



4^{ta} JOAE-IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes
Escénicas del Instituto de Historia
del Arte Argentino y Americano (FDA, UNLP)

> 15 y 16 de mayo de 2025 <

Centro de Posgrado Sergio Karakachoff
(Calle 48 N° 575, La Plata)

> **CELEBRANDO LOS 50 AÑOS DEL INSTITUTO
DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO** <

ACTAS



Centro de Posgrado y Convenciones de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina
(Edificio Sergio Karakachoff, Calle 48 entre 6 y 7, 2^{do} piso).

4° JOAE-IHAAA : Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano FDA - UNLP : Celebrando los 50 años del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / M. Eugenia Bifaretti ... [et al.] ; Coordinación general de Pablo Ceccarelli ; Editado por Germán Casella. - 1a ed adaptada. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2025.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-2625-8

1. Arte. 2. Artes Escénicas. 3. Teatro. I. Bifaretti, M. Eugenia II. Ceccarelli, Pablo, coord. III. Casella, Germán , ed.
CDD 700

La presente es una edición del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano.
Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata.

IHAAA
50 años
1975-2025

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

 **FACULTAD
DE ARTES**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

ISBN 978-950-34-2625-8





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente:

Mag. Martín A. López Armengol

Vicepresidente del Área Académica:

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidenta del Área Institucional:

Dra. Andrea Mariana Varela

Secretario de Ciencia y Técnica:

Dr. Nicolás Rendtorff

Secretaria de Arte y Cultura:

Prof. Mariel Cifardo



FACULTAD
DE ARTES



Decano:

Dr. Daniel H. Belinche

Vicedecano:

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario General:

Lic. Emiliano Seminara

Secretario Institucional:

Lic. Francisco Viña

Secretaria de Asuntos Académicos:

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación, Infraestructura
y Finanzas:**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica:

Lic. Silvia García

Secretaría de Vinculación con la Industria:

DI Ana Bocos

Secretaria de Extensión:

Prof. Victoria Mc Coubrey

Secretario de Programas Externos

Sr. Nicanor Régulo Martínez

Secretario de Posgrado:

Prof. Santiago Romé

**Secretario de Producción y Contenido
Audiovisual:**

Prof. Martín P. Barrios

Secretario de Arte y Cultura:

Lic. Carlos Coppa

Secretario de Relaciones Institucionales:

Sr. Juan Mansilla

Secretario de Asuntos Estudiantiles:

Prof. Lautaro Zugbi

4^{ta} JOAE-IHAAA

Jornadas de Investigación en Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (FDA | UNLP)

>CELEBRANDO LOS 50 AÑOS DEL INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO <

COMISIÓN ORGANIZADORA

IsAE (Unidad de Investigación sobre Artes Escénicas - IHAAA)

COORDINADORES

Dr. Germán Casella (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP),
Prof. M. Eugenia Bifaretti (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP)
Lic. Pablo Ceccarelli (IHAAA/FDA-UNLP),

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gustavo Radice (IHAAA-FDA-UNLP),
Lic. Silvia García (CyT-FDA-UNLP),
Prof. Santiago Romé (Posgrado FDA-UNLP),
Mag. Marcela Andruchow (IHAAA-FDA-UNLP),
Mag. Natalia Di Sarli (IHAAA-FDA-UNLP),
Dra. Natalia Matewecki (IHAAA-FDA-UNLP),
Dr. Germán Casella (CONICET/IHAAA-FDA-UNLP),
Dr. Jorge Dubatti (IAE-FILO-UBA),
Prof. Natacha Koss (IAE-FILO-UBA),
Lic. Nora Lia Sormani (IAE-FILO-UBA),
Prof. Jazmín García Sathicq (ETLP)

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

DCV María Ramos

INSTITUTO DE HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO Y AMERICANO

Director

Dr. Gustavo Radice

Subdirectora

Mg. Marcela Andruchow

Coordinador de políticas de investigación y transferencia

Dr. Germán Casella

IHAAA
50 años
1975-2025

SECRETARÍA
DE CIENCIA Y TÉCNICA
IHAAA

 **FACULTAD
DE ARTES**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

ENTREVISTA

- 7** «DE LAURENCIA A AZUCENA. CONVERSACIÓN CON NORA ONETO SOBRE SU RECORRIDO COMO ACTRIZ» M. Eugenia Bifaretti (CONICET/IsAE-IHAAA-FDA-UNLP)

CONFERENCIA

- 12** «UN FANTASMA RECORRE EL TEATRO. A 50 AÑOS DE LA CLASE MUERTA DE TADEUSZ KANTOR» Pablo Ceccarelli (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP)

1. DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

- 19** «DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL COMO PRÁCTICA SITUADA, REFLEXIVA Y NARRATIVA» Cecilia Palavecino (ETLP)

- 24** «ARCHIVO ORAL Y METÁFORAS PARA LA ESCENA. UN ACERVO DE EXPRESIONES PARA NOMBRAR LO INNOMBRABLE» Carla Pessolano (Grupo IEP- IIT-DAD / CONICET)

- 28** «EL JUEGO EN EL TEATRO DOCUMENTAL TESTIMONIAL LATINOAMERICANO. PERFORMANCE DEL YO DE LA REALIDAD A LA ESCENA» Diego López Francia (UC)

2. TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

- 35** «DESCOLONIZAR EL ESCENARIO: EL PLACER DEL IMPREVISTO EN EL CUERPO DEL TRABAJO Y EL OCIO EN LA OBRA ARENA CAMINA CONMIGO DEL GRUPO IMPROVÁVEL PRODUÇÕES» Rocío Celeste Reyna (GIEP-IIT-DAD-UNA)

3. HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

- 41** «DE MANIOBRAS Y ESTRATAGEMAS: EL PUNTO DE VISTA COMO ESPACIO SECRETO DE TRACCIÓN. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS» Leilén Araudo (GIEP-IIT-UNA/CONICET)

- 46** «APORTES DEL TEATRO INDEPENDIENTE A LA LITERATURA DRAMÁTICA NACIONAL DURANTE 1933» María Fukelman (UBA-IAE-CONICET)

- 50** «FIESTA Y REPRESENTACIÓN. FORMAS Y FUNCIONES DEL CARNAVAL EN EL TEATRO PORTEÑO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX» Camila Martínez (CONICET/ DAD-IIT-Grupo IEP).

4. PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

- 55** «NUEVAS RELACIONES ENTRE EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR Y EL PERIFÉRICO DE OBJETOS, MEDIO SIGLO DESPUÉS» M. Julieta Bottino (UNA / DAM)

- 60** «TRANSFIGURACIONES: TENSIONES ENTRE CUERPOS, OBJETOS Y ESPACIO» Cecilia Elia Levantesi (UNA)

- 66** «ENSAMBLAJE BICHA PARA EL FIN DEL MUNDO. AFECTACIONES SENSIBLES INTERESPECIE E IMAGINACIÓN POLÍTICA EN "FEARS AND AFFECTIONS" DE VICTORIA PAPAGNI Y TOBIBI BIENZ» Eva F Costello Noriega (IPEAL-FDA-UNLP)

5. CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

- 72** «TRABAJO ARTÍSTICO Y MODALIDADES DE ORGANIZACIÓN COLECTIVA AGRUPACIONES, ASOCIACIONES Y SINDICATOS DE ARTES ESCÉNICAS EN LA PLATA» Mariana del Mármol (IdIHCS, UNLP-CONICET) y Mariana Lucía Sáez (IdIHCS, UNLP-CONICET)

- 78** «REMINISCENCIAS. VIDEOPERFORMANCE EN EL TALLER DE ESCENOGRAFÍA» José Hernan Arrese Igor (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP / ADEA), Verónica Gómez Toresani (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP) y Karen R. Carballo (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP)

- 83** «POTENCIAL POLÍTICO DE SUBLEVACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS PERFORMÁTICAS» Natalia A. Carod (IHAAA-FDA-UNLP)

6. PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

- 90** «ESTUDIO DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE MARA GARCÍA GUISANDE, UNA ACTRIZ DE AYACUCHO, PCIA. BS.AS» María Victoria Rodríguez (UNICEN)

- 94** «LOS ESTEREOTIPOS EN LOS PROFESORES DE TEATRO EN FORMACIÓN DE FORMADORES» María Victoria Rodríguez (UNICEN)

96 «EROTISMO, VIOLENCIA, AFECTOS Y MEMORIA EN LA DANZA DE EL DESCUEVE» Dulcinea Segura Rattagan (IAE-UBA)

104 «REESCRITURAS TRÁGICAS ENTRE EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA. ANÁLISIS COMPARADO DE ANTÍGONA FURIOSA DE GRISELDA GAMBARO Y EL CUERPO DE OFELIA DE BERNARDO CAPPÀ» Daiana González (IIT-DAD-UNA-GIEP-ANPCyT)

DE LAURENCIA A AZUCENA. CONVERSACIÓN CON NORA ONETO SOBRE SU RECORRIDO COMO ACTRIZ

María Eugenia Bifaretti (CONICET/IsAE-IHAA-FDA-UNLP) | meugeniabifa@gmail.com

¿CUÁNDO EMPEZASTE A HACER TEATRO Y POR QUÉ?

