarines, pero no es un sindicato específico de trabajadores de la danza, es decir, los problemas específicos de la actividad no están contemplados.

Las Sociedades accidentales de trabajo son asociaciones transitorias conformadas para la realización de un solo espectáculo, lo que obliga a la formación de nuevas sociedades para cada nuevo emprendimiento. Esta existencia temporal las hace endeble, pero responde a la lógica del trabajo artístico en la actualidad: la asociatividad se da por proyecto puntual, los grupos se forman no para permanecer a través del tiempo como antiguamente sucedía, sino para llevar a cabo un proyecto al cabo de cual el grupo se disuelve.

#### **Ausencia de un régimen fiscal acorde**

La no regulación de la actividad no solo no otorga beneficios, sino que tampoco establece obligaciones. El trabajo de los bailarines en el sistema independiente se desarrolla en gran parte "en negro", pero difícilmente puedan cargarse las tintas sobre los artistas: el Estado nacional no se ha sentado aún a pensar cómo hacer para que este tipo de trabajos se encuadren en la ley, sin que los trabajadores se vean perjudicar por un régimen que a todas luces no contempla las características de su trabajo. Muchas veces, cuando se obtienen subsidios a la producción de obra, se le exige al coreógrafo pagar el trabajo del bailarín, y al bailarín, facturar por su trabajo. Sin embargo, el régimen de Monotributo eventual no existe más, y no hay otro que lo haya suplantado o contemple situaciones laborales de este tipo (eventuales, intermitentes, o como queramos denominarlas).

#### **La inexistencia de un sindicato específico de la actividad**

Los profesionales de la danza enfrentan dificultades a la hora de estructurar una organización representativa propia. El hecho de que la realidad laboral de los bailarines sea ampliamente diferente de acuerdo al sistema de producción en el que desarrollen su actividad, entre otros factores, no contribuye a la concreción una entidad gremial propia.

En el caso de los bailarines de compañías estables (sistema oficial), los bailarines se encuentran afiliados a diferentes sindicatos -del ámbito nacional, de las diferentes provincias y de la Ciudad Autónoma de Buenos

Aires- de trabajadores estatales. En el caso de los bailarines que trabajan en el sistema privado (actualmente un colectivo de unas 500 personas solo en Ciudad de Buenos Aires), hay tres sindicatos que se dividen y a veces disputan la representación legal de los bailarines en los distintos ámbitos de trabajo: la AAA (Asociación Argentina de Actores), SADEM (Sindicato Argentino de Músicos) y la UADAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades).

Según Sousa (2015) la AAA y la UADAV se disputan la representación de los bailarines desde hace tiempo. Dice el autor:

El enfrentamiento resurgió luego de que en 2012 Artistas de Variedades levantara la quiebra que había sufrido en 1995. En aquel momento, Actores había absorbido al grupo de bailarines que quedó sin representación.

La personería gremial de Actores data de 1947 y la de Variedades, de 1953. Desde entonces, la historia política del país ha atravesado el conflicto. En el '47, la personería gremial de Actores, además de actores, directores, apuntadores, escenógrafos, etc., incluía también a "cuerpos de baile". Cuando en el '53, el peronismo le otorga la personería a la Uadav, el choque no tarda en llegar. En 1973, Actores consigue su primer convenio colectivo de trabajo, que incluía -naturalmente- a los bailarines. Variedades lo obtiene dos años después. La disputa sobre quién representaba a los bailarines, una vez más, recrudesció.

En ese entonces, existía una división tácita de ámbitos en los que cada sindicato ejercía la representación: UADAV representaba a los bailarines de los circos, las casas de tango y los varieté, y la AAA, en cambio, abarcaba a los bailarines de las comedias musicales y los espectáculos teatrales con bailarines, siendo los bailarines de revista un constante motivo de disputa. Esto ya no es así.

En cuanto a SADEM, Sousa narra que luego de la quiebra de Variedades, fue SADEM quien absorbió a los bailarines de las Casas de tango y hace dos años, fue el propio SADEM quien pidió que los bailarines pasaran a Actores pero sobrevino un cambio de autoridades y el acuerdo naufragó. No obstante, la AAA comenzó a actuar de oficio en ese rubro y hoy los bailarines de algunas Casas de Tango están bajo su representación, y otros bajo la representación de la UADAV.

¿Cuáles son hoy, concretamente, las condiciones en que cada uno de estos sindicatos acoge a los bailarines? Todos establecen las tarifas mínimas que los intérpretes deberían cobrar y tienen Convenios colectivos de trabajo según el ámbito. En el caso de Actores, la institución divide las tarifas mínimas según se trate de Teatro, TV, Cine o Publicidad, y por categoría de artista. La AAA fija las tarifas mínimas de acuerdo a categorías prefijadas, distingue entre bailarines grupales o solistas, pero en todos los casos los bailarines son los artistas a los que menor jerarquía les concede, revisitando los artistas de la danza la misma jerarquía que el apuntador. El sindicato de Músicos también tiene

convenios por cada ámbito de trabajo: teatro, TV, discos, shows, bailes y fiestas, locales nocturnos, restaurantes, pubs, locales bailables, hoteles, circo y casas de tango. En el caso de SADEM, no se le concede menor jerarquía al bailarín, pero tampoco se percibe ninguna división específica al área bailarines, y sí todos los detalles en relación al ejecutante musical.

Artistas de Variedades establece categorías de artistas, entre las que se encuentran las de bailarín solista, bailarín de conjunto, pareja de baile, coreógrafo y ayudante de coreógrafo (estas últimas categorías no están contempladas en los demás gremios). Sin embargo, en el Convenio colectivo N° 1330/13 "E" (2013) que celebra con Casas de tango, establece una categorización de artistas que los divide no por género artístico, sino por cualificación artística (Categoría 1: Artistas principiantes o iniciales; Categoría 2 Artistas semisenior o con pequeña aportación al espectáculo en general; Categoría 3: Artista Senior o aquél que sin tener la característica o el rol de protagonista, ocupa un lugar relevante en la representación general del espectáculo y ayudantes de coreógrafo; Categoría 4: Artista protagonista principal, es aquél sobre el que recae la parte más importante del show, claramente diferenciado del resto y coreógrafos; Categoría 5: Artista Convocante, es aquél que realiza un aporte especial y autónomo al show y tiene una trayectoria reconocida nacional e internacional adquirida a través de los años. La categorización incluye además al personal técnico.

El hecho de que no exista un sindicato específico de trabajadores de la danza merma la posibilidad de una cabal defensa de los derechos de los trabajadores bailarines, ya que, como ya se mencionó, su trabajo posee características únicas. Un sindicato general nunca podría contemplarlas cabalmente, y un sindicato específico de otra rama del arte tampoco. No se trata de mala voluntad o de categorizaciones desventajosas: se trata de la especificidad del trabajo del bailarín, y es esta la que debe ser atendida.

### Conclusiones

Tal vez la respuesta a por qué las ciencias sociales no han considerado hasta el momento a los artistas de la danza como un colectivo laboral digno de análisis reside en las características del mismo colectivo. La danza no solo no se ha ocupado hasta el momento de sentarse a debatir sus problemas, sino que en muchos casos los artistas transcurren su quehacer sin siquiera tomar conciencia de la precariedad de su situación. Muchos no perciben la situación como desventajosa, sino como 'natural', como siempre ha sido.

La idea neo-romántica del artista, prevaleciente aún hoy, no ayuda. La concepción del artista como sujeto casi extra-humano continúa moldeando subjetividades, fundamentalmente las de los propios artistas. ¿Derechos laborales? ¿Condiciones de trabajo dignas? ¿Trabajo pago? ¿Qué es eso? Preguntan muchos bailarines. Efectivamente un importante número de trabajadores de la danza (fundamentalmente los que trabajan en el sistema independiente) no conocen el trabajo remunerado. Si en Buenos Aires, que tiene su -pequeño- circuito de danza se dan situaciones de precariedad,



en las distintas provincias del país parece una utopía pensar que los artistas de la danza vayan a verse alguna vez compensados económicamente por lo que hacen. A lo largo de este trabajo he intentado dar cuenta de la situación laboral de los bailarines. Quisiera reparar ahora los puntos esenciales que se desprenden del mismo:

- El campo profesional de la danza incluye diversas especialidades. La de intérprete es solo una de ellas.
  - Existen diferentes sistemas de producción en danza, y las situaciones laborales de los artistas son muy distintas de acuerdo al sistema de producción en el que realicen su actividad.
  - El sector no cuenta aún con leyes marco ni de fomento, pero aspira a tenerlas.
  - En relación a los marcos regulatorios generales en los que los bailarines desarrollan su actividad, podemos decir a grandes rasgos y sin pormenorizar que la actividad de los artistas del sistema público está regida por el Derecho laboral administrativo, la de los bailarines que trabajan en el sistema privado, por el Derecho civil; y que la actividad de los artistas del sistema independiente carece de marco regulatorio. No existe regulación específica para la actividad de los independientes (ni en el plano laboral, ni en el fiscal ni en el previsional) y este es uno de los principales problemas descriptos.
  - Otros problemas igualmente importantes a los que se enfrentan los bailarines son el trabajo sin cobertura de ART, el no reconocimiento de la relación de dependencia, el problema jubilatorio y la inexistencia de un sindicato específico de la actividad; situaciones todas que deberían enfrentarse teniendo en cuenta la atipicidad del trabajo del bailarín.
- Afortunadamente, el sector comienza a plantearse sus problemas, a organizarse, a constituirse como sujeto político. Resulta fundamental que así sea porque ninguna política pública ni cultural, ni de reconocimiento de derechos laborales tomará cuerpo sin el activo protagonismo de los interesados.

#### Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1999). *La incomprendibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina*. En García Canclini N. y Moneta, C. (Coord.), *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ardenghi, V. (2010). *Aportes para pensar la relación entre trabajo, campo artístico y trayectorias profesionales de jóvenes graduados de Bellas Artes*. Trabajo presentado en el X Congreso Español de Sociología, Pamplona, España. Disponible en <http://www.fes-web.org/uploads/files/modules/congress/10/grupos-trabajo/ponencias/201.pdf>
- Bayardo, R. (1990). *Economía de la escena. Las cooperativas de teatro*. Boletín del Instituto de Artes Combinadas –Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Becker, G. S. (1983). *Inversión en Capital Humano e ingresos*. En L. Toharía (Ed.), *El mercado de trabajo: teoría y aplicaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bertolini, C. (8 de agosto de 2008). *La jubilación, un problema en danza*. La Nación. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1040738-la-jubilacion-un-problema-en-danza>
- Convenio Colectivo de Trabajo N° 1330 “E” (2013) *entre Unión Argentina de Artistas de Variedades y las salas Teatro Metro S.A. y El Chanta Cuatro S.A.* Disponible en <http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/221770/norma.htm>
- D. 2958, 129° Período legislativo (2011).
- European Institute for Comparative Cultural Research –ERICarts- (2006) *La situation des professionnels de la création artistique en Europe* [La situación de los profesionales de la creación artística en Europa]. Disponible en [http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Situation\\_artistes.pdf](http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Situation_artistes.pdf)
- Ley N° 20.744 de *Contrato de Trabajo*. Boletín Oficial de la República Argentina, Buenos Aires, 27 de septiembre 1974.
- Ley N° 24241 *Sistema integrado de jubilaciones y pensiones*. Boletín Oficial de la República Argentina, 18 de octubre de 1993.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (1980). *Recomendación relativa a la condición de artista*. Disponible en [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13138&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)
- Panaia, M. (2013). *Las profesiones artísticas: notas sobre su organización atípica*. Trabajo presentado en las X Jornadas de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.aacademica.com/000-038/572.pdf>
- Poláček, R. y Schneider, T. (2011) *La transición profesional del bailarín* (Manual de EuroFIA). Disponible en [http://www.fia-actors.com/uploads/Dancers-Handbook\\_ES.pdf](http://www.fia-actors.com/uploads/Dancers-Handbook_ES.pdf). 1436, 132° Período legislativo (2014).
- Schraier, G. (2008). *Laboratorio de Producción Teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Sousa, D. (2015). *¿Cuánto ganan los bailarines? Balletin Dance*. La revista argentina de danza. Disponible en [http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com\\_content&task=view&id=945&Itemid=1095](http://www.balletindance.com.ar/index.php?option=com_content&task=view&id=945&Itemid=1095)
- Sluga, C. y Aramburu, M. (2010). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires: estudio diagnóstico cualitativo exploratorio* (Resumen ejecutivo), Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

---

**Abstract:** The article explores the working conditions of the dance workers in Argentina from the perspective of sociology of professions. The author investigates the working realities of the dancers from the different production systems in dance and calls attention to a glaring fact: there are no previous

studies on the subject, a situation that can only be explained by the historical invisibility that has suffered this collective labor. A question is raised: How to rethink the relationship between state and civil society towards achieving the recognition and enjoyment of the labor rights of dance artists?

**Key words:** dance - artist - social sciences - cultural management - labor rights

**Resumo:** O artigo explora as condições de trabalho dos trabalhadores de dança-a em Argentina desde a perspectiva da Sociologia das profissões. A autora indaga sobre as realidades de trabalho dos bailarinos a partir dos diferentes sistemas de produção em dança e chama a atenção sobre um facto notório: não existem estudos precedentes na matéria, situação que só se explica pela histórica invisibilidade que tem sofrido este

colectivo de trabalho. Um interrogante fica proposto: ¿Como repensar a relação Estado-sociedade civil em pos de conseguir o reconhecimento e goze dos direitos de trabalho dos artistas da dança?

**Palavras chave:** dança - trabalho - artista - ciências sociais - gestão cultural - direitos de trabalho.

(\*) **María Noel Sbdio.** Licenciada en Sociología (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Ciencias Políticas por la Universidad de Lovaina, Bélgica. Se desempeñó como Asesora legislativa en la Comisión de Cultura de la Honorable Cámara de Diputados de la Nación, y obtuvo recientemente el diploma de estudios avanzados en Gestión cultural (Instituto Argentino de Enseñanza Secundaria - Universidad Nacional de San Martín) Es co-redactora del proyecto de “Ley Nacional de Danza”.

---

## Cooperativas teatrales ¿realidad o eufemismo?

Pablo Silva (\*)

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

**Resumen:** Esta ponencia tiene como objetivo trazar un cuadro comparativo para poder estudiar las diferentes formas de producción en el teatro independiente, enmascaradas bajo la forma de “producción cooperativa”, con o sin producción, y metodologías de recupero.

**Palabras clave:** Producción teatral – teatro independiente - cooperativismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 204]

---

### Desarrollo

Repetimos y repetimos la palabra “cooperativa” y de tanto repetirla, creo que hemos desgastado su significado...a tal punto que creo que hoy, en nuestro medio, no significa nada. Ni filosóficamente, ni artísticamente ni económicamente, y casi ni siquiera, legalmente.

#### 1. Filosóficamente

Necesaria mente al hablar de cooperativas tenemos que hablar de Cooperativismo. Movimiento nacido en Londres 1844 donde un grupo de tejedores puso 28 peniques cada uno y formo la primera cooperativa –Los 28 de Rochdale, en clara respuesta a la revolución industrial y al desempleo.

Una cooperativa es un medio de ayuda mutua para beneficio de todos.