Cuando la gente elige profesión, yo no tenía la menor idea de nada vinculado con lo artístico. Estudié sociología cuando terminé el secundario, después empecé a trabajar como socióloga en un centro de investigaciones laborales que dependía del CONICET. Pero empecé a tomar clases de danza y de expresión corporal, y eso me trajo toda una conexión con el cuerpo que me modifico muchísimo. Yo era muy tímida en ese entonces. Bueno, por ahí lo sigo siendo... pero mucho. Y de pronto empecé a encontrar facetas mías que las tenía ahí reprimidas. En 1975 hubo un intercambio por el centro donde yo trabajaba y fui a Francia con una beca de sociología por un año. Yo ya venía con todo esto de que la sociología me pesaba. Allá en Aix-en-Provence, caí en un centro de estudios que no encajaba para nada en lo que yo estaba haciendo. Así que medio que lo deje de lado, a pesar de la beca, y empecé a tomar clases. Como estaba en la Universidad de Provenza empecé a tomar clases de danza, de eutonía. Había una formación de comediantes animadores, empecé ahí y me gustó muchísimo. Me movilizó muchísimo. En ese momento estaba muy en auge toda la danza abstracta, de [Alwin] Nikolais. Era muy interesante todo eso, pero yo sentía que no se si era lo que yo quería hacer, me gustaba el trabajo con el cuerpo, sí, pero no se si quería hacer ese tipo de danza. Y vi un espectáculo en Aix-en-Provence, que lo llevó un grupo de teatro, La Candelaria, de Colombia. Hicieron un teatro muy épico, estaba muy presente el cuerpo pero también era muy potente todo lo que contaban, de lo que estaba pasando acá, estábamos en la época de la total dictadura. Y yo dije, esto quiero hacer. Quiero ver cómo compaginar estas cosas.

En el '78 yo regresé, a pesar de que no estaban dadas las condiciones para regresar, por una cuestión de demanda familiar. Y bueno, ni bien llegué, el lugar donde yo trabajaba antes no existía más. No tenía ningún trabajo, se había levantado todo. Y empecé a dar clases en centro culturales y me hablaron de un taller de teatro, que era el TID [Taller de Investigaciones Dramáticas]. Entonces empecé a tomar clases ahí, hice la formación actoral. Y a partir de ahí no dejé nunca más de vincularme con el teatro. Toda la primera época yo estaba con la cuestión de la escisión entre, por un lado, el lenguaje que me proponía el trabajo con el cuerpo, y por otro lado, el lenguaje que me propone este taller de actuación, que era más parecido al método Serrano. Trabajaba mucho con los estados, la circunstancia, la construcción de personaje, el texto. Era todo un trauma introducir el texto, porque no se qué había que hacer para poder hablar.

Cuando terminé con el TID, Omar Sanchez me convocó para hacer una obra [*Fuenteovejuna* 1476, estrenada en 1984], que era un unipersonal de *Fuenteovejuna* [obra de Lope de Vega]. Leías el texto y te parecía imposible de abordar. Lo empezamos a ensayar en mi casa. Él tenía la idea de, a partir de los relatos de un personaje, Laurencia, traer ese pueblo que ya no estaba, un pueblo desaparecido. Que era lo que estábamos transitando. Me acuerdo que traía proposiciones de adaptación de escenas muy breves y probabamos. Fue toda una investigación del trabajo a partir del cuerpo, de las imágenes y transformaciones que se podían dar desde el cuerpo. Para mi ese trabajo me signó como actriz, porque yo encontré que ahí podía hacer una síntesis de eso que estaba buscando, de cómo trabajar actoralmente y cómo partir para ese trabajo desde lo que hacía con el cuerpo. Trabajabamos las transformaciones como imágenes, por ejemplo, Esteban era un árbol y la asamblea eran las ramas del árbol entonces según cómo movía los dedos hablaba un personaje u otro de la asamblea. Había cambios de postura, una precisión en los gestos, en las acciones. Yo usaba una pollera que sintetizaba todo, porque cada paño de la pollera era alguien o algo de ese pueblo. Analía Seghezza hizo el vestuario. Bueno esa obra creo que también a Omar lo significó mucho, porque nos dio un código de trabajo que después seguimos profundizando en obras que hicimos juntos y cada uno por su lado.

Con Omar hicimos *Tragedia de una familia guaranga* [estrenada en 1989] también, que fue una versión muy peculiar de *Las del barranco* [de Gregorio de Laferrere], donde incursionó en una actuación que combinaba estilos, había personajes esperpénticos, grotescos, otros más

realistas. Y lo que se contaba, la decadencia de la clase media que intentaba sobrevivir de todas las formas que pudiera, era con una estética muy impactante. Yo estaba en unos coturnos, era enorme. Después hicimos *Las desventuras del Doctor Tadeo* [estrenada en 1986], inspirada en un cuento de Chejov. Ahí trabajamos con un lenguaje de historieta, hicimos una investigación del cuerpo a partir del modo expresivo de los cómics. Esa fue muy divertida, muy linda de hacer. Después Omar siguió con lo suyo, y yo seguí con otras vías de trabajo.

En relación a lo que contás sobre Tragedia de una familia guaranga, donde convivieron distintas estéticas de actuación dentro del mismo material, ¿podrías contarnos con qué métodos de actuación trabajaste a lo largo de tu carrera?

Trabaje con diferentes, depende de las propuestas. La forma de trabajo que más me va es cuando el texto se va construyendo a partir de lo que se va accionando, donde se investiga mucho a partir del cuerpo, se valoriza todo lo que se hace, se construyen imágenes a partir de lo que se moviliza metiendo cuerpo. Donde el texto también empieza a encarnarse en el cuerpo, porque se afecta con la acción o porque se hace una escisión entre la forma de decir y lo que se está accionando.

Pero también puedo decir que en todas las obras que hice con Nelson Mallach, por ejemplo, había un texto previo pero que lo reformulaba, lo construía de acuerdo a las propuestas de acción que iban apareciendo en los ensayos. Después trabajos totalmente exploratorios sin ningún texto previo, que hice con Carolina Donnantuoni, o en *Las vías* [Agustín Lostra, 2021]. En esa obra había un espacio, las vías, y como todavía era el clima de la pandemia no circulaba casi nadie. Y ahí nos encontramos un muchacho actor y yo y se empezó a construir el trabajo, que fue muy hermoso de hacer. Todavía la seguimos haciendo. El texto casi no existe pero existe cada acción, cada mirada, cada pausa, todo está cargado de sentido.

Bueno, hay muchas... casi he hecho una obra por año desde aquella época. También he hecho obras donde se partía de un texto previo, en esos casos obviamente indicaba un camino, un universo. El desafío estaba en construir la escena con eso: cómo poner el cuerpo, cómo accionar, qué imágenes crear y cómo darle vida al texto al encarnarlo.

Entonces de acuerdo al material, o a la dirección, te adaptas a la forma de actuación...

Claro. De todos modos, por lo que arrastro de historia, yo siempre estoy atenta a lo que pasa con el cuerpo, desde la posibilidad de la propioceptividad cuando una está accionado, a saber qué provoca una desde lo que hace: se provocan matices, emociones, imágenes. Por ejemplo, con un texto ya totalmente armado hice *A nadie la importa una señora que barre* [Fabián Fernández Barreiro, 2021]. El texto ofrecía muchísimas imágenes, un universo que a mí me gustaba. Era una señora de esos invisibles de la calle, una historia de amor, que pocas veces me toca también en teatro. Y me gustó. Ahí había muchas sutilezas para crear espacios, para crear la presencia de personajes que no están. A mí lo que me sirvió muchísimo para aprender, además de tomar talleres de actuación que cada tanto tomo alguno, fue la docencia.