Es una asociación voluntaria de personas y no de capitales; con plena personería jurídica; de duración indefinida; de responsabilidad limitada; donde las personas se unen para trabajar con el fin de buscar beneficios para todos. El principal objetivo es el servicio y no el lucro o la ganancia fácil. Las cooperativas se rigen por estatutos y por la ley de asociaciones cooperativas. La consigna es el espíritu de hermandad e igualdad entre sus miembros, donde todos tienen los mismos deberes

y derechos. Solo puede llamarse cooperativista a aquel que permanentemente piensa, razona y actúa de acuerdo con la filosofía y los principios cooperativos:

#### Los siete principios cooperativos

Adhesión Voluntaria y Abierta.

Gestión Democrática por Parte de los Socios.

Participación Económica de Los Socios.

Autonomía e Independencia.

Educación, Formación e Información.

Cooperación entre Cooperativas.

Interés por la Comunidad.

Para cualquier actor, director, asistente, que participe de una de las más de 500 cooperativas que se inscriben anualmente en Buenos Aires, esto le resultara, al menos, ajeno.

#### 2 Artísticamente

Los principios cooperativos desde su fundación son casi imposibles de llevar adelante desde la realidad de las cooperativas artísticas que se inscriben en la Asociación Argentina de Actores –AAA-.

Ninguna o casi ninguna funciona con los principios democráticos aplicados a la creación y producción de un hecho artístico. Diría que es imposible. Y todos sabemos

que toda cooperativa tiene uno o dos líderes artísticos, bien el director, uno de los actores, o inclusive el autor o algún miembro que nuclea dos o más funciones.

### 3. Económicamente

Retomemos más en detalle el punto 3, cooperativas producción y distribución económica:

#### 3° Principio: Participación Económica de los Miembros

Los miembros contribuyen equitativamente a, y democráticamente controlan, el capital de su cooperativa. Al menos parte de ese capital es normalmente propiedad común de la cooperativa. Los miembros usualmente reciben una compensación limitada, si la hubiese, sobre el capital entregado como condición para la membresía. Los socios reparten los excedentes para todos o alguno de los siguientes fines: desarrollar su cooperativa, posiblemente establecer reservas, parte que por lo menos sería indivisible; beneficiar a sus miembros en proporción a sus operaciones con la cooperativa, y apoyar otras actividades aprobadas por los miembros.

El excedente siempre fue claramente un problema, desde la plusvalía en adelante, Marx y El Capital.

Principio: Participación económica de los miembros.

Las cooperativas son organizaciones autónomas de ayuda mutua controladas por sus miembros. Si entran en acuerdo con otras organizaciones (incluyendo gobiernos) o tienen capital de fuentes externas, lo realizan en términos que aseguren el control democrático por parte de sus miembros y mantengan la autonomía de la cooperativa.

Si bien las cooperativas pueden respetar el sistema propuesta por la AAA de distribución de puntajes y de dinero –el famoso 3 a 1- esto no implica que se cumplan los preceptos cooperativos arriba mencionados. Y menos aún si estudiamos cada cooperativa en detalle, veremos que muchas veces ni siquiera se respeta el sistema de distribución asentado en AAA, por muchas razones, generalmente de practicidad, como cambios de personas, gastos que no se conocían que se restan de la recaudación bruta, ausencia del productor ejecutivo, productor, inversor o prestamista, como figura posible de inscribir y participar de estas “asociaciones”.

Todo esto pone en un marco de “no ley” todo lo que respecta a las cooperativas teatrales, dejando amplio margen para que cada grupo y cada líder, o productor ejecutivo, o productor, o inversor, o simplemente quien prestó el dinero a la cooperativa para poder estrenar la obra, vayan resolviendo con su propio sistema inventado, como funcionará el sistema económico real de cada cooperativa.

La cooperativa se desarrolla y mueve más bien como un grupo de personas unidas eventualmente con un fin determinado – el estreno de una obra teatral- y generalmente está comandada por uno dos líderes claros, ya sea director, autor o productor o alguno de los actores gestores del proyecto o líder natural de dicho grupo, que habitualmente conlleva varias tareas en sí mismo.

La anécdota Artaza y la pala y otras dejaron en un vacío legal de la figura suprimida: “cooperativa con producción” y esto dejó en un espacio de anomia todo fun-

cionamiento referido a como solventar, administrar un proyecto artístico, por lo menos desde un marco legal de las cooperativas asentadas en la AAA.

La COOPERATIVA TEATRAL planea el dilema de tener un objetivo artístico que en general no tiene en cuenta lo económico, pero tampoco tiene en cuenta el bien común, ni la solidaridad, ni por supuesta la devolución de los capitales, ni la igualdad en su repartición, ni las votaciones democráticas... un fraude.

### 4. Legalmente

Las cooperativas deberían acogerse a la LEY NAC de COOPERATIVAS de 1973 / veamos que dice...

Excedentes repartibles. Concepto

ARTICULO 42.- Se consideran excedentes repartibles solo aquellos que provengan de la diferencia entre el costo y el precio del servicio prestado a los asociados.

Distribución

De los excedentes repartibles se destinará:

1º. El cinco por ciento a reserva legal;

2º. El cinco por ciento al fondo de acción asistencial y laboral o para estímulo del personal;

3º. El cinco por ciento al fondo de educación y capacitación cooperativas;

4º. Una suma indeterminada para pagar un interés a las cuotas sociales si lo autoriza el estatuto, el cual no puede exceder en más de un punto al que cobra el Banco de la Nación Argentina en sus operaciones de descuento;

5º. El resto para su distribución entre los asociados en concepto de retorno;

a) en las cooperativas o secciones de consumo de bienes o servicios, en proporción al consumo hecho por cada asociado;

b) en las cooperativas de producción o trabajo, en proporción al trabajo efectivamente prestado por cada uno; Esto si bien puede diferir en cuanto a la idea de que la cooperativa artística puede tener otras formas de repartir el excedente, el tema es que deberíamos saber cuál es esa manera...

### Síntesis

En un principio quise demostrar que la cooperativa era un eufemismo, si se quiere, económico, pues la necesidad del apoyo económico real para llevar adelante una obra y la anomia total en relación a cómo conseguirlo, cómo manejarlo y cómo devolverlo (más allá del 3 a 1 en los puntajes de los miembros de la cooperativa, y de la posibilidad de tener un 40 por ciento de recupero de gastos/producción) abre, creo, algunos interrogantes graves en la constitución legal –¿o semi?- de toda cooperativa inscrita en la Asociación Argentina de Actores. Si bien el aspecto económico es el más claramente desbordado.. es interesante visualizar los otros aspectos, tanto el filosófico, como el artístico... Si bien ninguna figura legal podría contemplar las diversas formas filosóficas de la creación artística, ni obligar a mantener una filosofía artística conjunta a un grupo de personas disímiles, sería interesante que la AAA se planteara quizás poder formalizar algunas posibles soluciones (desde la pérdida de la fórmula “cooperativa con producción” dada de baja luego de algunos incidentes con

grupos artísticos, no hubo sustitución por ninguna otra propuesta).

Igualmente creo que la palabra cooperativa, lejos de asemejarse a una real cooperativa de trabajo en el área teatral, ha perdido claramente su significado... podría reemplazarse por nominaciones como grupo eventual, asociación con un objetivo determinado u otras, pues básicamente responden más a esas denominaciones que a una real cooperativa.

---

**Abstract:** This paper aims to draw up a comparative table to study different forms of production in the independent theater, masked in the form of "cooperative production", with or without production and recovery methodologies.

**Key words:** Theatrical production - independent theater - cooperatives

**Resumo:** Esta conferência tem como objetivo traçar um quadro comparativo para poder estudar as diferentes formas de produção no teatro independente, mascaradas baixo a forma de "produção cooperativa", com ou sem produção, e metodologias de recupero.

**Palabras clave:** Produção teatral – teatro independente - cooperativismo

(<sup>1</sup>) **Pablo Silva:** Productor, autor y director argentino. Psicólogo (Universidad del Salvador). Docente de Producción Teatral. Titular de SILVA Producciones.

---

## El materializador de vestuario en la era del concepto

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Andrea Suárez (<sup>1</sup>)

**Resumen:** Esta ponencia esta orientada ampliar el marco de referencia en cuanto al rol del realizador de vestuario escénico como actividad profesional.

Se fundamenta en la experiencia profesional en los trabajos realizados por el Estudio Cabuli - Suarez Vestuario y sus procesos interpretativos. Apuntando a concientizar sobre la especificidad del quehacer del realizador como profesional que materializa la imagen visual de los personajes que enriquecen la calidad artística y comunicativa del relato en films, obras teatrales, de danza, y cine publicitario, valorando la autoría objetual en paralelo a la autoría conceptual, transformando la idea en materia tangible, y de este recorrido como oportunidad de maduración y completitud conceptual en la creación de vestuario.

**Palabras clave:** vestuario - sastrería - diseño de vestuario - espacio escénico - comunicación no verbal.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 206]

---

### El materializador de vestuario en la era del concepto

En la actualidad, un momento donde todos somos diseñadores de nuestra imagen real o mediática somos testigos de la desprofesionalización de los roles tanto del diseñador de vestuario, como autor de la identidad de los personajes, como del realizador, o sastre teatral como el materializador de ese vestuario devenido prenda, quien debe luchar con la invisibilidad de su rol a nivel profesional.

#### Autoría conceptual y autoría objetual en el vestuario teatral

Diseñador y realizador de vestuario, ¿Qué papel juega cada uno de ellos en la comunidad teatral? Tanto el diseñador como el realizador forman parte de un todo, se complementan en saberes y lenguajes, ya que las necesidades de expresión y percepción estética de ambos son bien diferenciadas, son mundos paralelos. El "qué" y "el cómo" retroalimentándose de acuerdo al mundo sutil de los significados y mensajes ocultos en los signos de la comunicación no verbal que es la ves-

timenta. El diseñador se interesa por la comunicación y expresión personal, tanto del personaje como de la suya propia, ya que su mundo es el de la significación. Define cómo debe ser percibido el concepto de imagen de la puesta por el espectador y amalgama a todos los interpretes bajo un mismo criterio estético que protege y unifica como un paraguas protector.

El rol del realizador en el ámbito escénico, es del responsabilizarse del hecho real y tangible que son las prendas en el vestir de los personajes. Debe responder al imaginario intangible del diseñador que ha creado el vestuario y a las condiciones estético- técnicas-económicas de la puesta, materializa las ideas y las convierte en objetos palpables, trayéndolas a la vida real para convivan con nuestro cuerpo, nos abriguen, nos cobijen, y nos trasformen; he aquí el mundo objetual.

La realización como disciplina es de carácter estable, fijo y contundente, ya que opera mediante secuencias técnicas sincronizadas en un tempo determinado, donde el factor preponderante es la asociación entre decisión y acción. El diseño por lo contrario es variable,

fluido, de carácter maleable ya que se regenera durante su propio proceso de concepción mediante sus etapas fantaseadas y tentativas hasta llegar a su definición total durante el mismo proceso de realización.

### Las prendas también actúan

La prenda como herramienta escénica lo es en ambos aspectos, tanto en el simbólico como en el material. Expresa el personaje en todas las singularidades de su identidad, desde rango social, ideología, carácter al nivel de la imagen visual, y por otro lado el diseño devenido prenda, que usa el actor sobre su cuerpo que lo modifica en su propiocepción corporal actuando sobre su gestualidad, postura, movilidad y actitud presencial sobre el escenario.

Una vez vestido y caracterizado el actor ya no podemos separar los componentes que constituyen el personaje escénico de la percepción del público. Este se concibe desde la noción de totalidad, sin poder distinguir a sus autores, maquillador, peinador, diseñador realizador. Acaso ¿no nos es cotidiano, pero no menos sorprendente ver al actor fuera de escena y ya no poder reconocerlo? El público recibe una completitud donde cada parte se complementa y equilibra para dar lugar a un ser que expresa vida, real o ficcional actual o de épocas pasadas, realista o aspiracional, pero en todos los casos expresa aspectos humanos simbólicos y materiales a la vez, es así como representa los dos mundos, el del diseñador y realizador simultáneamente. Al igual que en la relación director-actor, en la asociación diseñador-realizador, el primero conduce generando climas aptos para la expresión y el segundo habla por los dos.

Las prendas en el teatro no son en realidad prendas, nada tienen que ver con nuestras ropas de uso personal, no se parecen en nada a las prendas que adquirimos en los comercios de moda. La moda centra su eje de equilibrio en el instante actual, es el reinado de lo transitorio y está sujeto al cambio permanente, descarta y genera novedades en forma cíclica. El vestuario sobrelleva esta preferencia y establece cierta igualdad entre lo viejo y lo nuevo, entre lo vivo y muerto, es así como trasciende el tiempo y lo que permanece es la identificación de los biotipos humanos y su carácter.

Las vestimentas usadas sobre el escenario se ven obligadas a hablar en voz alta para ser leídas, escuchadas, no solamente vistas. Esto merece una construcción del objeto diferenciada tanto desde la concepción del diseño como desde su realización. El vestuario escénico tiene la libertad total de tomar tipologías de prendas de cualquier época histórica y ubicarlas sobre el escenario en función de una significación universal o también puede deconstruirlas para resignificarlas si es necesario, puede enfatizar sus formas, sus colores, sus materialidades, y hasta sus rastros de vida previa para amalgamarse al cuerpo del actor con su caracterización y su intención expresiva dentro del relato, para ser significantes como partícula indispensable del acto teatral.

### Realización y transformación de la materia

Es aquí donde está en juego la percepción de los diversos matices expresivos de las prendas, los componentes formales de su estructura y su materialidad, dotada de

una expresión potente que es leída con el tacto visual a través de la distancia del escenario.

En la cita que hace Boris Groys sobre Clement Greenberg señala que un artista es libre y capaz de demostrar su maestría y gusto, precisamente cuando una autoridad externa le regula al artista el contexto de la obra. Al liberarse del problema de qué hacer, el artista puede entonces concentrarse en el aspecto puramente formal del arte, en la cuestión de cómo hacerlo, es decir, en cómo hacerlo de modo tal que sus contenidos sean atractivos y seductores (o desagradables y repulsivos) para la sensibilidad estética del público. Entonces, ¿Cuáles son los saberes ineludibles del sastre teatral para poder definir el "cómo"? Para poder manifestarse con total rigurosidad se requiere de un vasto repertorio de tipologías históricas y sus técnicas constructivas como herramientas naturales, y una sensibilidad especial para prever el comportamiento de los materiales textiles para poder decidir y reconvertir estos al lenguaje de la producción escénica con todos sus condicionantes funcionales y conceptuales en juego.

### El figurín como contrato

El figurín es una propuesta, una invitación y un contrato a la vez, dice "yo lo veo así", "esto es lo que vamos a hacer", pero no deja de trabajar en la virtualidad de las intenciones ya que como todo dibujo expresa intenciones y la expresión subconsciente del autor. No es todavía una prenda porque no pasó por el umbral de la materialidad, la prenda nace cuando se convierte en un hecho inamovible, una vez corporeizada la prenda a su vez que el diseño es un objeto tangible, ya no hay ilusión posible de sostener. Lo que llega al público es la construcción real de la prenda terminada, el hecho artístico del figurín por el contrario permanece oculto en el detrás de escena del proceso de creación de una obra teatral.

### Investigación histórica

El acceso a la información ha cambiado en forma exponencial en los últimos años. Todos investigamos, diseñadores y realizadores tenemos absolutamente toda la información que necesitamos a disposición, pero ¿qué investiga cada uno?, ¿Qué necesidad de cerciorarse corresponde a cada rol profesional? Es aquí donde vemos la identidad profesional de cada uno expuesta.

El diseñador en la búsqueda de la certeza creativa a la hora de definir la identidad visual del personaje investiga las costumbres y modos de cada periodo histórico y dependiendo de la profundización del conocimiento sutil que logre podrá evaluar el nivel de impacto que tuvo en la sociedad un diseño dado en su momento y en determinadas situaciones, comprendiendo el código social de cada época, sus reglas de conducta social y etiqueta.

El materializador acota su búsqueda de conocimiento a un campo más focalizado, por ejemplo, cuáles eran los textiles posibles teniendo en cuenta su origen de fabricación y distribución en épocas pasadas, tipologías de prenda específicas de cada región o grupo social, estructuras de moldería fidedignas, técnicas constructivas, andamiajes internos, técnicas de producción de

las ornamentaciones, (artesanales, manualidades caseras o de alta “expertise” técnica, o bien de producción industrial), para luego repensar estos elementos en términos de factibilidad y adecuación a los tiempos de preproducción, mantenimiento y disponibilidad de presupuesto.

### Documentación versus referencias

Previo al diseño de un vestuario, en la búsqueda de la comprensión de las formas de vida de los personajes, ya sea actuales o históricos, nos entregamos a la investigación. Actividad que actualmente ha cambiado notablemente en favor de las herramientas del mundo virtual y las redes sociales.

Hasta hace unos años en esa la búsqueda de información recurríamos a librerías, bibliotecas, hemerotecas, museos y entrevistas personales. Si bien las fuentes de documentación en vestuario son diversas y siempre se trabajó con material cotidiano como revistas, periódicos, álbumes de fotos de familia en este caso se legitimaban por ser reales y dar lugar a la vivencia de primera mano de épocas pasadas, permitiendo atravesar el tiempo sin filtros editoriales contemporáneos. Por otro lado, los libros de historia del traje y la moda como fuentes fidedignas aportando los hitos temporales y figuras clave en la cultura del diseño como industria que ha respondido a los cambios culturales y ha influenciado las costumbres sociales de cada época. Libros con contenido sociológico e histórico que tenían ilustraciones y fotos que apoyaban la sustancia del texto, imágenes que lo completaban pero no lo reemplazaban en ningún caso. En la actualidad el culto a las imágenes lo trasciende todo, inclusive las conductas a la hora de investigar. Aún luego de una exhaustiva investigación histórica, diseñar sigue siendo un acto de creación ya que implica evaluar pertinencia, decidir, descartar y componer de acuerdo a lo requerido por el clima emocional de la obra en cuestión. En la era del copy & paste el figurín está siendo desplazado por el panel de referencias conceptuales bajadas de las redes digitales, pero seleccionar referencias solo implica evaluar y acumular a altas velocidades. En el acto de la búsqueda y selección digital nos ubicamos en el rol del eterno observador, inmersos en el impacto de las multitudes de imágenes a nuestro alcance, actividad completamente opuesta a la del diseñador creador, que investiga, se aquieta toma distancia, y luego deja que las ideas fluyan de su interior en forma de boceto para más tarde reconsiderar y diseñar los figurines definitivos.

En palabras de Douglas Crimp en su texto *Sobre las ruinas del museo* (1993), Crimp sostiene en relación a Walter Benjamin “A través de la tecnología de reproducción el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da paso a la franca confiscación, cita, parafraseo, acumulación y repetición de imágenes ya existentes. Las nociones de originalidad, autenticidad, y presencia, esenciales para el discurso ordenado del museo, resultan socavadas”.

Es así como en la vorágine de la información visual del momento actual perdemos el hilo conceptual que nos guiaba hacia una determinada meta creativa. Los paneles conceptuales de referencias o moodboards, cual

álbum de figuritas, se convierten en una colección de imágenes vacías de contenido unidas por algún eje conductor muchas veces difuso, pero bello, muy bello y más que nada prolijo, lo que lo hace irresistible, perdiéndose así la poética del dibujo manual de figurín en pos de la imagen digital, infinitamente retocada para potenciar su impacto visual, que no solo está vaciada de contenido sino también de impronta humana. Factor que se recupera recién en el acto de realización donde el materializador da vida a las prendas escénicas cortando y modelando según su propia sensibilidad creadora.

Es así como en la actualidad podemos decir que el diseño conceptual apoyándose en las nuevas tecnologías se libera de la materia y en algunos casos, no en todos, se encamina hacia horizontes inciertos, mientras la realización al permanecer atada a la materia se mantiene al margen de la contracción de los tiempos.

Aunque nos parezca sorprendente el acto de coser una camisa en siglo XIX consumía exactamente el mismo tiempo que lleva construir la misma camisa en la actualidad del siglo XXI, seamos conscientes que nuestra sorpresa y desconocimiento se debe principalmente a la baja visibilidad del realización de vestuario escénico como disciplina profesional.

### Referencias bibliográficas

Foster, Hal (1998) *La posmodernidad*.

Groys, B. (2014) *Volverse público: las transformaciones del arte en ágora contemporánea*. Clement Greenberg. Editorial Caja negra. Buenos, Aires Argentina.

**Abstract:** This paper is oriented to expand the framework for the role of director of professional activities as set dressing.

It is based on professional experience on the work done by the Cabuli Studio - Suarez Garment and their interpretative processes. Aiming to raise awareness of the specificity of the work as a professional filmmaker embodying the visual image of the characters that enrich the artistic and communicative quality of the story in films, plays, dance, and cinema advertising, valuing authorship objetual parallel to the conceptual authorship, transforming the idea into tangible matter, and this tour as an opportunity to mature and conceptual completeness in creating costumes.

**Keywords:** Costume - tailoring - Costume Design - stage space - nonverbal communication

**Resumo:** Esta conferência esta orientada ampliar o marco de referência quanto ao papel do realizador de vestuário cênico como actividade profissional.

Fundamenta-se na experiência profissional nos trabalhos realizados pelo Estudo Cabuli - Suárez Vestuário e seus processos interpretativos. Apontando a concientizar sobre a especificidade do quehacer do realizador como profissional que materializa a imagem visual das personagens que enriquecem a qualidade artística e comunicativa do relato em filmes, obras teatrais, de dança, e cinema publicitário, valorizando a autoria objetual em paralelo à autoria conceptual, transformando a ideia em matéria tangível, e deste percurso como oportunidade de maturação e completitud conceptual na criação de vestuário.

**Palavras chave:** Vestuário– sastrería- design de vestuário- espaço cênico - comunicação não verbal.

(\*) **Andrea Suárez.** Diseñadora de vestuario formada en Bellas Artes. Es directora creativa del Estudio Cabuli - Suárez Vestuario. Docente universitaria especializada en materialización de indumentaria en Universidad de Buenos Aires, Universidad de

Palermo, Instituto Nacional de Tecnología Industrial y autora académica del primer posgrado en Diseño de Moldería en Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. En el campo de la investigación centra su trabajo en la realización de vestuario / indumentaria y su implicancias en la imagen, desarrollando textos técnicos y ensayos sobre la aplicación de nuevas didácticas a esta disciplina.

## Redconstrucción – grupo danzabismal / ¿Performance Art en Danza Argentina?

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Roberto Ariel Tamburrini (\*)

**Resumen:** Tendremos en consideración la siguiente noción de Performance Art: Es una experiencia escénica de carácter conceptual que cumple con las siguientes pautas: 1. El cuerpo es el elemento central y se expone; 2. Se desarrolla en tiempo presente, no es pautado con precisión; 3. El espacio escénico es potenciado; 4. El público es incorporado a la acción escénica. A partir de ella, abordaremos el trabajo redconstrucción del grupo danzabismal (arteSANOS de la dnza), con dirección de Roberto Ariel Tamburrini como unidad de análisis, para debatir el lugar de esta práctica y su importancia en la escena local.

**Palabras clave:** performance – danza – cuerpo – público – espacio escénico.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 211]

*“La madurez del hombre es haber  
vuelto a encontrar la seriedad con  
la que jugaba cuando era niño.”  
(Friedrich Nietzsche)*

### Desarrollo del proyecto

#### a. Introducción

Esta ponencia tiene su origen en la reflexión y análisis que surgen de la práctica escénica desde su inicio con el grupo *danzabismal (arteSANOS de la danza)*, donde me desempeño como director, intérprete e investigador. Las experiencias durante dos años y medio en dicho proyecto han estimulado múltiples preguntas con sus consecuentes afirmaciones que, lejos de buscar verdades inmóviles, apuestan a generar una dinámica que propicie la tensión constante entre los siguientes elementos triádicos: el hecho escénico, la ideología e identidad del mismo y las consecuentes conceptualizaciones y marcos teóricos respectivos.

Haré foco especialmente en esta ocasión en el proceso creativo de todas las instancias de la última obra del grupo, *redconstrucción*, para arribar a la pregunta que leemos en el título: *¿Performance Art en Danza Argentina?* Asimismo, delinearé algunas consideraciones referentes a la relación danza y vida en nuestro contexto, desde la perspectiva concreta, fresca y empírica que caracteriza al grupo, considerando la reciente noción de *escenarios liminales*.

#### b. Performance Art

Este término comienza a utilizarse a principios del siglo XX para describir muchas propuestas de las denominadas vanguardias artísticas, que se plantean disminuir

las fronteras entre danza y vida. Se lo utilizó para definir las acciones en vivo de diversos creadores vinculados a los movimientos futurista, constructivista, dadaísta y surrealista entre otros, generalmente relacionados en aquel momento con las artes plásticas. A finales de los años '60 el término *performance* se tornó representativo de muchas acciones artísticas novedosas, especialmente en relación a la ruptura de las convenciones, la convivencia de lenguajes artísticos en escena y nuevas relaciones entre el público y los intérpretes. Está ligado a otras manifestaciones como happening, arte conceptual, instalaciones, arte pop e intervenciones.

En mi investigación personal buscaba configurar una definición aproximada a partir de diversas lecturas y debates, hasta que tuve una charla personal con Érica Kolleff (Licenciada en Dirección Escénica DAD UNA), con quien compartimos algunos proyectos artísticos vinculados a la performance. Fue ella la que me dio un valioso y esclarecedor aporte para proponer la siguiente noción de *Performance Art*:

Es una experiencia escénica de carácter conceptual que cumple con las siguientes pautas: 1. El cuerpo es el elemento central y se expone; 2. Se desarrolla en tiempo presente, no es pautado con precisión; 3. El espacio escénico es potenciado; 4. El público es incorporado a la acción escénica.

Es importante destacar que, dado que el cuerpo en encuentro con otros cuerpos constituye la médula de este acontecimiento, cobra gran dimensión la noción de *performer*:

La condición de *performer*, tal y como se ha entendido en el arte contemporáneo, enfatiza una política

de la presencia al enfatizar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos. (Ileana Dieguez Caballero / 2007)

Simultáneamente a este estudio, me había propuesto armar un grupo de danza que indague desde la praxis otras posibilidades escénicas no tan transitadas, para separarme del limitado circuito convencional de la danza y todo su soporte estructural, especialmente oponiéndome desde las formas usuales de obtener recursos económicos (subsidios, cobro de entradas o a la gorra, básicamente) y a los modos de recepción de las obras. La noción de un público *endógamico* por llamarlo de algún modo, y la idea de espectadores que se sientan a ver la obra, sea en butacas lujosas o en el piso (esta diferencia no es mi interés), me aventuraron a la necesidad de una nueva propuesta, un abismo estético afirmativo, que dio como resultado desde ese entonces a mi proyecto actual. Esta afirmación implica ofrecer alternativas ideológicas, creativas y organizativas en la Danza Argentina, bajo los parámetros y valores que sugiere la definición de *performance art* que presenté anteriormente.

### c. Grupo danzabismal (arteSANOS de la danza)

Cuando convoqué con este fin a un grupo de colegas con los que fui trabajando a lo largo de mi carrera, dicha convocatoria generó aceptación y entusiasmo, pero además interés de parte de muchas otras personas conocidas dentro del campo que también ofrecieron su compromiso al proyecto. Finalmente, la experiencia inicial en setiembre del 2012 superó mi planificación en cuanto número de participantes, para comenzar con aproximadamente 20 performers, su mayoría entre estudiantes y graduados de la Licenciatura en Composición Coreográfica del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional del Arte. Con mi dirección general y un carácter dinámico, se suman y rotan constantemente integrantes, ampliando actualmente el criterio también a participantes por afuera de la institución, como así también actualmente a personas no necesariamente especializadas en danza.

La organización grupal se caracteriza por el intercambio de ideas, a través de la composición colectiva, propiciando una práctica con particularidades específicas como estrategia y metodología apta para nuestro contexto posmoderno con sus problemáticas y posibilidades actuales, como una propuesta que busca instalarse en el campo de la interacción social, ensayando y produciendo en lugares públicos, como plazas, parques, eventos, museos, calles, etc. Creemos que la práctica e intercambio sistemático de la danza en ámbitos no habituales intenta que la misma supere su condición de extraña y elitista, logrando así que sea incorporada a nuevos contextos a los que es ajena tomando en consideración autores como Ana María Fernández, que ven a un grupo como un dispositivo para generar cambios sociales.

*Danzabismal* alterna las posibilidades escénicas con el abordaje de la *performance art* en espacios públicos, en diversos formatos dentro de esta categoría entre los que se destacan la intervención urbana y la instalación.

Ponemos en escena *Popcorn! (cuatro episodios)* en el museo de esculturas Luis Perloti en el marco de la Noche de los Museos e *inVersos (donde los circuitos no se animan)* dentro del ciclo de Danza en los Jardines del Sívori organizado por el Departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional del Arte, ambos en el año 2012.

Durante el 2013 en Parque Centenario, Plaza Irlanda y el Rosedal presentamos con formato itinerante la obra *Giuu Y Meel (es la hora del reposo)* dentro de las actividades cotidianas de dichos espacios públicos. Experiencia que continúa en desarrollo a través de performances, intervenciones, entrevistas, ensayos públicos, diálogos, etc. en contacto directo con la comunidad.

Somos invitados a formar parte como unidad de análisis al proyecto de investigación *Aproximaciones a los nuevos dispositivos coreográficos diseñados en la interacción social III* en la Universidad Nacional del Arte dirigido por Susana Szperling y Miguel Baqueano, a partir de mi participación como docente investigador dentro de dicho proyecto. Como parte de esta experiencia, dictamos la actividad *didáctica a – brazos: Experiencia pedagógica para una metodología de la intervención de cuerpos en movimiento*, en el marco del Programa de Extensión de Cátedra Composición Coreográfica y Taller Coreográfico VI (DT), en el Encuentro de investigadores en red *Abordajes de públicos*.