Claro, en la Escuela de Teatro estuviste en la asignatura Movimiento, ¿cómo crees que repercutió la experiencia en docencia en tus trabajos como actriz?

Porque las pautas de búsqueda que proponía a los alumnos eran búsquedas mías también. Lo que me devolvían me alimentaba, era como ir probando cómo todos los elementos del movimiento se conjugaban o podían aportar para la actuación, para que no se produjera aquella escisión. El movimiento del cuerpo, en Actuación no se ve otra cosa, estás viendo lo mismo. Y de pronto cómo usas el espacio, te modifica, qué calidades de movimiento usas, te modifica, qué tensiones usas, te modifica, y el texto con todo eso se modifica. El decir y el sentido que le das al texto. Todo eso yo lo exploraba mucho en las clases de movimiento, incluso a partir de materiales dramáticos que se proponían en las clases de Actuación. Entonces en las clases se exploraba bastante libremente ese universo, digo libremente en el sentido de que no abordábamos la construcción escénica como se abordaba en la cátedra de Actuación,

pero sí los vínculos, la vinculación con un imaginario y las características expresivas que por ahí requerían determinados materiales.

Tu ingreso como docente en la Escuela de Teatro de La Plata, en 1985, se dio más o menos al mismo tiempo que tus inicios en el teatro independiente platense, entonces ¿el camino de la docencia fue de la mano a tu recorrido como actriz?

Claro, sí, estuve hasta el 2015 en la Escuela. Igual durante muchos años estuve medio escindida entre el teatro y mi trabajo como socióloga en el Consejo del Menor. Y la verdad que era mucho. Cuando las circunstancias me permitieron, no vivir del teatro pero al menos vivir de la docencia y dedicarme solamente a eso, a algo siempre vinculado a lo mío, renuncié al Consejo del Menor. Era mucho, era como estar siempre a contramano.

Volviendo sobre Fuenteovejuna, en 2007 la repusieron a partir de una invitación de la Comedia de la Provincia. ¿Podés contarnos qué te significó volver a actuarla 23 años después?

Estaba tan inscripta en el cuerpo esa obra que no me costó mucho. Inmediatamente empecé a construir de vuelta todas las escenas como estaba, pero bueno aparecieron otras cosas. Yo ya había transitado otras cosas también. Por empezar estaba más cerca de Laurencia vieja, entonces me permití más cosas con la vieja, más irrupciones, más pasar de la vieja a la joven y volver a la vieja, cosas así. Y después yo me acuerdo que cuando la hacía ponía mucha energía, tanto que terminaba agotada. Ahora, la segunda vez, no: podía darme pausas, más respiros, más detenciones. Eso es lo que sentí distinto, podía transitar todo lo mismo pero dándome otros tiempos o manejando las tensiones de otra manera. Fue como empezar a resucitarla de forma fragmentada. De pronto estaba la pollera ahí y yo jugaba con la pollera, recordábamos cómo era la situación con el arroyo, refrescaba los textos, hasta que quedó armada de vuelta. El texto se mantuvo el mismo, no hubo reescritura, y las escenas más o menos se mantuvieron igual, sólo cambió esto que te digo, la forma de estar en las escenas. Y el vestuario me quedaba y todo. [Figura 1 y 2]

También me comentaste que dentro de poco van a volver a reponer Cabaré político (2019), donde representas a Azucena. ¿Qué trabajo están haciendo para recuperar ese material?

En la obra hay un recorrido histórico, a partir de monólogos que ya estaban escritos, y cada uno tiene uno, entonces recurrir otra vez a esos monólogos fue bastante acotado. Y después lo otro que circula es muy improvisado, jugado, se incorporaron algunas cosas porque la realidad es otra, aunque no tanto... se va empeorando, pero los problemas siguen siendo los mismos. Entonces encontramos que lo que se decía todavía tiene vigencia, porque seguimos igual, con el Fondo Monetario, uno peor que otro, en fin. Después los temas musicales también eran apropiados así que siguieron igual. Cambió la escenografía totalmente, hicieron una nueva. Con Manuel Bignau se trabaja rápido, trabajamos creo que cinco ensayos y ya la reponemos.

¿Y cuando te reencontraste con tu monólogo, seguía ahí en tu memoria?

Sí, pero además el trabajo es muy colectivo, entonces todo lo que pasa, todo el grupo que está en ese juego del cabaret, te está sosteniendo. Creo que todos lo recuperaron bastante rápido y bueno, vamos a ver ahora cómo cae por las circunstancias que estamos viviendo. Porque cuando se hizo la primera vez estaba Macri, entonces todo el mundo tenía esperanza de que viniera algo mejor... ahora no sabemos nada. Ahora no sé cómo va a caer, no sé si da todavía para tomar todos estos temas desde el humor, pero todo lo que problematiza la obra sigue vigente, la repercusión que tenga en la gente no lo sé, es una incógnita.

La mayoría de tus trabajos se sitúan en el circuito teatral independiente local. ¿Qué posibilidades y qué desafíos crees que presenta trabajar como actriz en este circuito?

Lo que encuentro de bueno en el trabajo independiente es cierta libertad para la creación, libertad en cuanto se hacen acuerdos con las personas que intervienen, no se trabaja con una presión externa sino que se produce y cuando se puede, se hace. Por otra parte también es una limitación, la gente tiene cada vez más complicaciones. Complicaciones de horarios, de

todo, entonces a veces la coincidencia tiempo-espacio se hace costosa. Cambió bastante la situación en el teatro independiente desde que yo empecé allá por el 80 a ahora. En aquella época me acuerdo que éramos muchos menos los que producíamos teatro, había grupos sí, pero todos hacíamos funciones todo un fin de semana, varios fines de semana. Se hacían funciones viernes, sábado y domingo por ejemplo, en una sala. Después, generalmente la gente se comprometía con un solo proyecto, no tenía cincuenta proyectos a la vez. Ahora es como que todo el mundo pica en muchas cosas a la vez, eso también hace que sea difícil compaginar todo. Es muy grande la producción que hay ahora para la cantidad de salas que hay, son pocas. De pronto hacés un trabajo que te lleva su tiempo, pero tenés disponibilidad para funciones en una sala una sola vez a la semana, por tres meses con suerte o por ahí menos. Osea que tiene sus dificultades.

Cuando empezamos en teatro independiente estaba el FNA [Fondo Nacional de las Artes] que daba subsidios, ahora apareció el INT [Instituto Nacional del Teatro] que da subsidios, pocos pero es algo, el CPTI [Consejo Provincial de Teatro Independiente], pero siempre son pocos. Después está el aliciente de los concursos, que es un estímulo, no sirve para producir y tampoco beneficia enormemente a las obras. Es un aliciente, pero se presentan un montón de obras para que elijan tres, cuatro, tampoco se saben muy bien los criterios de selección... son instancias bastante relativas. Por supuesto que si te toca ganar te pones contenta, pero el premio mayor, para mí, que me tocó dos veces nada más, es poder conectarse con grupos que hacen teatro en otros lados del país, ya sean de la provincia de Buenos Aires o de la nación si te tocan las nacionales. Esa convivencia es lo más rico de todo, los desmontajes de obra donde se comparten cosas.

En el teatro oficial, con contrato, está solucionado el tema de la producción, se enmarca como realmente un trabajo remunerado con sus obligaciones, en ese sentido es más tranquilizador. Tenés la garantía de que se está haciendo, que se ensaya tres veces por semana, que te pagan, que por tantos meses vas a tener funciones. Los concursos ahí también son limitados. Acá en la Comedia de la Provincia se convoca mucha gente de la ciudad de Buenos Aires, ya vienen los elencos armados de allá, se convoca a concurso a muy pocos actores de La Plata. Cuando existió el elenco estable, bueno sí, tenían trabajo doce personas, lo tenían asegurado, y el resto no teníamos nada. Está bien que haya elencos estables, que no sean eternos sino que se vayan rotando, asegura el trabajo a algunos actores, pero también es muy importante el fomento a la actividad independiente que es muy frondosa y que necesita el estímulo. Necesita estímulos de sala, de publicidad, de poder programar funciones, de giras, hay un montón de cosas que se pueden hacer que favorecen el trabajo aunque no te paguen un sueldo. Te lo favorecerían porque te aportarían cosas para poder proyectar.