También en 2013 llevamos a cabo el ciclo *abismarte, danza para motivarte*, que consistía en dos funciones semanales una vez al mes en la escuela de fotografía Motivarte, donde abordamos la noción de *performance art* a través de diferentes episodios coreográficos en cada oportunidad. Luego de cada función (abierta y gratuita), se realizaba una charla donde abrimos el debate, intercambio y reflexión el público, los alumnos de la escuela y los miembros del grupo. Allí presentamos tres episodios: 1 - Una adaptación de *Giuu Y Meel (es la hora del reposo)*, 2 – *sintexto, se desmorona todo lo que construimos* y 3 – Una primera aproximación de *redconstrucción*.

Ese mismo año participamos en las *intervenciones* públicas para el Día de la Mujer, en contra de la trata de personas en Plaza Flores, por reclamo de mayor presupuesto educativo en la Facultad de Filosofía de la UBA y el festival por la Ley Nacional de Danza y también cerramos el 8º Congreso Argentino de Salud Integral del Adolescente, 5º Jornadas de Salud y Educación y XXVI Reunión del Comité de Adolescencia de ALAPE con una *performance* conceptual referida a las temáticas abordadas. Comenzamos el ciclo de intervenciones urbanas interversiones, cuya primera experiencia la llevamos a cabo en Parque Centenario y Diagonal Norte.

Finalmente ponemos en escena la obra *redconstrucción*, participando con la misma en el Festival enlaces 2013 y 2014 organizado por la UNTERF dentro del área de performances, en el ciclo de ensayos abiertos Porlamirilla organizado por El Tememos Teatro y en el Centro Cultural Borges con 5 funciones dentro del marco Experimentaciones en Escena.



Como vemos, todas estas instancias se caracterizan por la interacción social, poniendo asimismo foco en el proceso creativo en espacios públicos y no solo compartir el resultado final de los mismos.

Blog: <http://grupodanzabismal.blogspot.com.ar/>

Facebook: <https://www.facebook.com/grupo.danzabismal>

Canal YouTube: [http://www.youtube.com/channel/UCJBFdXpJx74l\\_3LzvGROUwd](http://www.youtube.com/channel/UCJBFdXpJx74l_3LzvGROUwd).

#### d. Redconstrucción

Luego de las múltiples experiencias escénicas descritas en el punto anterior, como podemos observar en el tramo más reciente del tránsito grupal, me propongo, en acuerdo con búsquedas paralelas a mi inquietud dentro del grupo, a delinear la metodología compositiva y el sentido de esta obra.

Como su título lo indica, se trata de una construcción de redes. Las mismas son tejidos de comunicación con fuerte acento en la percepción humana y su relación con el contexto cotidiano. Un entramado entre *danza y vida* que ubica al cuerpo como eje central, aprovechando todas sus potencias expresivas. Una experiencia estética donde el público puede interactuar con los intérpretes de manera libre, lúdica, a través de la exaltación de sus sentidos en una instalación humana que ironiza sobre las fronteras y las convenciones escénicas.

Al respecto, rescato el concepto *convivio* desde las apreciaciones de Jorge Dubatti:

El teatro es un lugar para vivir —de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente—, la poësis no solo se mira u observa sino que se vive. Expectación, por lo tanto, debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores). (Jorge Dubatti / 2011)

Para este modelo compositivo complejo, propongo el concepto de *aforismos kinéticos*. Se trata de módulos de movimiento y diversos lenguajes artísticos autónomos, que conviven entre ellos sucesiva y simultáneamente en íntima tensión afirmativa según las elecciones y decisiones del director, los intérpretes y los espectadores. Estos módulos son fuerzas creativas que se ponen en relación a través de un montaje, dando especial atención a las zonas intermedias entre los mismos. Se alternan, resignifican y desarrollan según un boceto previo y la voluntad del público, que moldea la propuesta, generando así redes de comunicación, complejas pero saludables y cercanas. Todos los elementos en juego constituyen, en consecuencia, en un cuerpo-obra dinámico, abierto y flexible, que cumple con todas las pautas detalladas de *performance art*. Esto permite adaptar rápidamente la obra en distintos espacios, sin que pierda la identidad y espontaneidad de su origen creativo.

¿Qué es el cuerpo? Solemos definirlo diciendo que es un campo de fuerzas, un *medio* nutritivo disputado por una pluralidad de fuerzas. Porque, de hecho, no hay medio, no hay campo de fuerzas o de bata-

lla. No hay cantidad de realidad, cualquier realidad ya es cantidad de fuerza. Únicamente cantidades de fuerza, en relación de tensión unas con otras. Cualquier relación de fuerzas constituye un cuerpo: químico, biológico, social, político. Dos fuerzas cualesquiera, desiguales, constituyen un cuerpo a partir del momento en que entran en relación: por eso el cuerpo es siempre fruto del azar, en el sentido nietzscheano, y aparece siempre como la cosa más *sorprendente*, mucho más sorprendente realmente que la conciencia y el espíritu pero el azar, relación de la fuerza con la fuerza, es también la esencia de la fuerza; no nos preguntaremos, pues, cómo nace un cuerpo vivo, ya que todo cuerpo es viviente como producto arbitrario de las fuerzas que lo componen. El cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple. (Gilles Deleuze / 1971)

En la obra se abordan dos temáticas: 1. La primera relacionada con la *percepción* del espectador, estimulando los cinco sentidos convencionales (olfato, gusto, tacto —estos tres usualmente no tenidos en cuenta en obras de danza-, audición y vista) a través de dispositivos coreográficos pertinentes para resolver ese objetivo. Asimismo, tenemos en cuenta autores como Steve Paxton, quien opina que existen otros sentidos además de estos cinco, como por ejemplo el sentido propioceptivo del movimiento. Considerarnos también las posibilidades de sinestesia que él también plantea, esto es, que los sentidos están interrelacionados y podemos acceder a uno de ellos a través de otro. (Ejemplo, cuando uno escucha la palabra limón -audición-, es muy probable que se activen sensaciones gustativas —sabor agrio- y/o visuales —color amarillo-). 2. La segunda temática es la *comunicación*, poniendo el eje en la relación cuerpo-tecnología, a través de una mirada lúdica, fresca e irónica de dicha tensión en nuestra sociedad. Proponemos un mensaje afirmativo de superación de dicha dualidad y su influencia en los vínculos humanos dentro del contexto contemporáneo.

La tendencia del tránsito escénico del público (incorporado a la escena) y los intérpretes, utiliza las instalaciones y características del espacio en cuestión, cuyo dispositivo compositivo será un trayecto que va constantemente desde la periferia al centro y del centro a la periferia. En esta espiral móvil acontece la acción performática, donde estos *aforismos kinéticos* se abren sorprendiendo al público en la escena. Cada espectador tiene constantemente una actividad interactiva, contando siempre con la libertad de escoger qué observar, cuando y como intervenir. Buscamos que la obra se constituya en un lugar de la experiencia múltiple, poniendo constantemente en cuestión las convenciones escénicas tradicionales y afirmando el juego como dispositivo coreográfico esencial.

Desde la perspectiva de dos profesionales de la crítica especializada en danza y comunicación:

Se trata de un emprendimiento inusual: una búsqueda estética que apuesta por una mayor interac-

ción entre los artistas y el público, siendo el componente lúdico un recurso indispensable que invita a la distensión. En este sentido, cabe destacar que la obra requiere de la participación activa del espectador para su construcción en tanto fenómeno escénico. En consecuencia, podríamos hablar de redconstrucción como una obra abierta, en la medida en que cada puesta encuentra su singularidad en la respuesta (y acción) del público convocado. La obra se abre en tanto que su contenido depende del modo en que todos los participantes interactúan en cada presentación, desdibujando de este modo los límites entre el artista y el público, entre el arte y la vida, remitiendo a viejos gestos vanguardistas inteligentemente recuperados en un contexto posthistórico. Haciendo honor a su nombre propio, el trabajo de Tamburrini se presenta como una difusa red de vínculos que se re-crean en el devenir de acciones y discursos, siendo para ello imprescindible la figura de un espectador atento que es interpelado en todo momento. Incluso, en ocasiones, el mismo director interactúa con los performers en una suerte de intrusión de una voz autorial que quiebra los límites entre representación y realidad. Podríamos decir que esta novedosa propuesta artística pone de manifiesto la necesidad de resignificar nuestras relaciones sociales, reivindicando para ello, la espontánea ingenuidad del niño creador que nos habita. (Ana González Vañek - Ricardo Terriles / 2014)

A modo de *kermesse*, conviven en escena (a veces simultánea y otras sucesivamente) entre otras cosas un sector lúdico, donde se realizan juegos con los espectadores; uno poshistórico, donde se desarrollan escenas de diversa temporalidad histórica; una parodia de la tecnología, donde el público *maneja* las coreografías a modo de control remoto; un director puesto en evidencia en la obra; un técnico que se transforma por propia decisión en performer; un dúo tomando *resonancias kinéticas* de los espectadores; un cuarteto bailando mientras una poesía es leída e invitada a leer; canciones; muestra fotográfica; una intérprete cocinando y ofreciendo la comida a los espectadores; otra saliendo de una valija; un quinteto proponiendo *postales* e invirtiendo la relación con los espectadores, etc.; para finalizar en una danza comunitaria donde todos son participantes. La obra se constituye así como un cuerpo vivo que crece y muta según la oportunidad, haciendo de cada función un acontecimiento único.

Hasta el momento, se ha presentado en tres escenarios diferentes, propiciando un ciclo performático vital, que parte de los ensayos y actividades en relación inmediata con la comunidad en lugares públicos, pasar por instancias escénicas diversas y para retornar a dichos espacios urbanos con la obra.

#### 1. Por la mirilla. Ciclo de ensayos abiertos en el *Teme-mos Teatro*:

Como vemos, esta primera instancia de la experiencia, se trata de un espacio que da la posibilidad de vivenciar el proceso creativo final a modo de ensayo con público. Cada una de las dos funciones se comparte con otra propuesta estética, generalmente con características no si-

milares. Luego de ambas obras se invita a los presentes a una ronda de intercambio con los artistas, coordinado por alguna personalidad de la danza, en nuestro caso Susana Szperling. El lugar es cálido, íntimo y cotidiano. Una casa amplia de dos niveles acondicionada para clases y espectáculos artísticos, con diferentes salas y un tránsito interesante entre las mismas. Ideal para iniciar *redconstrucción*, donde recibimos diversas apreciaciones por parte del público que tomamos en consideración. Entendemos que el resultado de una obra es un fenómeno de construcción social, de manera que para nosotros las devoluciones son criterios válidos para la composición dinámica del espectáculo.

#### 2. *Experimentaciones en Escena*. Sala de Experimentación del *Centro Cultural Borges*:

Aquí desarrollamos cinco funciones, dentro del marco experimental que el centro cultural ofrece para la selección de espectáculos innovadores en sus propuestas escénicas. A diferencia de la intimidad del ciclo anterior, se trata de un espacio de amplitud considerable, con tres pisos y enormes salas relacionados con escaleras mecánicas. Aprovechamos este marco para utilizar lo que el centro ya ofrece desde la información estética (muestras, decoraciones, arquitectura, etc.) pero sin perder el eje de los cuerpos y la comunicación como elementos centrales. Propusimos la idea de un viaje donde los espectadores recorren las instalaciones guiados como en un museo en una sucesión de actos, hasta llegar a la sala principal donde se desarrolla el núcleo de la propuesta. La posibilidad de tener ensayos antes del estreno ayudó a la confección de una obra que se pueda apropiarse de las instalaciones sin perderse en la inmensidad de las mismas.

Artistas y espectadores habitamos el hall del Centro Cultural Borges mientras diseñamos un entramado de imágenes donde nuestros respectivos roles se desdibujan. Allí advertimos que algunos movimientos comienzan a reconfigurar nuestros límites identitarios: miradas, gestos y acciones ponen de manifiesto una voluntad de ser y hacer que interrumpe el devenir de nuestro origen común.

Lentamente, nos adentramos en un viaje hacia el encuentro con los otros, a través de pautas y marcaciones que funcionan como hilo conductor de un recorrido que nos lleva a través de los distintos espacios del Borges –desde los pasillos de circulación hasta la sala–.

Mientras se desenvuelve en lugares inesperados, la obra dialoga con el resto de las actividades artísticas desarrolladas en el complejo cultural y convoca a otros públicos que se animan a participar, expresándose con la gestualidad y el movimiento. (Ana González Vañek y Ricardo Terriles / 2014)

#### 3. *Festival Enlaces 2015. Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)*:

En esta tercera experiencia, al tratarse de un festival con múltiples propuestas simultáneas, decidimos hacer una intervención, dado que no existía la posibilidad de ensayo previo en el espacio que además estaría ocupado y transitado constantemente por personas. Al

llegar, recorrimos las instalaciones de la universidad y en la sala que nos ofrecieron de espera, delineamos la estrategia y orden de los módulos (*aforismos kinéticos*) que llevamos bocetados, y más tarde salimos a la escena con lo acordado. En este caso, la riqueza consistió en la irrupción escénica, ganando mucha espontaneidad y sorpresa. Desde lo efímero del acontecimiento no convocado, el público quedó con un halo de sensaciones e impresiones novedosas al finalizar la performance.

#### e. Escenarios liminales: Danza y Vida en Argentina

La noción de *performance art* que escogimos y las inquietudes planteadas con el grupo *danzabismal (arte-SANOS de la danza)*, contempladas en el proceso creativo del *cuerpobra redconstrucción*, implican una nueva concepción de la escena. Novedosos dispositivos, menor control pero mayor atención escénica, un voluptuoso estado de alerta sensorial y kinético que ahora hace difusa toda frontera, toda clasificación. La relación con el público también es motivo de reflexión. En tanto las performances están encarnadas en su contexto, es imposible separar categóricamente en el acto de intervención o instalación entre artistas y espectadores. Los intérpretes intervienen pero también son intervenidos por su entorno escénico. No es posible diferenciar entre acciones y reacciones; en fin, se diluyen los *bordes*, afloran los *abismos*, los que ahora nos dejan varados en una nueva costa inconclusa, incierta y novedosa: *danza y vida*.

Para Turner, en cualquier tipo de *performance* cultural – desde el ritual, el carnaval hasta la poesía o el teatro – se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma. En este sentido, toda expresión *performativa* está en relación o exprime una experiencia. De ahí que regrese la etimología del término *performance* derivado del francés antiguo *parfourir* – realizar o completar – concibiendo entonces el *performance* como la realización de una experiencia. (Ileana Dieguez Caballero / 2007)

En este territorio de márgenes difusos dentro de un acontecimiento estético de interacción social, a través de tránsitos efímeros en tanto danza, pero asimismo trascendentes, surgen entonces los espacios liminales:

Me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida, algunos procesos artísticos comienzan a explorar caminos que parecen acercarlos, una vez más, a experiencias rituales. (Ileana Diéguez Caballero / 2007)

Siempre recuerdo una de las devoluciones más estimulantes que recibimos del público en nuestras funciones. Una mujer nos dijo entusiasmada al finalizar la performance: “Vine a ver una obra y terminé actuando yo.”

A un año aproximadamente del origen de esta experiencia, considero que ya hemos contribuido a generar un nuevo antecedente en la acción y el pensamiento de la *performance art* en la Danza Argentina. Proponiéndonos actualmente con el grupo continuar con esta obra, de carácter inconcluso, mutable, permeable, abierta y vital, seguiremos encontrando en la *convivio* la desaparición de los límites entre *danza y vida* en nuestro país, creando escenarios liminales que transformen nuestros espacios públicos.

#### Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. (1971) *Nietzsche y la Filosofía. Traducción de Carmen Artal*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Diéguez Caballero, I. (2007) *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires, Editorial ATUEL
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los Estudios Teatrales*. México. Editorial Godot.
- González Vañek, A. y Terriles, R. (2014) *Crítica de redconstrucción en C.C. Borges*. <http://danzaycomunicacion.blogspot.com.ar/2014/10/redconstruccion.html>

**Abstract:** We will take into consideration the following notion of Performance Art: A scenic conceptual experience that meets the following guidelines: 1. The body is the central element and exposed; 2. It takes place in the present, is not scheduled accurately; 3. The stage is enhanced; 4. The public is incorporated into the stage action

From it, we will address the group redconstrucción danzabismal work (artisans Dance), directed by Roberto Ariel Tamburrini unit of analysis, to discuss the place of this practice and its importance in the local scene.

**Key words:** Performance - dance - body - public - stage space

**Resumo:** Levaremos em consideração a seguinte noção de Performance Art: É uma experiência cênica de natureza conceitual, que está em conformidade com as diretrizes a seguir: 1. O corpo é o elemento central e é exposto; 2. Realiza-se no tempo presente, não está prevista com precisão; 3. O estágio cênico é reforçada; 4. O público é incorporado a ação cênica.

Com isso, abordará o trabalho reconstrução o grupo danzabismal (arteSãOS da dança), com direção de Roberto Ariel Tamburrini como uma unidade de análise, para discutir o lugar desta prática e sua importância na cena local.

**Palavras-chave:** performance - dança - corpo - público - espaço cênico.

<sup>(\*)</sup> **Roberto Ariel Tamburrini.** Docente de Improvisación y Composición Coreográfica en Expresión Corporal I, II y III y de Clown; Investigador en Aproximaciones a los nuevos dispositivos diseñados en interacción social y en Meyerhold y el cruce de lenguajes escénicos en la escena contemporánea; la valorización del cuerpo del intérprete y Licenciado en Composición Coreográfica con mención Expresión Corporal. Co-fundador, coordinador y docente de la carrera terciaria Tecnicatura Superior en Artes Comunitarias del Movimiento. Director e intérprete del grupo danzabismal.

## Proyecto Bioroom: apuntes sobre la escena doméstica

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Felipe Restrepo (\*) y Juan Urraco (\*\*)

**Resumen:** En este trabajo me propongo abordar aquella zona del espacio escénico contemporáneo que emergiendo por fuera del edificio teatral y de sus reglas más tradicionales, acompaña las necesidades de aquellas prácticas escénicas que buscan establecer un vínculo más firme del universo escénico con la vida, abordando la pregunta sobre lo real y sobre cómo el hombre se representa a sí mismo. A partir del abordaje del Proyecto Bioroom, se intentará poner de relieve una dimensión política, social y estética del espacio escénico doméstico, que privilegia operaciones, representaciones y procesos de producción vinculantes al universo de lo documental.

**Palabras clave:** medio urbano - espacio doméstico- dramaturgia - Espacio doméstico - cotidianidad - documental.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 214]

El *Proyecto Bioroom*, una idea original de Juan Urraco que surge como instancia empírica de la tesis doctoral ya citada, y que lleva ya dos ediciones (1ª edición Barcelona, 2012; y 2ª edición Buenos Aires, 2014) se propone como un conjunto de intervenciones que pretende transformar esos lugares de intimidad y de uso cotidiano, como lo son las habitaciones, en escenarios temporarios; posibilitando al espectador un acceso subjetivo a espacios concebidos para la intimidad contemporánea del sujeto. Según el programa del ciclo:

La habitación es una caja, nos dice Perrot, real e imaginaria. Cuatro paredes, techo, suelo, puerta y ventanas estructuran su materialidad. Su tamaño, forma y decoración varían con el tiempo y con los ambientes sociales. Su cierre, al igual que un sacramento, protege la intimidad del grupo, de la pareja o de la persona. La habitación además lo protege a uno mismo, sus pensamientos, sus cartas, sus muebles, sus objetos. Como trastero acumula. Como defensa, repele al intruso. Como refugio, acoge. ¿Qué sucedería entonces si invirtiéramos estos parámetros? Que acogiera al intruso. Que ese *gabinete de prodigios* como le llama Perrot se abriese al otro. ¿Qué sucedería entonces si fuéramos invitados a husmear en algunas habitaciones reales en Barcelona, en Buenos Aires, en Berlín....? (Urraco 2012)

*Bioroom* trata de aventurarse en el dormitorio, entrando en un reino con sus costumbres propias, su lenguaje, sus incidentes y su actividad. *Bioroom* es hospedarse por un momento en la vida del otro, en su intimidad, y desde ahí repensarse en la de uno mismo. El hacer teatro en las habitaciones reales de las personas permite en primera instancia corromper de entrada muchos de los códigos tradicionales del teatro convencional encargados de consolidar el aspecto ficcional de la escena, del cual el proyecto pretendía tomar distancia desde un principio. En *Bioroom* el espectador no se desplaza a un teatro, no se sienta en una butaca; el espectador no tiene que guardar silencio cuando se apagan las luces porque no hay luces, no hay sonido, o mejor dicho hay otros

pero que se muestran mucho más anarquistas, imprecisos e impredecibles y que forman parte de lo cotidiano y de la naturaleza de los espacios habitacionales que impone sus propias reglas y dinámicas.

El espectador está sentado a medio metro del performer, a su lado, pegado, prácticamente en el escenario, a veces también configurándolo ya que está dentro de la *escenografía*, forma parte de ella, sentado en el suelo, en un cojín, en una silla, con una copa de vino en la mano o sentado en un ángulo en el que ve también a los demás espectadores. El espacio habitacional irrumpe de entrada sobre la cuarta pared y la hace añicos, invita al público a sumergirse en el fango de la escena, y viceversa; invita a la escena a sumergirse en el fango del público. Unos y otros se parecen demasiado. La vida se expande y se hace presente de la misma forma en la totalidad del espacio habitacional, que cobija a performers, técnicos, artistas y espectadores de igual modo, sin privilegios. *Bioroom* intenta romper ese código convencional que tan a salvo deja al espectador. En este sentido el acto de representar supone un acto de acuerdo colectivo. Cuando un espectador va a un teatro, compra la entrada, entra, se sienta, se quita la chaqueta, charla un rato, se apagan las luces y comienza un espectáculo que sabe que no le va a amenazar, que sabe que le deja en el patio de butacas. *Bioroom* intenta destruir esa capa racional a la que sabemos que se va a agarrar el espectador por hábito y costumbre. Cuando el espectador no se puede agarrar a dichos patrones de comportamiento estandarizado, instalados por mutuo acuerdo por las partes involucradas, lo que sucede es que se da margen a la emergencia del miedo. Miedo a no controlar, de la a(tensión) que se multiplica a causa de la incertidumbre, de la intriga, del propio desconocimiento de una experiencia que se presenta desconocida.

La intimidad concierne al territorio de la experiencia y está se proyecta, más allá del propio relato y de la presencia del cuerpo del testigo, a través de los restos y fragmentos que acogen estos espacios y que potencian el relato de la experiencia. En este sentido la particularidad excepcional en *Bioroom* es hacer posible que dichos restos de realidad se expresen en estado puro

como una multiplicidad de la experiencia subjetiva, íntima, sentimental, cotidiana e histórica del sujeto/huésped, que la habitación vuelve posible por ser el trastero que recoge y alberga todos esos fragmentos. Fragmentos que ahora se expresan sobre la experiencia del afuera, del otro, del colectivo con el que se convive.

Las diferentes cápsulas de *Bioroom* parecen orientarnos hacia una posible respuesta al reconocer que, en gran parte, todo lo que vemos en nuestro entorno es fruto de una percepción equivocada, donde todo es plausible de ser imitado, representado, actuado: la memoria, los recuerdos, el pasado y nuestro presente. A partir del convivio íntimo de los cuerpos, la experiencia de la existencia es puesta en cuarentena, y con ella la verdad del ser, la de su identidad y la de su comunidad.

## **Bioroom II edición**

### **Cápsula 1: (Urraco-Restrepo)**

El espacio habitacional elegido para esta travesía fue un Instituto Geriátrico de dos plantas, ubicado en el barrio de Palermo. La selección del mismo, estuvo definida por cuestiones meramente azarosas, pero principalmente por la recepción óptima y positiva que el proyecto tuvo para con las autoridades del instituto. Desde un principio mostraron gran interés en la propuesta porque podía ser de gran beneficio para la cotidianeidad en la que habitualmente están inmersos los abuelos; cuando no tienen visitas o no participan de una actividad organizada por la institución. Lo anterior nos permitió desarrollar la actividad con amplia libertad en todo el espacio institucional, y realizar así, un trabajo íntimo y de progresiva inmersión con las personas del geriátrico: tanto con los internos como con el personal del instituto. En total eran aproximadamente 50 abuelos, principalmente mujeres.

Una vez que reconocimos, por indicación de las directivas y personal de la institución, los rituales, dinámicas y modus operandis del lugar, tomamos la decisión de empezar interactuar con los abuelos dos veces por semana, durante 3 o 4 horas. Los encuentros se realizaban generalmente en los comedores principales donde los internos pasaban gran parte del día viendo televisión, hablando entre ellos, jugando cartas o simplemente esperando las comidas o las meriendas. Nuestro trabajo de paulatina inmersión dependía en muchos casos del estado de ánimo de ellos. Había ocasiones en que el estado de ánimo no era una variable que se pudiera individualizar sino que se manifestaba de forma generalizada. Con el tiempo identificamos que factores como el clima o el estado mental de uno de ellos podía afectar todo el entorno.

En la medida en que nos internábamos en la actividad con los abuelos identificamos que la cápsula debería llevar el nombre de *La merienda*. Coincidimos en que esa instancia del día estaba asociada a una cuestión de satisfacción y plenitud que en ningún otro momento del día lo experimentaban los abuelos. Se vivía una consciente lucidez alrededor de la merienda que nos impulsó a involucrar ese momento durante la actividad.

Una vez definimos los abuelos con los que podíamos trabajar, diseñamos la estructura final de la cápsula que consistía en un recorrido por el instituto, el cual comen-

zaría en la recepción del geriátrico y terminaría en los salones donde ellos reciben la merienda. Por razones principalmente de seguridad, de espacio y organizativas no podíamos realizar la cápsula con más de 18 asistentes.

La estructura completa de la cápsula era:

**Recepción:** una etapa donde se hacía énfasis en lo formal porque se da a conocer cómo estaba organizado edilicia y administrativamente la institución. También era una instancia sugerente porque se invitaba a formular preguntas y provocar emociones en los espectadores.

**Dinámica:** en la recepción del geriátrico donde todo parece acontecer con normalidad, el público se amontonaba en los sillones mientras se proyectaba material audiovisual de los abuelos en la cotidianeidad del lugar. Sobre una mesa, algunas preguntas sueltas que invitaban a reformular aspectos de la vejez y la muerte. De fondo una doctora que separa meticulosamente la medicación que distribuye a diario, rodeada de cajas alusivas a la cápsula y con los nombres de algunos de los abuelos. De repente la directora del instituto les da la bienvenida a los asistentes, se presenta y expone algunas intimidades del trabajo, del geriátrico, de los abuelos y sus patologías. Con el azar del color de una vela de cumpleaños entregada al ingreso, el público distribuido en pequeños grupos era enviado a diferentes habitaciones del geriátrico en grupos de 6 o 7.

**Habitaciones:** una instancia donde se revaloriza el archivo biográfico de los abuelos para ponerlo en contacto con la memoria. El espacio habitacional invita al espectador a una mayor inmersión con el mundo del geriátrico. Los objetos, los olores, los colores adquieren su propia identidad. Hay reminiscencias. **Dinámica:** en cada habitación uno o dos abuelos invitan a pasar a uno de los grupos. Un conjunto de 5 objetos vinculados con los abuelos son detonantes de múltiples recuerdos y experiencias. Aleatoriamente los internos seleccionaban a alguno de los asistentes y les formulan una pregunta que estaba dentro de un sobre.

**Proyección:** un video de 5 minutos de duración es proyectado a cada uno de los grupos en una de las habitaciones del geriátrico. También hay diálogo entre los asistentes que esperan su turno para ver el video: intercambian experiencias, hay flujo de opiniones y sensaciones.

**Dinámica:** cada uno de los grupos entra a otra habitación del geriátrico donde se proyecta una instalación audiovisual documental realizado durante las etapas preparativas del bioroom y donde los abuelos nos cuentan sobre ellos. Los otros grupos esperan expectantes en los pasillos del geriátrico mientras interactúan con los abuelos y con los otros asistentes. El material es proyectado en las paredes de la habitación para dar la sensación de que en esas imágenes se imprimen en la estructura que contiene a los abuelos, que esas paredes guardan recuerdos y sensaciones.

**Comedor:** es el momento de la intimidad colectiva. Todos los asistentes a la cápsula participan con los abuelos en el momento de la merienda. Es el instante de mayor interacción. Los abuelos y los espectadores cantan y piden deseos. Hay una mezcla de nostalgia y felicidad.

**Dinámica:** los grupos volvían a encontrarse en el comedor donde todos los abuelos merendaban. El público se integraba a la actividad al compás de unos tangos cantados en vivo, de un café con galletas. Las velas de colores que inicialmente fueron entregadas para dividir aleatoriamente los grupos iban siendo colocadas por el público en una torta mientras pedían un deseo.

#### Referencias bibliográficas

Urraco, J. (s/f) *Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea* Argentina: Una escritura con sede en el cuerpo- Tesis Doctoral – Universitat de Barcelona.

**Abstract:** In this work I intend to deal with that part of the contemporary scenic space that emerging out of the theatrical building and its more traditional rules, accompanies the needs of those performing practices that seek to establish a stronger link between theatrical universe and real life, tackling the question about reality and how the man represents himself. From the approach of the Bioroom project, trying to highlight a political, social, and aesthetic dimension of the domestic space, which favours operations, representations and production processes in relation with the documentary universe.

**Key words:** Urban areas - domestic space - dramaturgy - domestic space - daily life – film.

**Resumo:** Neste trabalho proponho-me abordar aquela zona do espaço cênico contemporâneo que emergindo por fora do edifício teatral e de suas regras mais tradicionais, acompanha as necessidades daquelas práticas escénicas que procuram estabelecer um vínculo mais firme o universo cênico com a vida, abordando a pergunta sobre o real e sobre como o homem se representa a si mesmo. A partir da abordagem do Projeto Bioroom, tentasse-se pôr de relevo uma dimensão política, social e estética do espaço cênico doméstico, que privilegia operações, representações e processos de produção vinculantes ao universo do documentário.

**Palavras chave:** Médio urbano - espaço doméstico- dramaturgia - Espaço doméstico - diário - documentário

(<sup>\*)</sup> **Felipe Restrepo.** Realizador Integral en Artes Audiovisuales y Abogado. Desarrolla actividades vinculadas al campo de la producción y la dirección audiovisual independiente. Escribe sobre cine para la revista virtual Negro&White.