Con Fuenteovejuna 1476 hicieron bastantes giras y con la obra A nadie le importa una señora que barre quedaron seleccionadxs para participar de la Fiesta Provincial de Teatro en 2022. ¿Cómo fueron esas experiencias?

Con *Fuenteovejuna* fuimos por la provincia de Buenos Aires, estuvimos en Tres Arroyos que era el lugar de Omar, estuvimos en pueblitos de la provincia. Un pueblo cerca de 25 de Mayo, que me acuerdo por que les preguntamos, ¿tienen luces?. Sí, dijeron. Llegamos y la luz era un foquito, era un salón que estaba como en medio del campo. Bueno, Omar puso unas luces de afuera, lo iluminó porque había llevado un farol y después estuvimos esperando al público. Porque claro, había que esperar que salieran de misa para venir a ver la obra. Pero a mí me encantó porque era como darla en Fuente Ovejuna, era toda gente del campo. Las experiencias así en los pueblos son buenísimas. Hicimos unas cuantas, sí, estuvimos en un festival de teatro independiente en Córdoba. Y después en la segunda versión que hicimos estuvimos en Bahía Blanca en un festival y estuvimos en Venezuela. No es muy común, no tuve la suerte de viajar mucho con las obras. Con *A nadie le importa una señora que barre* fuimos al provincial y después hicimos micro giras porque como ninguno tiene auto, tenemos que arreglarnos como podemos, entonces tampoco se puede hacer mucho. Hicimos una gira por la costa porque para esa conseguimos un subsidio, y después por acá, City Bell, Villa Elisa. Por ahí todavía vamos a seguir dandola.

¿Por qué seguís haciendo teatro hoy?

Porque me siento viva haciendo teatro. Fundamentalmente eso, por eso sigo. Porque es como decir, si dejo de hacer me parece que ya... entonces digo no, tengo que seguir, para estar viva. Y además para estar en conexión con la gente. La conexión en teatro es muy profunda, por ahí no son conexiones que las tenés siempre pero cuando las tenés son muy fuertes. Bueno, a mí eso me sirve mucho porque sino me sentiría muy aislada. Si no pudiera hacer teatro, cosa que puede pasar, me inventaría otra cosa. Me gusta mucho que me inviten a participar, incluso que gente joven me invite a participar. Eso me produce algo... que todavía no soy descartable. Además porque te conectas. Por ejemplo, lo que yo extraño de la docencia es la energía que me transmitían los alumnos, era un gozo. Pero bueno, poder actuar con gente que es muchísimo más joven que yo me da una energía que me viene bien. Y además para poder ver los puntos de vista que se tienen ahora, que una por ahí se queda con los de antes.



Figura 1. Registro fotográfico de la obra *Fuenteovejuna* 1476 (1984) Archivo personal Nora Oneto.



Figura 2. Registro fotográfico de la obra *Fuenteovejuna* 1476 (2007) Sofía Marcos.

UN FANTASMA RECORRE EL TEATRO A 50 AÑOS DE LA CLASE MUERTA DE TADEUSZ KANTOR¹

Pablo Ceccarelli (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP) | pablo.ceccarelli90@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo aborda la problemática sobre reproducción del acontecimiento teatral a partir del film *Umarla Klassa* [La clase muerta] (Wajda, 1976), retrato sobre la obra de teatro de Tadeusz Kantor. De esta forma, se analizará cómo esta película, a partir del principio de *imposibilidad* (para acercarse desde el cine al teatro), interroga sobre las especificidades de cada una de estas disciplinas y su vinculación con una serie de obras perteneciente a los primeros años del surgimiento del cinematógrafo entre fines del siglo XIX y principios del XX.

PALABRAS CLAVE

teatro; cine; historia del cine; la clase muerta

TE MENTÍ, NO VAMOS A...

En el año 2024, en una clase especial que dicté en la Escuela de Teatro de La Plata en el marco de la materia Análisis de la dramaturgia escénica y literaria 2, a cargo del Dr. Germán Casella, comencé con extrema seriedad y formalidad con una imagen: Lisa Simpson entra a la habitación de Nelson y se encuentra con un caos absoluto.

Luego de algunas carcajadas, pregunto a los estudiantes de donde proviene esa imagen. Una pregunta que hace unos años sería ridícula, ya que instantáneamente se nombraría el título de la serie animada *The simpsons* [Los Simpsons] (Groening, 1989). Pero les espectadores y sus hábitos de consumo cambiaron, y lo que años antes era dictado por la grilla televisiva de los canales abiertos, generando un conocimiento cuasi-universal, ahora para las generaciones más jóvenes es un contenido más en el mar de datos de las plataformas de streaming. Por esto mismo, más que esperar que se mencionara el nombre del programa, mi expectativa estaba depositada en la respuesta que efectivamente surgió: lo que veíamos era un *meme*, que puede ser comprendido y compartido tanto por personas que hayan visto *The Simpsons* como aquellos que no. El meme es el nuevo universal cultural. Y este, con el que introducía aquella clase, incluye la frase *Te mentí, no tengo netflix, vamos a...*, utilizándose de manera creativa para diferentes situaciones donde la persona no se va a encontrar con lo que esperaba.

¿Por qué comienzo con este comentario? Porque esta frase podría haber sido tranquilamente el título alternativo de este trabajo, ya que el que lo encabeza tiene una serie de mentiras.

La primera, queridos lectores, que se aproximaron a leer una conferencia sobre teatro, es que les mentí. No vamos a hablar de teatro. Vamos a hablar de cine. En realidad, vamos hablar del encuentro entre teatro y cine.

Cuando usualmente abordo una clase de historia del cine o algún curso sobre esta disciplina puedo hacer una pregunta como las siguientes: ¿ustedes han visto *Barbie* (Gerwig, 2023)? ¿Quiénes vieron *La ciénaga* (Martel, 2001)? Dos películas estrenadas en el primer cuarto del siglo XXI. Pero puedo ir más allá en el tiempo. ¿Puede levantar la mano quien haya visto *The Wizard of Oz* (Fleming, 1939)? ¿Y algún film de Charles Chaplin? Voy incluso más allá en el tiempo. ¿Quién ha visto *Le Voyage dans la Lune* (Melies, 1902)? Un film de hace más de un siglo. En todos los casos, con mayor o menor cantidad, habrá manos levantadas.

¹ Esta conferencia presentada en las 4° JoAE-IHAAA fue introducida por el Dr. Germán Casella, detallando algunas características de esta obra que la enmarcan dentro del teatro performático (y un antecedente del teatro posdramático) y su importancia dentro del teatro occidental. De esta forma, se describió como esta conforma un teatro de no-representación donde se busca discutir la fábula (con principio, nudo y desenlace) y donde lo que sucede en la escena es autónomo, se refiere a sí mismo, y los protagonistas son no-actores que se asimilan a los maniqués que los acompañan en su desarrollo. Finalmente, Casella comentó como el origen de esta producción teatral surge de una serie de anécdotas provenientes de la infancia de su autor, vinculadas a la muerte de su padre en la 1° guerra mundial y la visita a lo que fue su escuela.

Esto que acabo de realizar con una serie de obras cinematográficas funciona diferente si pregunto ¿quién de ustedes ha visto *Umarla Klassa* [La clase muerta] (Kantor, 1975). Quién responda afirmativamente, o estuvo en Polonia o alguno de los países europeos donde se presentó, o lo que vio fue un registro audiovisual de la misma. Esto segundo ¿es haber visto *La clase muerta*? Con esto nos vamos aproximando a la problemática que deseo abordar en este artículo. Y que tiene que ver, parafraseando a la famosa frase de Marx, con ese fantasma que recorre el teatro desde el siglo XIX: el de la reproducción, la mediatización o la intermediación (elijan el término que prefieran) de su acontecimiento. Aquí, *fantasma* puede ser aquello que acecha, persigue o atemoriza de manera omnipresente, pero también, como he conversado previamente con Germán Casella, fantasmas pueden ser nuestros compañeros, el pasado que sobrevive y nos acompaña, que forma parte inherentemente de nosotros, que nos volveremos futuros (nuevos) fantasmas.