(<sup>\*\*</sup>) **Juan Urraco.** Doctor en Estudios Teatrales - Magister en Estudios Teatrales- Licenciado en Teatro, Profesor de Teatro y Profesor de Juegos Dramáticos- Actor y Director Teatral. Docente. Investigador categorizado del Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la UNICEN. Director y creador del Proyecto Bioroom.

## El montaje cinematográfico en el teatro argentino contemporáneo

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Eleonora Vallazza (<sup>\*)</sup>

**Resumen:** El presente trabajo tiene por objetivo abordar el análisis de las micro-poéticas de dos dramaturgos argentinos contemporáneos, que tienen en común una concepción de montaje basado en el montaje cinematográfico: Omar Pacheco y Mariano Pensotti. El cruce de lenguajes será encarado desde el punto de vista de obras que estructuran su puesta en escena y texto literario, desde una concepción cinematográfica como lo es el montaje alterno, paralelo e intelectual. Estos conceptos existen en poéticas contrapuestas, desde lo estético e ideológico, que hablan de la diversidad que caracteriza al teatro argentino contemporáneo.

**Palabras clave:** micro-poéticas - montaje - puesta en escena – texto teatral - cinematografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 216]

El teatro argentino contemporáneo, se caracteriza por brindar una de las plazas teatrales más amplias y variadas del mundo escénico. Dentro de esta heterogénea oferta, podemos hablar de micro-poéticas desarrolladas por diferentes dramaturgos y directores. Puntualmente en el presente trabajo se analizarán dos autores contemporáneos que comparten la incorporación de elementos provenientes del lenguaje cinematográfico y en particular el uso del *montaje*. Estos autores son Omar Pacheco y Mariano Pensotti ambos argentinos pero atravesados por diferentes historias de vida, socia-

les y políticas que de alguna forma marcan las principales características de sus poéticas.

#### Casos analizados

*La cuna vacía* de Omar Pacheco se presentó por primera vez en 2006 en el Centro Cultural de la Cooperación con motivo del 30º aniversario del golpe militar de 1976. Cinco años después la obra volvió a presentarse pero esta vez en el teatro *La Otra Orilla*, la sala propia del director en la cual trabaja desde hace años con su grupo Teatro Libre, y continúa hasta el momento en cartel. Se

nos indica desde el comienzo que presenciaremos un acontecimiento que se diferencia del teatro tradicional, pues se trata de un teatro orientado a los sentidos, de un teatro ritual, puesto que busca producir una transformación en el espectador. La obra se presenta como un viaje, un rito, una ceremonia que busca llegar a los lugares más inaccesibles de la mente del espectador a partir de la apelación a sus sentidos, a sus emociones. El teatro de Pacheco parece apoyarse en la frase en la que Artaud afirma que “solo por la piel puede entrar otra vez la metafísica en el espíritu”. (Artaud, A., 1971) Tratándose de una obra que habla sobre la desaparición de personas durante la última dictadura militar, es de esperarse la centralidad que tendrá el cuerpo en la configuración del drama. La idea de ausencia atraviesa toda la obra pues hay un cuerpo que no está, un bebé, un espacio que no se llena, una cuna vacía. El cuerpo se convierte así en un espacio de lucha donde coexisten y conviven términos contrapuestos: la vida y la muerte, la ausencia y la presencia, lo subjetivo y lo objetivo, la apariencia y la realidad.

La madre es el cuerpo de la actriz que reconocemos en el primer plano, pero es a la vez el títere, y otra actriz que aparece en la imagen que se muestra simultáneamente en altura. Es un personaje fragmentado, atravesado por tres niveles diferenciados de representación, puesto que la tríada madre-padre-abuela es a la vez triádicamente representada en tres espacios diferentes: en la plataforma, es decir, alejado y elevado, por medio de los objetos en manos de los titiriteros, y en el espacio más cercano al público mediante el cuerpo de los actores.

Los cuerpos de las actrices se sitúan en la luz para mostrar sus caras, para mostrar sus gestos petrificados que se oyen más fuerte que un grito, construyendo así una suerte de cuadro, una pintura viva. Estas madres con la cabeza cubierta son entonces las madres musulmanas pero son también las madres y abuelas de Plaza de Mayo que se colocan los pañuelos. A través de la luz y utilizando el procedimiento cinematográfico del montaje, el director establece una contigüidad entre el sufrimiento de las diferentes madres del mundo, para traspasar el límite de lo local y llevar el planteo a una dimensión universal, apoyado también en la imagen de esos cuerpos que son a veces sombras, siluetas, puesto que la iluminación no permite ver sus rostros, acentando de esta forma su carácter general.

Hay entonces una idea de cuerpos universales y una búsqueda por franquear el límite de lo particular.

**El pasado es un animal grotesco**, se estrenó en el 2010 en el Teatro Sarmiento (Bs. As.). La obra de Mariano Pensotti, uno de los directores y dramaturgos de mayor riesgo del panorama local está montado sobre una especie de calesita en constante rotación. Una calesita cuya plataforma tiene siete metros de diámetro y que está dividida en cuatro espacios iguales en donde transcurren las 68 escenas. Las historias de cuatro personajes a lo largo de 10 años, desde 1999 hasta el 2009. A través de fragmentos breves e intercalados se narran las vidas de cuatro personas de Buenos Aires desde los 25 a los 35 años, el momento en el que uno deja de ser quien cree

que va a ser para convertirse en quien es, con el ocasional marco de fondo de los cambios sociales y económicos de esos 10 años.

Algunas de esas historias hacen foco en lo cotidiano y otras más en lo extraordinario, algunas incluyen elementos documentales o autobiográficos y otras se sumergen abiertamente en la ficción. A su vez cada historia se bifurca y ramifica en pequeñas historias secundarias.

La obra es actuada por sólo 4 actores. Encerrados en un disco giratorio que se mueve permanentemente ellos solos emprenden la heroica tarea de narrar y representar esa multiplicidad de historias, dando vida a docenas de personajes y situaciones.

Narrativamente la obra desarrolla un procedimiento peculiar: las situaciones representadas, lo que se ve, son momentos pequeños, actuados en tiempo real y en clave cinematográfica, que dan cuenta de un momento específico en la vida de cada personaje. Al mismo tiempo un narrador en vivo, uno de los propios actores, cuenta qué es lo que sucede con los personajes en ese momento particular, a la manera de una voz en off sobre las situaciones. A veces narra lo que le pasa a los personajes y otras veces cuenta sus pensamientos. Narrar el pasado como poner la voz en off que le da sentido a los fragmentos dispersos de una película que se perdió para siempre.

El pasado como un animal extraño que debe ser inventado y atrapado a partir de rastros difusos.

### **Elementos del lenguaje cinematográfico presentes en ambas obras**

#### **El montaje en el cine**

El teórico del cine Jaques Aumont en su texto *Estética del Cine*, ha presentado la siguiente definición del montaje cinematográfico:

El montaje ordena la sucesión de planos y determina su duración. El montaje es la base del cine como arte de la combinación y de la disposición. El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración. (1989)

A su vez pueden definirse e identificarse distintos tipos del montaje de acuerdo al uso que se haga del mismo.

Entonces es así como encontramos:

El montaje según la idea o contenido: Se utiliza para construir significados simbólicos o ideológicos mediante la articulación de imágenes. Entonces el montaje puede ser:

- Narrativo: al servicio de la diégesis o progresión del relato, presenta la evolución temporal de los hechos.
- Descriptivo: favorece la contemplación, descripción de espacios y personajes.
- Expresivo: Mediante ritmo interno o externo resalta componentes expresivas de la acción por encima de la descripción.
- Simbólico: o ideológico hace uso de símbolos, metáforas, para que el espectador realice asociaciones y extraiga valores conceptuales.

Según la continuidad o discontinuidad temporal:

- a) Montaje paralelo intercala dos o más series diferentes. Entrelaza dos o más líneas de acción en diferentes lugares o tiempos.
- b) Montaje alterno dos o más acciones que suceden en el mismo tiempo pero en diferente lugar.

En el teatro el término del montaje es utilizado de una manera mucho más amplia y menos específica, haciendo referencia a la puesta en escena total de una obra. Partiendo de una concepción como medio de comunicación y expresión, elabora y transmite un mensaje al público que asiste a un montaje escénico. Este mensaje influye en la recepción del espectador gracias al texto dramático, director y actores como medios para comunicar el mensaje.

Por esta razón, ambas obras utilizan una concepción más ligada a lo cinematográfico en términos de montaje. Por ejemplo en la obra de Omar Pacheco, se puede observar el uso de un montaje expresivo y simbólico. El ritmo que genera la combinación de las acciones de los actores, la iluminación puntual en el cuerpo o rostro de ellos y la música, hacen referencia a cómo mediante un ritmo se resaltan componentes expresivos de la acción por encima de la descripción de las mismas. Por otro lado el uso simbólico de ciertos elementos como los pañuelos de las mujeres que también funcionan como mantas de los bebés que no están en sus cunas. Otro de los elementos que es muy importante destacar en la obra de Pacheco *La Cuna Vacía* es el trabajo de los actores en tres espacios paralelos que representan diferentes personajes, acciones dramáticas y momentos históricos. Estos espacios conviven, no se relatan de manera progresiva sino alternado, cumpliendo aquí un rol fundamental el uso de un montaje paralelo, que se utiliza para intercalar dos o más series diferentes. Entrelaza dos o más líneas de acción en diferentes lugares o tiempos. Por otro lado, en la obra de Mariano Pensotti *El pasado es un animal grotesco*, el recurso cinematográfico que estructura y organiza toda la obra es el montaje alterno y paralelo ya que podemos observar dos o más acciones que suceden en el mismo tiempo pero en diferente lugar. Esta historia de cuatro personajes a lo largo de diez años, se narra de manera paralela, saltando de una historia a otra sin relación de continuidad entre sí. Otro recurso cinematográfico muy utilizado es el de la voz en off, que de alguna manera ayuda al espectador a orientarse en las distintas etapas por las que van pasando los cuatro personajes a lo largo de estos diez años de sus vidas.

### Conclusiones

Frente a la obra de dos dramaturgos argentinos contemporáneos pero muy disímiles en la elaboración de sus poéticas, podemos encontrar un cruce con elementos provenientes de otro lenguaje artístico como lo es el cine.

En sus orígenes fue el cine que incorporó elementos del teatro y los adaptó a su propio medio para poder sentar así las bases del cine clásico industrial que estructura su desarrollo y evolución en el crecimiento de un cine narrativo de ficción.

El poder del lenguaje audiovisual no sólo ha atravesado el resto de las artes, sino también la vida cotidiana de las personas a partir de las nuevas tecnologías de la comunicación. Por tal motivo no resulta extraño encontrar estas influencias en la composición y puesta en escena de obras teatrales, que buscan comunicar un mensaje claro al espectador. En un caso más ligado a la performance, a lo sensorial y no racional como sería el ejemplo de *La cuna vacía* de Omar Pacheco. En otro caso más relacionado con lo intelectual como lo es el ejemplo de *El pasado es un animal grotesco*. Sin embargo ambos buscan complementos en otros lenguajes para poder transmitir mejor su mensaje, y el recurso del montaje cinematográfico está presente en ambos, ya que aporta elementos para la mejor comprensión del mensaje por parte del espectador.

Como conclusión final es importante rescatar que es el espectador quien debe vivir la experiencia y poder transitar los distintos momentos y mensajes propuestos por los directores de las obras. Esta reflexión sólo busca aportar un análisis más distanciado de una experiencia estética colectiva y ancestral como lo es la experiencia estética que ofrece presenciar una obra de teatro en vivo, que no busca representar la vida tal cual es, con una estética realista naturalista.

Ambas obras recorrieron el mundo a través de varios festivales y obtuvieron gran reconocimiento de público y crítica. Es así como podemos afirmar que más allá de la anécdota local que cuentan ambas obras, el teatro es un lenguaje universal.

### Referencias bibliográficas

- Artaud, A., (1971). *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana.,
- Dubatti, J., (2001). *Consideraciones sobre el cuerpo y la cultura en el sistema de ideas del Prefacio a El teatro y su doble de Antonin Artaud*, en AAVV., Cuervos, Universidad Nacional de Jujuy,
- Foucault, M., (1989). *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI,
- Pavis, P., (2008) *Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?*, telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral, FFyL, UBA, año 4, nº 7, julio.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernet, M. (1989). *Estética del Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica

**Abstract:** This paper aims to address the micro-analysis of two contemporary Argentine poetic dramatists that share a conception of mounting based in film editing: Omar Pacheco and Mariano Pensotti.

The crossing of languages will be approached from the point of view of works that structure their staging and literary text, from a cinematic conception as is the alternate assembly, parallel and intellectual. These concepts exist in opposing poetic, from the aesthetic and ideological, which speak of the diversity that characterizes the contemporary Argentine theater.

**Key words:** micropoetics - montage - staging - theatrical text - cinematography



**Resumo:** O presente trabalho tem por objetivo abordar a análise do micro-poéticas de dois dramaturgos argentinos contemporâneos, que têm em comum uma concepção de montagem baseada na montagem cinematográfica: Omar Pacheco e Mariano Pensotti.

O cruze de linguagens será encarado desde o ponto de vista de obras que estruturam sua posta em cena e texto literário, desde uma concepção cinematográfica como o é a montagem alternada, paralelo e intelectual. Estes conceitos existem em poéticas contrapostas, desde o estético e ideológico, que falam da diversidade que caracteriza ao teatro argentino contemporâneo.

**Palabras clave:** micro-poéticas – montagem - posta em cena – texto teatral - teatro argentino.

<sup>(\*)</sup>**Eleonora Vallazza.** Lic. y Prof en Artes (Universidad de Buenos Aires). Especialista Superior en Gestión Cultural (Fundación Konex). Maestría en Comunicación y Creación Cultural (CAECE, en curso). Docente en Universidad de Palermo (Diseño y Comunicación), Universidad Argentina de la Empresa (Facultad de Comunicación y Diseño). Se desempeña en periodismo cultural en medios gráficos y radiales como en el área de gestión cultural de eventos públicos y privados.

## Pensar la formación de Públicos para las artes escénicas. Una mirada hacia Montevideo

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Gonzalo Vicci Gianotti <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** ¿Todos los habitantes de una ciudad pueden participar en todos los espacios de la cultura? ¿Cuáles son las políticas públicas que se impulsan para hacer accesibles los bienes culturales a la población que sostiene las infraestructuras a través del pago de los impuestos?

La accesibilidad a bienes culturales, la circulación por espacios públicos y privados relacionados con lo artístico, así como la formación de públicos que de forma crítica puedan posicionarse frente a un espectáculo de artes escénicas, son objetivos que pocas veces aparecen de forma clara en las acciones que son implementadas en diversos espacios.

**Palabras clave:** público – educación artística – artes escénicas – gestión cultural - identidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 223]

Las condiciones en que diversos individuos con diferentes intereses y de lugares disímiles se relacionan con objetos artísticos o producciones relacionadas en particular con las artes escénicas, presenta siempre algunos desafíos que resultan difíciles de eludir. Los alcances o posibilidades de los dispositivos generados para la circulación de nuevos públicos por los espacios de la cultura así como su posible proceso de “formación” requiere definir alcances y objetivos claros a efectos de hacer foco en aquellos puntos que se entiendan importantes, de acuerdo a al lugar desde el cual nos posicionamos.

En este sentido, debemos pensar el lugar que ocupa en la educación en este abordaje, entendida en su especificidad y no como un ente abstracto - casi imposible de asir- ni entendida exclusivamente a través de sus instituciones formales y programas de estudio. En realidad, resulta importante pensar las diversas dinámicas que se generan en los ámbitos relacionados con lo artístico, nombrados específicamente como espacios educativos o generados directamente a través de la sistematización de diversas prácticas y herramientas de trabajo, en torno a la experiencia estética. Es decir, poner la atención en lo educativo abordado desde los procesos personales, individuales y colectivos que pueden generarse relacionados directamente -o no- con un hecho artístico.

¿Por qué importa lo educativo en este planteo? El intento de respuesta tiene que ver en tanto que entendemos que la educación artística, en sus diversos formatos y metodologías, puede facilitar un acercamiento al hecho estético, que permite abrir otras puertas a diversas formas de atravesar esos espacios, generando conexiones que enlacen directamente con las vivencias y experiencias de cada individuo.

El segundo punto que al que debemos prestar atención, es la discusión en relación a cómo se generan las posibilidades para que los individuos, ciudadanos, integrantes una comunidad determinada, puedan participar, circular y apropiarse o cuestionar una propuesta artística determinada, ya sea en un teatro, una sala de exposiciones o en la calle.

¿Todos los habitantes de una ciudad pueden participar en todos los espacios estatales o municipales de la cultura? El discurso político o del gobierno a cargo de los estos espacios responderá afirmativamente a esa interrogante, en base a la premisa por la cual todos los ciudadanos tienen ese derecho. Pero en la práctica sabemos que no es así. Entonces ¿cuáles son las políticas públicas que se impulsan para hacer accesibles esos bienes culturales a la población que sostiene las infraestructuras a través del pago de impuestos?

La accesibilidad a bienes culturales, la circulación por espacios públicos y privados relacionados con lo artístico, así como la formación de públicos que puedan posicionarse críticamente desde su rol de ciudadanos, son objetivos que pocas veces aparecen explicitados en las acciones que son implementadas desde esos espacios. Si bien en algunos casos los enunciados permiten suponer un interés en este sentido, pocas veces se ve reflejado en las acciones que se implementan..

Algunos estudios cuantitativos realizados en la última década plantean diversos enfoques en relación al consumo cultural en Uruguay, presentando insumos que pueden contribuir a identificar dinámicas, discursos y acciones, así como a la discusión de la efectividad de los mismos en cuanto a su implementación.

El segundo informe sobre *Imaginario y Consumo Cultural en Uruguay* (Dominzaín; Rapetti; Radakovich: 2009), publicados por el Observatorio Universitario de Políticas Culturales y que contiene los resultados de una Encuesta realizada a nivel nacional, aporta datos concretos de una realidad que quizás debería determinar las políticas a seguir. A continuación incluimos algunos de los datos más significativos de este informe

#### TEATRO

El 66,9 % de la población señala que ha asistido a espectáculos de teatro “alguna vez en su vida” mientras que la tercera parte nunca fue. Llama la atención que la asistencia ha bajado con respecto al estudio del 2002, especialmente entre las personas con estudios primarios. En el 2002 era del 54 % y en el 2009 de 44,3 %. El 78,3 % de los montevideanos ha asistido al teatro alguna vez en su vida, y el 53,2 de la población del interior ha concurrido. EL 24,8 de la población asistió al teatro el último año.

#### DANZA

El 24,9 de la población asistió durante el último año a espectáculos de danza. Se observa un crecimiento casi 10 puntos porcentuales en la asistencia en el último año con respecto a la asistencia del 2002. En el período 2002-2009; la asistencia a espectáculos de danza en el interior creció del 18% al 27,8 y en Montevideo de 14% 23 %. Este es uno de los consumos culturales que ha crecido más en el período; sería interesante indagar las prácticas y políticas culturales que han llevado a esta situación.

#### OPERA

El 15,3 de la población asistió alguna vez en la vida a la ópera. La asistencia está marcada por renglones: el 22 % de la población de Montevideo asistió alguna vez en su vida a la ópera, y lo hizo el 8 % de la población del interior. A su vez, el 3,5 % h asistido durante el último año. El 0,3 % asistió muchas veces, el 1 % 2 o 3 veces y el 3,2 una sola vez. El 5 % de los montevideanos asistió el último año y el 1 % de la población del interior. No es posible comprar estos resultados con los datos del 2002, pues esta pregunta no se realizó en la encuesta anterior.

Estos datos específicamente separan Montevideo del resto del país, porque los resultados de la investigación hablan -en primer término-, que Uruguay no es uno sólo, que hay diferentes apropiaciones del hecho artístico y cultural en las diversas regiones

Estos estudios, si bien son cuantitativos y deben ser leídos desde esa mirada, nos hablan de una realidad, que de alguna manera nos sirve para prestar particular atención en las acciones que se implementan en la ciudad respecto a la formación de públicos.

#### Montevideo, públicos e institucionalidad de las artes escénicas

Existen en nuestro medio -fundamentalmente desde el teatro independiente- experiencias y proyectos relacionados con abordajes educativos en relación a las artes escénicas. La Institución Teatral el Galpón, fundada en 1949, ha desarrollado una sostenida actividad en este terreno a través de la formación de un Área de Extensión Cultural, que implementa actividades periódicas orientadas a grupos escolares y liceales. Asimismo, desde algunas instituciones u organizaciones sociales relacionadas con diversas disciplinas artísticas, se llevan adelante programas que con diverso impacto desarrollan fundamentalmente acciones en la ciudad de Montevideo.

El Teatro Solís implementa a través de un Departamento de Educación un conjunto de actividades que, haciendo eje en la programación, propone acercamientos al hecho escénico. Este espacio en la ciudad, el del Teatro Solís, reviste particular importancia ya que se constituye como el teatro más antiguo en el país, de importante carácter patrimonial y con una infraestructura de gestión y financiera que lo coloca a distancia del entramado de las artes escénicas en la ciudad.

Administrado desde 1937 por la Intendencia de Montevideo, el Teatro Solís ha atravesado diferentes etapas en cuanto al proceso de gestión administrativa, artística y edilicia. En el año 1998 es cerrado para obras de restauración y remodelación -hasta su reapertura en el año 2004- donde se instala un nuevo modelo de gestión aplicando metodologías de trabajo orientadas a la construcción de un Centro Cultural.

Su conformación como teatro público (solventado con fondos estatales) planteó desde siempre diversos conflictos relacionados con las políticas de programación, accesibilidad y democratización de sus servicios y la utilización de sus espacios, ya sea para espectáculos u otras actividades que permitieran y facilitaran el acceso de la ciudadanía al Teatro.

Al mismo tiempo, la existencia de un sistema teatral público dependiente del gobierno municipal, tal como es el elenco estable de la Comedia Nacional, la Orquesta Filarmónica de Montevideo, una Escuela de actores y técnicos EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu), significó desde su creación en la década del 50', delicados equilibrios de gestión, coordinación y planificación para el uso de las salas del teatro y la conformación de la programación artística.

Para hacer más complejo el entramado, la fluctuación de autoridades políticas en el gobierno municipal, ha generado cambios en las líneas de trabajo, las orientaciones

y énfasis en cuanto a proyectos y modelos de acción. Es significativo un recorrido histórico por las formas de la administración del espectáculo que dan cuenta de diversos modelos: desde la concesión de espacios a la gestión cultural, inserta en la trama de las políticas públicas que en mayor o menor medida han sido aplicadas a la cultura, fundamentalmente desde el siglo XX.

Y en esta perspectiva, las acciones tendientes a la formación de públicos generan que muchas veces los discursos se confundan o entremezclen, colocando varias capas superpuestas de objetivos, que en algunos casos, pueden contradecir las intenciones declaradas.

La necesidad de incorporar mayor cantidad de ciudadanos a la circulación por espacios culturales de carácter estatal relacionados con las artes escénicas, genera que se faciliten instancias que permitan, a personas que nunca ha asistido a un espacio teatral, tener una primera experiencia en una obra de teatro o un concierto. Sin embargo, esto no implica necesariamente que esa persona, luego de esa única experiencia, sienta que esa propuesta la involucra de alguna manera o contribuya a definir su gusto por esa manifestación artística. Incluso, si la experiencia es frustrante o negativa, esa persona no querrá volver otra vez, esto no es pará mí o simplemente no entiendo pueden ser reacciones frente a una propuesta artística que no esté mediada. Es aquí, justamente, donde aparece la necesidad de acompañar esos procesos con herramientas que a través de la educación artística pueda generar condiciones para que se produzcan conexiones entre el hecho artístico y los individuos. Debemos tener en cuenta además que, a pesar de que los indicadores macroeconómicos sitúan a Uruguay en un crecimiento sostenido y consolidado, el pacto social (otrora buque insignia de la sociedad uruguaya) parece difícil de sostener. La fragmentación social -que tiene su correlato directo en lo cultural- constituye una realidad concreta y cotidiana.

En este contexto, cabe preguntarse de que manera los espacios culturales pueden contribuir a disminuir o agigantar esas diferencias, si las políticas públicas, en particular aquellas relacionadas con los espacios estatales, consolidan diferencias y plantean dudas en cuanto a sus objetivos y logros, más allá de los discursos.

Más allá de estas interrogantes -que no es objeto de este texto responder- las artes escénicas involucran -o puede hacerlo- una diversidad de lenguajes, disciplinas y corrientes de lo artístico que permiten formular propuestas educativas orientadas a diversos públicos. Estos abordajes pueden constituir potentes herramientas que -desde el punto de vista educativo- generen espacios que propongan nuevas miradas desde la experiencia personal.

En nuestro medio, muchas veces escuchamos hablar de formación de públicos o espectadores, a veces desde discursos provenientes de la gestión cultural o desde el llamado marketing cultural. Estas perspectivas colocan su atención en necesidades concretas relacionadas con la gestión institucional, con impacto en el corto plazo y a través de miradas de corte cuantitativo en la mayoría de los casos.

Creo que importante definir en quién pensamos cuando hablamos de formación de públicos, como manera de delimitar el enfoque.

Resulta necesario precisar conceptos y concentrar la atención -al menos en primera instancia- a esa parte de la sociedad que no incluye en su repertorio de opciones a la hora de ocupar su tiempo de ocio a las artes escénicas. Y esta situación, seguramente trasciende los compartimentos definidos por situación social, edad, raza o género.

Obviamente, este es uno de los posibles enfoques para esta temática y determina algunos aspectos a ponderar y otros a dejar de lado.

Y al pensar en ese público se nos aparece un claro problema: no sabemos porque no elije a las artes escénicas. Es decir, habitualmente los estudios sobre los públicos de un teatro se ocupan de los que asisten por lo menos una vez al recinto y sobre ellos se estudia o indaga acerca de sus hábitos de consumo cultural.

Pero ¿cómo podemos saber algo de aquellos que no asisten?

Seguramente no se pueda definir con claridad cuáles son los territorios de acción para el abordaje de estos temas, que rol ocupa cada actor en esta puesta en escena que resulta ser la cultura: ¿es responsabilidad de los políticos?, ¿de las instituciones culturales a través de sus directivos?, ¿de los educadores?, ¿de los actores sociales? ¿del medio artístico? Resulta interesante pensar en las articulaciones, negociaciones, disputas y acuerdos que estos territorios se generan constantemente y signan las dinámicas que finalmente se llevan adelante. Pero indudablemente la discusión sobre estos aspectos resulta impostergable para poder trascender la mirada cuantitativa relacionada a los públicos y poder avanzar en que las opciones sean amplias para todos.

### **Educación artística. Espacios y enfoques**

¿Cuáles son las concepciones que en torno a la educación artística se desarrollan desde los espacios relacionados con las artes escénicas en Montevideo?

Seguramente la existencia de esos espacios tenga implícita la idea de que al facilitar el encuentro de diversos públicos con la creación artística y su puesta en escena, aquellas experiencias estéticas de las que han de participar contribuirán al desarrollo y consolidación de su identidad como individuo.

La educación artística conlleva desde esta perspectiva, el potencial necesario para facilitar -desde sus contenidos y desde la dimensión creativa-, el acceso y desarrollo a encuentros e intercambios que permitan ampliar la posibilidad de construcción de discursos propios y al reconocimiento e intercambio con los otros.

Resulta importante preguntarse acerca de las ideas que en relación a la educación artística circulan en el medio local, en particular a las que se enmarcan en acciones concretas como proyectos y programas educativos.

De manera crítica, es necesario poner en cuestión las políticas culturales que en este sentido se implementan y la forma que éstas operan en relación a las acciones concretas relacionadas con estos temas.

Deberíamos poner en cuestión una idea que habitualmente se instala al hablar de los objetos, productos o eventos vinculados con lo artístico, y es la referida a que los mismos contienen una verdad única a ser revelada por aquellos individuos dotados de un don espacial. Entiendo necesario profundizar en la definición de arte como experiencia estética que cuestiona directamente este concepto y centra su atención en las verdades circulantes al momento de ese encuentro.

La idea acerca de la comprensión del arte, aquí, estaría sustentada en

...apropiarse de estos condensados simbólicos para utilizarlos en nuestro propio proyecto de construcción identitaria. El interés de la comprensión artística (...) reside en su poder para configurar identidad y desarrollar sensibilidad estética, transformando las experiencias emotivas ajenas en tomas de conciencia sobre la propia existencia. (Aguirre, 2004: 5)

La experiencia estética genera conocimiento, nos relaciona con el mundo, nos provoca miradas múltiples sobre éste, nos conduce a actuar y así nos implica con el/los otro/s. La racionalidad que parece dominarnos como modalidad de aproximación al mundo, o forma predominante de conocimiento, deja su lugar de privilegio, desde la perspectiva de la experiencia estética, a otras formas de acercamiento a nuestro entorno.

Cuando hablamos de experiencia estética, nos referimos al proceso a través del cual el individuo va construyendo un itinerario de experiencias vitales, entre ellas, las estéticas:

Es el sujeto experiencial al que me refiero, el sujeto crisol donde se funden en una experiencia singular el objeto estético, los significados culturales y la propia biografía emocional. Porque la experiencia estética no depende de la calidad del objeto artístico, ni es una cosa exclusivamente intrasubjetiva ni un hecho exclusivamente sociocultural. (Ibid, 2005: 31).

Al intentar abordar aspectos relacionados con la formación de públicos y su vínculo con la educación artística, y pensando en ese *sujeto experiencial* al que refiere Aguirre resulta necesario pensar en alternativas que puedan articular disciplinas y enfoques que habitualmente trabajan o interactúan con actores sociales desde posiciones disgregadas; o se embarcan en procesos inconexos que sólo contribuyen a resultados de escasa duración e impacto.

Los espacios y/o experiencias educativas que se generan -si es que se orientan a facilitar o contribuir en los procesos de construcción de identidad- deben propiciar la convivencia con la diversidad. Las constituciones de grupos consolidados, con dinámicas de trabajo y relacionamiento propias y auto-generadas, pueden ser un objetivo claro de procesos educativos que sustenten estas prácticas.