Uno en particular, que recorre mi tema de investigación, es cómo aproximarse desde el cine y/o otras manifestaciones audiovisuales (televisión, videoinstalación, streaming, contenidos de redes sociales, etc.) a la vivencia del acontecimiento teatral. Y para ello, me interesa tomar la perspectiva que brinda Jorge Sala (2020) en su estudio sobre las relaciones entre cine y teatro en el *nuevo cine argentino* de los 60, donde define este vínculo como *asintótico*. Les mentí nuevamente. No vamos a hablar ni de cine ni de teatro. Vamos a hablar de matemática.

Efectivamente, la asintótica es una fórmula donde las curvas se acercan infinitamente unas a otras sin nunca tocarse. Como expresa otra imagen proveniente del universo de internet sobre las historias de amor para curvas y rectas, las asintóticas se encuentran siempre acercándose, pero nunca podrán estar realmente juntas. Entonces, este autor afirma que a partir de esta alianza «el cine se aproxima infinitamente al teatro sin llegar nunca a tocarlo [pero que partir de esto y] en la imposibilidad de una homologación se establece la relación fundante existente entre las estrategias formales empleadas por cada disciplina toda vez que confluyen» (p. 32).

La segunda mentira (o tercera, si contamos la anterior) que hay en el título de este artículo es que tampoco vamos a hablar de Tadeusz Kantor. No, vamos a hablar de Andrzej Wajda, director de cine (y teatro) de origen polaco. Uno de los realizadores más relevantes de la *polska szkoła filmowa* [Escuela polaca de cine], influenciada fuertemente por el neorrealismo italiano, con una filmografía extensa donde obtuvo varias distinciones en festivales de cine y los premios Oscar, donde se destacan, entre muchas, su *trilogía de la guerra* integrada por *Pokolenie* [Generación] (1955) *Kanal* [La patrulla de la muerte] (1957) y *Popiół i diament* [Cenizas y diamantes] (1958). Resulta que unos años después, en 1975, Wajda se encontraba en la producción del film *Człowiek z marmuru* [El hombre de mármol] (1977), cuando en un descanso de su rodaje asistió a ver, en la galería Krzytofory de Cracovia, una obra de teatro de la compañía Cricot 2. Esta obra era, justamente, *La clase muerta*.

Este realizador cinematográfico quedó sumamente impactado por lo que había vivenciado con esta producción, acudiendo a verla un total de cinco funciones. Estoy interiorizado que aquellos que nos dedicamos a la investigación científica debemos comprometernos con la rigurosidad metodológica y poseer las fuentes que atestiguan los testimonios que vayamos a incluir. Pero aquí me voy a tomar una pequeña licencia y voy a aplicar el *no tengo pruebas, pero tampoco dudas* para introducir un poco de ficción al asunto. Cómo imagino que fue aquel momento en que Andrej se habrá aproximado extasiado hacia Tadeuz para decirle *quiero hacer una película sobre tu obra*. Y allí director y dramaturgo, con sorpresa e incomodidad, respondiéndole que podía compartirle algunos bocetos escritos, pero que tuviera en cuenta que la acciones dramáticas y los diálogos no están subordinadas a un texto convencional para adaptarse a un guión cinematográfico, además de otros elementos que la alejaban de las convenciones del teatro moderno. A lo que Wajda interrumpiría abruptamente, diciéndole que no quería que su película sea *una trasposición sobre La clase muerta*: él deseaba que la película fuera *La clase muerta*. Que sea *aquello que acontece en La clase muerta*.

Así es que llegamos, mejor tarde que nunca, al núcleo de lo que desarrollaré en este trabajo. Pero lamentablemente les debo mentir nuevamente. No vamos a hablar sobre los 50 años de *Umarla Klassa* [La clase muerta] (Kantor, 1975). Vamos a hablar sobre los 49 años de *Umarla Klassa* [La clase muerta] (Wajda, 1976).

UNA SESIÓN DE IMPOSIBILIDADES

Para el análisis de este film, me gustaría tomar dos disparadores: el primero se encuentra en el título que esta película lleva en algunas ediciones lanzadas en formato físico: *A 'dramatic séance' by Tadeusz Kantor filmed by Andrzej Wajda* [Una sesión dramática de Tadeusz Kantor filmada por Andrzej Wajda]. *Séance* puede tener varias connotaciones en su origen francés, como una reunión, un encuentro, una sesión de entrenamiento, de fotografía, de cine, pero también, y sobretodo cuando se lo utiliza en el idioma inglés, su significado es el de una *sesión de espiritismo*. Por esto mismo, Jehanne Dubrow (2019), comenta:

¿Qué es una sesión [de espiritismo] sino un encuentro en el que intentamos comunicarnos con los difuntos? En *La clase muerta*, Kantor es el intermediario, presentando al público un elenco de fantasmas, espíritus atrapados en el limbo de la historia polaca. (s/p.)

El segundo disparador surge, por un lado, de una observación que realiza Karolina Czerska (2014), la cual afirma que «*La clase muerta* es una historia sobre la imposibilidad de volver al pasado y a la infancia» (s.p.). Esta se complementa, a su vez, con una declaración de Andrzej Wajda dentro de una conversación que mantuvo con el poeta, dramaturgo y ensayista Konstanty Puzyna y el crítico literario Tadeusz Rózewicz [1976] (2010): «Existía este asunto de 'desnudar' o 'exponer' el material, que era mi mayor temor. Que aquella atmósfera que impregna la bodega en la que actúa Kantor, este tipo de magnetismo, pueda esfumarse, dejando solo su sombra sobre la película» (p. 347). Entonces, ¿por qué considero importante destacar este film? Porque, desde mi perspectiva, es una película donde su director, bajo el principio de *imposibilidad*, como se mencionó previamente, de aproximarse desde el cine al teatro -o a la infancia- sin nunca arribar hacia él, existe el potencial para interrogar sobre las especificidades de cada uno de estos universos: que puede el teatro y que puede el cine.

Así, en el comienzo del film, estrenado originalmente para televisión, lo primero que se puede observar es la importancia que adquiere el momento previo al inicio de la función, donde la cámara nos va sumergiendo lentamente a través de un travelling en esa bóveda donde transcurrirá la obra, con su elenco y director esperando al público, que primero se escucha en fuera de campo y luego lo vemos entrar en un segundo travelling [Figura 1]. Esto adquiere relevancia si lo comparamos con otra filmación de esta misma obra para la televisión como *La clase muerta de Tadeusz Kantor* (Lilienstein, 1982).

Ambas funcionan como un registro de una función en su integridad, tomándola desde diversos puntos de vista, pero podemos observar una serie de diferencias: la segunda película es una recreación en (y de) una sala (y una función) de teatro. Esto queda evidenciado, en principio, a través del plano matriz, ubicado en una altura elevada de la cámara, que se asimila a la visión desde el sector de las gradas, al cual se regresa de manera repetida cada vez que se quiere mostrar la totalidad del espacio donde sucede la función [Figura 2]. Por otra parte, en esta filmación no se encuentran espectadores presentes en el mismo territorio: su público es únicamente el que lo verá en su televisión. Por otra parte, los límites escenográficos aplanan la profundidad, con una iluminación que *infiltra* la tonalidad de manera general y artificiosa. De esta forma, todas las estrategias para retratar la obra están subsumidas a una idea de *dirección de cámara*. En cambio, la película de Wajda ocurre en la locación real de la Galería Krzysztofory donde transcurrieron las funciones originales, con el público en el espacio incluido dentro del film. Los límites arquitectónicos, con sus paredes de piedras, resaltan las texturas, mientras que las fuentes lumínicas (que aparecen en plano) construyen, con una tonalidad neutra, la atmósfera a través del claroscuro que resalta la materialidad de los elementos. De esta forma, las estrategias formales apuntan a posicionarnos como un testigo *fantasmal* y documental de un ritual en proceso, de esa sesión entre público y elenco que iniciará a continuación, luego que el público se acomoda en sus asientos mientras Kantor observa hasta que con la señal indica el comienzo.

Allí la película procederá a retratar la función, realizando un montaje con planos desde diferentes orientaciones y con mayor cercanía o lejanía, pero sobretodo destacando con detalle las indicaciones y gestos de Kantor, que se posiciona dentro de la escena. Hasta que en un

momento una de las actrices se retira por detrás de la ubicación del público y sucede lo que denomino como el primero de los *escapes* de la zona de acto teatral originario. Aquí, nos vemos trasladados a una larga secuencia en un extenso pasillo, con puertas a lo largo de su recorrido, mientras la cámara va siguiendo con un movimiento de travelling a los personajes que atraviesan el espacio, de manera tal que el espectador, bajo la mirada de la óptica de la cámara, accede de manera privilegiada a una área por fuera de la galería donde transcurre la obra. Se sumerge con mayor profundidad en la imagen no solo al asimilarse dentro de la corporalidad de la cámara, sino también con el movimiento de travelling [Figura 3]. Se convierte en una presencia fantasmal, tal como las de aquellas primeras películas de la historia del cine, como *The Haverstraw Tunnel* (s/d, 1897), donde la cámara se coloca en la parte frontal de un tren, símbolo de la revolución industrial de la que la fotografía y el cine son sus herederos. Un género de films denominado, casualmente, *phantom ride* [Paseo fantasma].

En el segundo de estos escapes el área periférica ya no será dentro de un lugar interior del edificio, sino en un exterior, al aire libre. Allí, todo el elenco se retira hacia una gran colina verde, debajo de un cielo despejado [Figura 4]. La imagen de esta secuencia, con los protagonistas movilizándose en el fondo uno detrás de otro en hilera, puede ser una clara referencia a dos planos icónicos de films como *Det Sjunde Inseplet* [El séptimo sello] (Bergman, 1957) u *8½* (Fellini, 1963). No obstante, el hecho de usar este espacio exterior puede establecer un diálogo mucho más allá en el tiempo, a partir de un elemento significativo: la brisa que moviliza la vegetación del suelo. Ese viento establece un puente histórico con las reacciones que trajeron las primeras películas de los hermanos Lumiere, donde el público se sorprendía por las hojas de los árboles que se movían, las olas del mar o el humo proveniente del tren o los barcos a vapor. El *azar* del movimiento temporal, lo incontrolable, lo que el teatro recreaba en la sala a partir de efectos especiales visuales y sonoros, quedaba plasmado en el soporte fílmico cinematográfico. El tercero de estos escapes sucede cuando una de las actrices se encuentra sentada en el suelo delante del elenco, mientras se concentra en el movimiento y el sonido reiterado de una cuna mecánica. Un plano detalle de este objeto será el intermediario para trasladarnos al siguiente plano, tomado desde el eje contrario a espaldas del personaje, en los exteriores de una ciudad. Mientras que en los dos casos anteriores el escape ocurría a partir de las salidas y/o entradas del elenco, aquí ocurre mediante una operación propia de montaje. La escena, debido al idéntico emplazamiento que posee la actriz y el objeto en ambos lugares, funcionando ambos como los *raccords* o engarces para jugar con la continuidad, nos transporta a una dimensión *mental subjetiva*, vinculada al mundo de los sueños [Figura 5]. Este procedimiento podemos vincularlo también, a través de otro puente histórico, con una película de la década de 1920 como *Un chien andalou* [Un perro andaluz] (Buñuel, 1929), perteneciente al surrealismo. La primera secuencia, con la acción de la navaja que corta el ojo como lo hacen las nubes a la luna, u otros momentos del film, donde los personajes son trasladados instantáneamente de un espacio interior a un exterior, ya sea un bosque o una playa, funciona con esta misma operación.

El último de los escapes, donde la película explora las posibilidades del cine frente al teatro, ocurre en su final, donde luego de un zoom in que acompaña a Kantor caminando a través de la oscuridad del fondo de la bóveda de la Galería Krzysztofory, se revela a través de un zoom out que se han retirado y ausentado de la locación los cuerpos físicos de los protagonistas. Sin embargo, sus presencias siguen recorriendo la imagen a partir del sonido de sus voces y acciones, separado de la fuente que la originó. Una síntesis de lo que se sostenía en la conversación entre Wajda, Puzyna y Różewicz [1976] (2010) mencionada previamente: «hay una musicalidad que subyace a toda la construcción» (p. 352). Y por ende «[...] toda esta actuación se convirtió en la propia composición musical de Kantor» (p. 344).

De esta forma, esta secuencia final pareciera demostrar que esos cuerpos cuando ya no estén más en este mundo, cuando se conviertan en un *teatro de los muertos* (Dubatti, 2014), continuarán permaneciendo hasta el día de hoy. Se convertirán en una huella vivencial para que podamos conocer y no olvidar, a través de los fantasmas que suenan en una partitura dramática, la historia del teatro (y del cine).

CONFERENCIA



Figura 1. Kantor observando la llegada del público. *Umarla Klessa* (Wajda, 1977)



Figura 2. Fotograma de *La classe morte de Tadeusz Kantor* (Lilienstien, 1982)



Figura 3. Elenco recorriendo un espacio externo a la función. *Umarla Klessa* (Wajda, 1977)



Figura 4. Protagonistas en espacio exterior al aire libre. *Umarla Kłasa* (Wajda, 1977)



Figura 5. Actriz en espacio exterior urbano. *Umarla Kłasa* (Wajda, 1977)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bergman, I. [Director]. (1957). *Det sjunde inseglet* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Buñuel, L. [Director]. (1929). *Un chien andalou* [Película]. s/p.
- Czerska, K. (Diciembre de 2014). The Dead Class - Tadeusz Kantor. *Culture.pl*. t.ly/DtQuN.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubrow, J. (2019). The Dead Class. *Image*, (102), s/p. t.ly/y6LmO.
- Fellini, F. [Director]. (1963). *8½* [Película]. Cineriz.
- Fleming, V. [Director] (1939). *The Wizard of Oz* [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Gerwig, G. [Directora] (2023). *Barbie* [Película]. Warner Bros..
- Groening, M. [Showrunner]. *The Simpsons* [Serie de televisión]. 20th Century Fox Television.
- Lilienstein, N. [Director] (1982). *La classe morte de Tadeusz Kantor (Umarla Kłasa)* [Película]. La sept, FR3. t.ly/giOaJ
- Kantor, T. (1975). *Umarla Kłasa* [Obra de teatro]. Cracovia, Galería Krzysztofory.
- Martel, L. [Directora] (2001). *La ciénaga*. [Película]. Cuatro cabezas.
- Melies, G. [Director] (1903). *Le Voyage dans la Lune* [Película]. Star-film.
- Puzyna, K., Rózewicz, T. y Wajda A. [1976] (2010). On Tadeusz Kantor's The Dead Class. *Polish Theatre Perspectives*, (1), pp. 343-353. t.ly/YYNR0
- Sala, J. (2020). *Escenas de ruptura: relaciones entre el cine y el teatro argentinos de los años sesenta*. Universidad Nacional de Quilmes. t.ly/kOKQ9
- s/d [Director]. (1897). *The Haverstraw Tunnel* [Película]. American Mutoscope Company.

CONFERENCIA

Wajda, A. [Director]. (1955). *Pokolenie* [Película]. Zespół Filmowy "X".
Wajda, A. [Director]. (1956). *Kanal* [Película]. Zespół Filmowy "X".
Wajda, A. [Director]. (1957). *Popiół i Diament* [Película]. Zespół Filmowy "X".
Wajda, A. [Director]. (1976). *Umarła Klasa* [Película]. Zespół Filmowy "X". t.ly/x7_fy
Wajda, A. [Director]. (1977). *Człowiek z marmuru* [Película]. Zespół Filmowy "X".

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

DISEÑO DE VESTUARIO TEATRAL COMO PRÁCTICA SITUADA, REFLEXIVA Y NARRATIVA

Cecilia Palavecino (ETLP) | cecilrpalavecino@gmail.com

RESUMEN

Esta propuesta de diseño de vestuario teatral busca contribuir a una dramaturgia visual situada, reflexiva y narrativa, a partir de materiales biográficos que dialogan con políticas del archivo, la documentación, la memoria y la disidencia. En el marco del Proyecto de Investigación y Producción de las Prácticas Profesionalizantes de la Tecnicatura en Actuación (Turno Tarde, 2024) de la Escuela de Teatro de La Plata, la propuesta tensiona los límites entre lo íntimo y lo colectivo, lo documental y lo performático.