De esta forma puede constituirse un espacio propicio para lo que solemos encontrar conceptualmente delimitado, en la bibliografía o los ámbitos académicos, como

el tratamiento educativo de temas transversales y controvertidos. El manejo de esta variable a través espacios que permitan la puesta en cuestión de los aspectos que componen una puesta en escena o el texto o el proceso de creación de la misma, así como la relación de esto con el contexto y experiencias del sujeto *espectador*, constituye una herramienta interesante al momento de pensar en momentos de mediación que trasciendan la clásica actitud pasiva a signada a los públicos.

Sumado a esto el confrontar conocimientos adquiridos, conceptos incorporados y construcciones subjetivas con propuestas artísticas de otros, implica cuestionar, de forma particular, las realidades propias y a través de ese cuestionamiento, abordar problemáticas comunes.

Pero por tratarse de un ámbito de dominio simbólico y de imágenes, sonidos y experiencias sensoriales, el significado no se limita a lo que las palabras pueden expresar. Si partimos de que el ser humano es un creador de significado, debemos tener en cuenta que las artes escénicas ofrecen un amplio repertorio para generar, transformar y compartir significados. En el mismo sentido se conjugan representación y cualidad estética, es decir, en tanto las cualidades estéticas no se limitan a las artes, su presencia depende de cómo elegimos experimentar y representar el mundo.

Es importante atender este extremo en cuanto reafirma la idea de que la posibilidad de atravesar experiencias estéticas no se limitan a la mundo de las artes sino que pueden generarse a diario si prestamos atención a nuestros sentidos con un marco de referencia estético.

Asimismo, si pensamos las transformaciones que desde lo perceptivo se han producido en los últimos años es necesario considerar que las cosas han cambiado y que ya no existe una condición ideal para percibir, y aún más ya no queda claro que es aquello que debemos percibir a priori de una producción u objeto estético. Desde otro enfoque la neurociencia está planteando también abordajes que confluyen en una transformación que trasciende la mirada estricta de lo educativo. Hoy las nuevas perspectivas de estos estudios denominados *neurociencia de la percepción* ponen en cuestión el dogma que establece que la misma constituye una forma de acceso directa y completa a la realidad. Esta perspectiva es cuestionada, desde la constatación de que la percepción es:

[...] una construcción en la que interviene la *realidad* física exterior, el estado atencional-cognitivo-emocional-motivacional del sujeto, y del contexto en el que esta interacción ocurre. Una construcción en continua retroalimentación, flexible y sofisticada, en la que intervienen múltiples procesos y condicionamientos, algunos explícitos, otros implícitos, algunos conscientes, y la mayoría inconscientes. (Villarroya, 2009: 260)

Pensar estos espacios, como plataformas que permitan y favorezcan un trabajo de intercambio teórico, conceptual y metodológico, que conjugue las dinámicas propias de los espacios institucionales, sociales y comunitarios en cuestión.

### **Pensando los públicos desde nuestra contemporaneidad. Una posibilidad desde donde posicionarnos**

Los enfoques en relación a los públicos y las artes escénicas remiten a diversos autores que entiendo muchas veces entran en contradicción en cuanto a la manera de relacionar el hecho artístico con quien se detiene delante de él. Seguramente esto se debe a la diversidad de posicionamientos y discursos que en relación al arte y sus condiciones de producción, exposición y relación con los públicos. Las artes escénicas así como las artes visuales contemporáneas, han generado formas expresivas, creativas y de lenguajes múltiples que enredan y confunden las modalidades tradicionales de las artes escénicas y visuales, al tiempo que las solapan y difunden su influencia con otras formas quizás vinculadas a la comunicación, la publicidad, etc.

De la misma forma, desde mediados del siglo XX hasta la actualidad, hemos presenciado la multiplicación de las condiciones de pertenencias de identidad, sociales y culturales que definen las probables maneras de construir narrativas relacionadas a las obras artísticas.

El público ya no puede ser concebido, con relación al arte, bajo condiciones de totalidad y pasividad, sino en términos de lógicas múltiples de construcción de identidad y participación activa en la apreciación e interpretación del fenómeno artístico.

Toda creación artística, como toda generación de discurso, provee, a la vez, un público al que se dirige. No puede pensarse una obra teatral o musical excluida del público que ha de apreciarla e interpretarla; de aquellos en los que la obra genera una experiencia estética.

Me interesa entonces, poder incluir la mirada de Michael Warner (2002) cuando sostiene que la condición de un público es diferente de la de el público (lo que implica destinatarios y extraños), y comporta condiciones de auto-organización con relación a la posibilidad de reflexionar; es a la vez personal e impersonal pues, si bien está dirigido a alguien, implica la idea de que quienes comportan la condición de extraños a ese público puedan también participar reflexivamente de lo propuesto. Entonces, investigar las condiciones de formación de públicos compone un elemento más: el público es constituido por la atención con relación a una propuesta.

Es necesario entonces, ubicar la relación indispensable entre una producción artística contemporánea y esa condición de público, donde en el mismo sentido de Warner el público es un espacio social para la circulación reflexiva del discurso, que posee una condición de temporalidad; y, al mismo tiempo, debería comprender el objetivo de separar una ubicación exclusivamente racional para abrir posibilidades de apreciación / comprensión que desde la experiencia estética no lleve a la mera existencia del público sino a su posibilidad.

La experiencia estética, remite a la condición de público en la medida en que su intensidad tiene que ver con su condición compartida; la ruptura compartimental del arte lleva necesariamente a la condición de relación con la vida común: "Porque la experiencia estética no se limita a los confines estrechos de la práctica del arte definida desde el punto de vista histórico, y por tanto no está sujeta al control exclusivo de quienes dominan esta práctica y determinan sus bienes internos." (Shusterman, 2002: 61)

Es necesario pensar en los públicos como portadores de discursos propios, de forma de contravenir la imagen consolidada de lo artístico en el marco institucional de la modernidad, para trazar estrategias que se sitúen e torno a las interacciones con unos públicos plurales.

En este marco, me interesa discutir enfoques que ponen en cuestión la función de los espacios públicos relacionados con las artes escénicas, en el sentido de trascender el objetivo comercial, o al menos habilitar otros espacios que permitan la formación de nuevos públicos. Es decir no sólo se deben fijar los precios de los espectáculos desde un teatro, sino reflexionar en torno a los mecanismos de accesibilidad que exceden a las políticas de precios:

...la gratuidad por sí misma no resulta suficiente para provocar la concurrencia o frecuentación del no *público* que se halla demasiado distante de la esfera cultural. Parece también que una gratuidad parcial resulta más eficaz para ampliar los públicos que una gratuidad permanente. (...) Toda ventaja financiera acordada no será suficiente por sí misma para atraer a un público nuevo numeroso: sensibilización, iniciación, formación e información son los imperativos de toda política de democratización. (...) Para acrecentar la demanda más allá del público que ya está fidelizado y adquirido, junto a la política tarifaria es esencial que el producto cultural resulte un evocador de placer, de satisfacción para un mayor número de individuos, ya que de esta manera aumentará su consentimiento a pagar. (Dupuis, 2009: 97)

Obviamente, este planteo contradice el enfoque que he propuesto hasta el momento, en tanto incorpora aspectos relacionados como la *fidelización* y la *evocación del placer* a través del espectáculo como vehículo para aumentar el consentimiento a pagar. Me interesa colocarlo aquí ya que entiendo que este concepto está presente en varias de las acciones que se desarrollan relacionadas con las artes escénicas a nivel institucional desde la órbita pública. Seguramente la complejidad en el abordaje de este tema ha provocado confundir discursos que involucran ideología y política, generando acciones que van en sentido contrario a los discursos que las inspiran.

Patrice Pavis (2007) sostiene que estas visiones fragmentadas no logran concretar una visión articulada para el abordaje de estos temas. Desde la sociología, el planteo radica en la realización de encuestas sobre la composición de los públicos, su origen sociocultural, sus gustos y sus reacciones o la realización de cuestionarios que tienen como objetivo cuantificar la recepción. Se contraponen datos cuantitativos estadísticos y la percepción cualitativa de las formas. La semiología, se preocupa por el modo en que el espectador construye el sentido a partir de las series de signos de la representación, de las convergencias y de las distancias entre los diversos significados. Aquí, se asigna una tarea del espectador y consiste en efectuar sin tregua una serie de micro-opciones, de mini-acciones, para focalizar, incluir, combinar, comparar. Esta actividad repercute en

la constitución de la representación. Desde esta postura, el espectador deberá hacer ese trabajo para poder *entender* lo que la obra quiso decir.

Me interesa la mirada de Rancière (2010), cuando plantea la oposición que desde los espacios de la creación teatral, marcaron durante mucho tiempo los enfoques destinados a los públicos. De esta forma recuerda que para el teatro épico de Brecht, *el espectador debe tomar distancia* y se deberá descolocar al espectador de su lugar complaciente y pasivo hacia un rol activo de indagación y experimentación donde participe activamente de los debates expuestos en la obra. Contrapuesta a esta postura, la lógica del teatro de la crueldad de Artaud, los hace salir de su posición de espectadores: en lugar de estar frente a un espectáculo, se ven rodeados por la performance, llevados al interior del círculo de la acción que les devuelve su energía colectiva. “Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira”.

Otra perspectiva teórica que entiendo puede servir de marco en esta construcción es la que plantea la antropóloga mexicana Lucina Jiménez respecto a la re-definición del rol del estado y la comunidad en relación a las políticas culturales; a la generación de nuevos espacios de encuentro entre cultura, educación y comunicación y, en particular, la necesidad de generar dinámicas de creación y desarrollo de públicos que articulen una serie de premisas básicas de trabajo: la atención a las propuestas de formación de públicos con los niños, aplicando estrategias múltiples o rizomáticas, que propongan la mediación con las producciones artísticas desde las experiencias cercanas; que fomenten la diversidad y la participación social y ciudadana; que tomen como eje la experiencia de los individuos e impliquen el compromiso en el proceso; que sean viables económicamente, que sean accesibles físicamente y visibles simbólicamente; que tengan continuidad y permanencia. En cuanto a la implementación de políticas culturales, su postura es clara y recoge aspectos que otros autores desarrollan desde su perspectiva. En este sentido, sostiene que las políticas culturales que se necesitan deben tener un sentido público, fomentando el espacio público y el sentido de bien público, deben estar basadas en la contemporaneidad, y en el conocimiento del campo de las artes escénicas y de los públicos. Deben ser contextuales, teniendo en cuenta los lugares donde se implementan y de carácter participativo, incluyentes (incorporando la idea de los derechos del espectador); integrales, es decir que no sean fragmentadas e incluyan el ciclo (no lineal) de creación, producción, programación-circulación, difusión-comunicación y disfrute.

Tomando estas referencias como disparadores para la reflexión, coincido con Rancière cuando sostiene que resulta necesario, poner en cuestión varios discursos o

[...] la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad: equivalencias entre público teatral y comunidad, entre

mirada y pasividad, exterioridad y separación, mediación y simulacro; oposiciones entre lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad, la posesión de sí mismo y la alienación. (2010: 14)

Estos autores aportan, desde cada una de sus miradas, reflexiones que aportan para problematizar un campo de conflictos que muchas veces queda en un segundo plano o minimizado dentro de discursos relacionados con políticas institucionales que de manera dispar mencionan pero no trabajan en relación a estos temas.

Buscar mecanismos que permitan conjugar estrategias del campo de la educación artística con acciones institucionales, que desde la administración pública, se propongan ampliar la inclusión y circulación de diversos públicos por espacios relacionados con las artes escénicas, es un desafío pendiente.

Al mismo tiempo, es generar las condiciones para que esas aproximaciones tengan como centro al individuo que se relaciona con los hechos artísticos y a la posibilidad de posicionarse de manera crítica frente a los mismos, propiciando que la experiencia estética sea el eje fundamental entre lo artístico y los públicos.

Obviamente, existen varios puntos de análisis que, dependiendo desde donde nos situemos, podremos encontrar respuestas variadas a preguntas de diversa índole y con enfoques específicos. Entrecruzar estas perspectivas teóricas, puede ser un camino a recorrer, en el entendido de que su desarrollo podría aportar insumos que nos vayan acercando a unos abordajes, que, de manera interconectada nos permitan seguir buscando herramientas para un tema aún en construcción.

#### Referencias bibliográficas

- Aguirre, I. (2004) *Más allá de la comprensión de la cultura visual: una aproximación pragmatista a la educación estética* (mimeo) Pamplona
- Aguirre, I. (2005) *Teorías y Prácticas en Educación Artística Barcelona-Pamplona: Octaedro-Universidad Pública de Navarra*
- Dominzain, S.; Rapetti, S.; Radakovich, R. (2009) *Imaginario y Consumo Cultural en Uruguay. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*. Uruguay, 2009, Montevideo: MEC
- Dupuis, Xavier (2009) *Política tarifaria y democratización de las prácticas culturales en Francia: la prueba de los hechos*. En “La economía del espectáculo: una comparación internacional”. Cuadernos Gescénic. Nro 3 herramientas de gestión escénica”. Barcelona: Aecid
- Pavis, P (2007) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós
- Rancière, J. (2004) *Sobre políticas estéticas Barcelona: Univeritat Autònoma de Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona*
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado Buenos Aires: Manantial Shusterman, Richard (2002) Estética Pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte Barcelona: Idea Books*

Villarroya, Ó. (2009) *El arte de la percepción en Querido público*. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions

---

**Abstract:** Can all inhabitants of a city participate in all areas of culture? Which are public policies promoted to do accessible cultural properties to the people that hold infrastructure through the payment of taxes?

Accessibility to cultural goods, driving on public and private spaces related to the artistic, as well as the formation of a public that in a critical way can be positioned in front of a show of performing arts are goals that rarely appear clearly in the actions which they are implemented in different spaces.

**Key words:** Public - art education - performing arts - cultural management - identity.

**Resumo:** ¿Todos os habitantes de uma cidade podem participar em todos os espaços da cultura? ¿Quais são as políticas públi-

cas que se impulsionam para fazer acessíveis os bens culturais à população que sustenta as infra-estruturas através do pagamento dos impostos?

A acessibilidade a bens culturais, a circulação por espaços públicos e privados relacionados com o artístico, bem como a formação de públicos que de forma crítica possam ser posicionado em frente a um espetáculo de artes cênicas, são objetivos que poucas vezes aparecem de forma clara nas ações que são implementadas em diversos espaços.

**Palavras chave:** público - educação artística - artes cênicas - gestão cultural - identidade.

<sup>(\*)</sup> **Gonzalo Vicci Gianotti.** Profesor e investigador del Instituto “Escuela Nacional de Bellas Artes” de la Universidad de la República. Integrante del Núcleo de Investigación en Cultura Visual, Educación y Construcción de Identidad. Investigador en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) del Teatro Solís de Montevideo. Diploma en Estudios Avanzados (DEA) en Educación Artística (Universidad de Barcelona) y Licenciado en Artes (UDELAR).



Facultad de Diseño y Comunicación. Mario Bravo 1050.  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires. C1175ABT. Argentina  
[www.palermo.edu](http://www.palermo.edu)