Cómo la experiencia se inscribe dentro de prácticas pedagógicas y escénicas situadas, se entrama con la perspectiva institucional de la ETLP que reconoce a sus estudiantes como artistas generadores de conocimiento. En ese contexto, se reflexiona sobre concepciones teóricas de diversos autores en diálogo con la poética de la temporalidad queer (Solana, 2015, 2016), concepto performativo que atraviesa la narrativa estética del diseño de vestuario con la intención de modelar cuerpos e identidades que resisten los mandatos de productividad, linealidad y juventud. En este caso concreto, visibilizar experiencias de vida disidentes, particularmente en relación con personas adultas mayores que escapan a las crononormas hegemónicas.

Por consiguiente el objetivo de este trabajo es explorar cómo el diseño de vestuario puede funcionar como un modo de archivo performativo que activa memorias personales y colectivas, reconfigurando las relaciones entre visualidad, narrativa e identidad.

PALABRAS CLAVE

escenografía; contemporáneo; queer; archivo; fotografía.

EL VESTUARIO EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA

En las prácticas escénicas contemporáneas, el diseño de vestuario se desborda de sus coordenadas tradicionales para devenir un dispositivo performático, reflexivo y experimental. No se trata ya de “vestir” un personaje, sino de activar el cuerpo. El vestuario actúa como dispositivo performativo: no simplemente “viste” al cuerpo, sino que lo activa, lo atraviesa, lo ficcionaliza, creando identidades, relatos y potencias escénicas. El diseño entonces es presentado como una construcción que carga sentido y produce experiencia, no como simple acompañamiento. El diseño de vestuario, en tanto práctica artística situada, puede ser comprendido no solo como una operación estética sobre el cuerpo, sino como un gesto performativo en tanto proponga una mirada que disloca el diseño del plano meramente funcional u ornamental para inscribirlo en un campo de experimentación poética, en donde el cuerpo se convierte en territorio de aparición, de narración y de producción de sentido.

La práctica del diseño de vestuario contemporáneo, entonces, no se limita al momento escénico: es una exploración continua sobre cómo los cuerpos quieren aparecer, cómo se visten para decir algo, cómo negocian con el tiempo y con la mirada. En este sentido, el vestuario no “acompaña” la acción performática, sino que la produce, la impulsa, la problematiza. Reflexión desde una mirada crítica y situada

Según Andrea Soto Calderón (2020), lo performativo ya no reside en la representación de un contenido, porque escapa de la lógica representacional, y si en la capacidad de producir efectos en la experiencia. Desde esta perspectiva, parto para pensar el vestuario desde una lógica distinta a la de la mimesis, no representar, sino producir presencia.

Tal como destacan Bari y Veloz (2021), el vestuario puede leerse como práctica narrativa capaz de construir universos simbólicos en diálogo con otros lenguajes, generando conocimiento situado. Retomo también las preguntas que se hacen las autoras: “¿Tiene alguna particularidad nuestra producción artística? ¿Construimos teoría y práctica con nuestra materia prima o solo adaptamos parámetros internacionales?” (Bari y Veloz, p 40, 2021). Este trabajo intenta

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

reflexionar sobre la producción local desde una perspectiva crítica y situada.

Asimismo, esta experiencia se fundamenta en la búsqueda de nuevas epistemologías escénicas recuperando la propuesta de Mauricio Kartun, quien plantea la necesidad de escapar de esquemas conceptuales rígidos en los procesos creativos, y plantear nuevos mecanismos para romper los límites del perímetro de las redes conceptuales tradicionales. (Kartun, 2023).

PROCESO CREATIVO. LA POÉTICA

La poética está inspirada en el concepto de la temporalidad queer, de Mariela Solana, quien cuestiona las crononormas temporales que dictan cómo deben vivirse las vidas más allá de la identidad sexual. Dicho texto me interpeló a explorar y reflexionar sobre la diversidad etaria, prejuicios y estereotipos atribuidos a personas adultas mayores consideradas queer o “raras” al desafiar normas y expectativas sociales sobre la temporalidad. Me pregunto sobre cómo el diseño de vestuario puede ser una herramienta para cuestionar y visibilizar estas normas.

TEORÍA COMPLEMENTARIA

El marco teórico se complementa con los conceptos de Mariela Solana sobre Temporalidad queer (Solana, 2016), pero desde su concepción Universalizadora (Solana 2015) quien propone una temporalidad queer universal, que cuestiona las normas lineales del tiempo y permite visibilizar disidencias etarias y vitales. Al respecto de los «marcos temporales» Dahbar (2021) señala que el tiempo actúa como norma, excluyendo cuerpos y trayectorias que no encajan en los modelos de desarrollo esperados. Por su parte Koselleck (1993) define la crononormatividad como una lógica moderna que organiza la historia bajo un progreso lineal y jerarquiza los tiempos «válidos». También Freeman (2003) plantea la asincronía como una forma de vida que rompe con los ritmos hegemónicos y habilita otras memorias y corporalidades. Considerando al cuerpo performativo, Butler (1990) afirma que el cuerpo se construye en la acción, a través de repeticiones performativas que lo inscriben y transforman. Por último, Taylor (2003) distingue entre archivo (lo estable y documentado) y repertorio (las prácticas corporales vivas que transmiten saber). [Figura 1]

La elección de este universo simbólico no fue casual ya que el proceso creativo constituyó un gesto político que reivindica trayectorias vitales disidentes frente a los marcos temporales normativos, acompañando al proyecto que comenzó desarrollándose en una comisión integrada por una sola estudiante y futura egresada, Silvia García Platiní, de 73 años. Junto a docentes y ayudantes, propuso y desarrolló un unipersonal.

ETAPAS DEL PROCESO EN COLABORACIÓN. LA ESTÉTICA

Previamente en el trabajo de campo en busca de materializar la poética elegida sucedieron diálogos interesantes sobre la diversidad etaria, la actuante, reflexionó sobre su experiencia en la Escuela de Teatro. Compartió cómo solían confundirla con una docente o asignarle roles estereotipados como madre o villana. Silvia aportó datos referidos al trato que se le da a la gente adulta mayor desestimándola, como no valorada, invisibilizada. Describió el traje de uno de sus personajes, como transparente o reflectante. Luego en unos de los monólogos compartía con el público que la diversidad etaria existe, pero no es muy popular y estaría bueno que se la tenga en cuenta.

La primera etapa del proceso dramático consistió en la recolección de textos, fotografías y relatos biográficos; la segunda, en la creación de una dramaturgia propia inspirada en Bertolt Brecht, Marc Egea y figuras femeninas trágicas, en particular Antígona de Marechal. El resultado se estructuró en tres actos: un biodrama (inspirado en Vivi Tellas), un unipersonal titulado *Soltate* y una versión libre de *Antígona Vélez* (Marechal, 1951).

En el intercambio con Silvia nos dimos cuenta que teníamos en común el amor por la fotografía y que ambas teníamos material de archivo para aportar a la obra. Por ende para la propuesta estética propuse partir de la exploración de nuestras fotografías, utilizadas como herramientas de archivo histórico, personal, biográfico. En diálogo con Roland Barthes y Walter Benjamin sobre la dimensión afectiva y la resignificación de las fotografías.

EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO COMO MATERIAL ESCÉNICO

Antes de materializar la estética comencé a explorar las fotografías personales de Silvia reflexionando sobre la función simbólica y emocional que las atraviesan. Cada foto un recuerdo y una historia para contar y recordar. Empecé a experimentar con ellas trabajándolas en *photoshop* de manera espontánea y automática sin saber el resultado fluyendo entre las imágenes recortándolas, superponiendo fragmentos de imágenes sobre la misma foto o uniéndolas con otras fotografías históricas [Figura 2] o recientes que sumé del registro fotográfico de los ensayos.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

Estas primeras exploraciones no formaron parte del vestuario, la mayoría fueron descartadas pero sí algunas fueron utilizadas para armar el *flyer* [Figura 3] y otras para ser proyectadas en escena.

VESTUARIO COMO ARCHIVO VIVO Y COMO SUPERFICIE NARRATIVA

Finalmente para materializar la propuesta poética partí de la percepción de invisibilidad que la actriz mencionó desde distintas aristas. Propuse un vestuario que mimetiza figura y fondo, comunicando poéticamente esa condición. Utilizando las mismas imágenes fotográficas o muy similares en el vestuario por sublimación y proyectadas en el dispositivo escénico [Figura 4] a modo de montaje performático donde el archivo no documenta, actúa.

Para el vestuario de la escena *Soltate*, donde Silvia interpreta a una barrendera cuyo escenario es una terraza de un edificio, trabajé con fotografías de mi archivo personal, resignificadas y transformadas en material escénico, tejido en la narrativa, reconfigurando vínculos entre visualidad, identidad y memoria individual y colectiva. Fue muy curiosa la conexión que tuvimos con Silvia porque la fotografía que elegí para que de forma a su vestuario fue una toma del año 2015 que realicé a un edificio platense, es el mismo edificio donde ella vive actualmente. [Figura 5] Para la escena de *Antígona Vélez* la fotografía que porta en su vestuario es de mi archivo personal. También forma parte de las proyecciones junto a fotos de la autoría de Silvia. [Figura 4]

CONSIDERACIONES FINALES

Podemos considerar por todo lo expuesto que la mirada del diseño de vestuario en esta experiencia trasciende lo funcional o decorativo: el cuerpo de la actuante no se disfraz, se expone y se transforma en presencia física e imaginaria.

El vestuario actúa como dispositivo performativo: no simplemente “viste” al cuerpo, sino que lo activa, lo atraviesa, lo ficcionaliza, creando identidades, relatos y potencias escénicas. El diseño se presenta como una construcción que carga sentido y produce experiencia, no como simple acompañamiento

Esta expansión del vestuario como lenguaje se potencia especialmente cuando dialoga con fotografías personales intervenidas, que se presentan no como documento estático, sino como archivo vivo, poético, emocional y escénico.

El vestuario como acto político-performativo, destaca la acción de la artista que “interrumpe la norma” desde el cuerpo. Puede ser leído como una escritura temporal: una inscripción que manifiesta lo etario como aparición disidente de aquello que suele ser velado por los discursos dominantes de juventud y belleza normativa.

Desde esta perspectiva, la diversidad etaria no solo aparece como una categoría representacional, sino como un plano estético y político que se activa en la visualidad de la escena y en su registro. La fotografía, en tanto archivo reflexivo y experimental, se vuelve un campo extendido de la acción performativa: no simplemente documenta, sino que prolonga la potencia del vestuario como gesto. En la imagen se condensan los pliegues del tiempo, las ficciones del cuerpo y los rastros de una poética que desea, recuerda, envejece y se transforma.

La intervención de imágenes de archivos personales permite desplazar la imagen de su condición de registro para inscribirla en un espacio de transformación. Este desplazamiento coincide con el pasaje de lo representacional a lo sensible, una lógica que no busca repetir formas ya dadas, sino generar condiciones para que algo emerja. La escena se configura así como un laboratorio de aparición, donde los cuerpos portan archivos, y el diseño se convierte en acto poético y político.

CONCLUSIÓN

La práctica del diseño, entonces, no se limitó al momento escénico: fue una exploración sobre cómo los cuerpos quieren aparecer, cómo se visten para decir algo, cómo negocian con el tiempo y con la mirada. En este sentido, el vestuario no “acompañó” la acción performática, sino que la produjo, la problematizó. Al reinscribir lo etario en el campo de lo disidente y la estética, el diseño de vestuario desbordó la lógica de lo joven como único horizonte de lo visible. A través de

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

una poética de lo queer de lo raro que escapa a la norma, se abrió una posibilidad para que otras temporalidades encarnadas ingresen a escena, se archiven en la imagen, y continúen operando como memorias por venir.

Este cruce entre archivo, afecto y materialidad escénica se inscribió dentro de las prácticas posdramáticas, donde el vestuario y la imagen no son elementos subordinados a una narrativa, sino motores de sentido. La escena se volvió un espacio expandido donde se convocó lo íntimo, lo fragmentario, lo diverso, lo no representado. Así, el diseño de vestuario, en diálogo con la fotografía intervenida, funcionó como recurso experimental y reflexivo, una forma de arte que puso en juego lo simbólico, lo etario, lo vulnerable y lo político desde un lugar estético. No se trató solo de mostrar, sino de hacer aparecer aquello que el orden visual dominante prefiere dejar fuera del campo de lo visible y deseable.

Por lo tanto, el diseño de vestuario como práctica situada, reflexiva y narrativa en el entramado del arte contemporáneo se configuró como territorio de transformación, no como adorno, sino capa simbólica y afectiva. No vistió, sino que activó la acción. No representó, sino que apareció, creó presencia.

ANEXO

Autorxs	Concepto	Aplicación
Mariela Solana (2015, 2016)	Temporalidad queer (Solana, 2016), desde su concepción Universalizadora (Solana 2015)	Cuestiona las crononormas temporales que dictan cómo deben vivirse las vidas más allá de la identidad sexual diversidad etaria y las disidencias temporales
Dahbar (2021)	"Marcos temporales"	No solo organizan las expectativas sociales sobre el desarrollo de una vida, sino que también excluyen o deslegitiman corporalidades y trayectorias que se desvían de dichos patrones
Freeman (2003)	Asincronía	Como una forma de habitar el tiempo que interrumpe los ritmos dominantes y permite otras formas de existencia, otras políticas de los cuerpos y de la memoria.
Koselleck (1993)	Crononormativo	La crononormatividad puede entenderse como la organización moderna de la experiencia histórica bajo una lógica de progresión lineal, homogénea y acumulativa, que jerarquiza los tiempos "válidos" de producción y subjetivación
Judith Butler (1990)	Cuerpo performativo	Propone que el cuerpo y el género no son entidades fijas sino efectos de repeticiones performativas. El cuerpo "es" en la medida en que hace, y en ese hacer se inscribe, se resignifica, se transforma.
Diana Taylor (2003)	Repertorio / archivo	Distingue entre archivo y repertorio como formas de transmisión del conocimiento cultural.

Figura 1: Cuadro de Conceptos teóricos para Sola, Je Ne suis pas soule, 2024. Cecilia Palavecino.

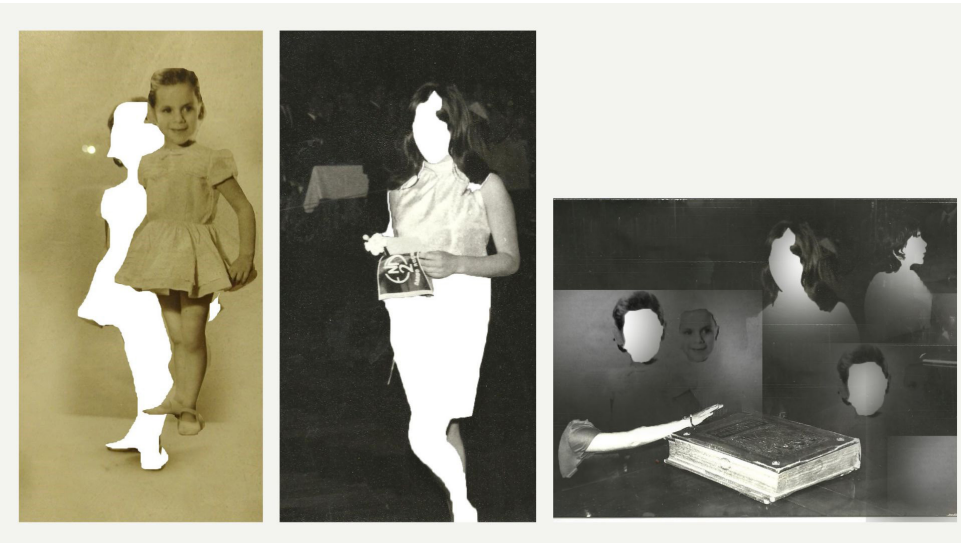


Figura 2: Fotografías personales de la actuante intervenidas con el programa fotoshop. 2024. Cecilia Palavecino.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA



Figura 3: Fragmentos de fotografías intervenidas de la actuante con el programa photoshop en superposición con tomas realizadas desde el ensayo. 2024. Cecilia Palavecino.

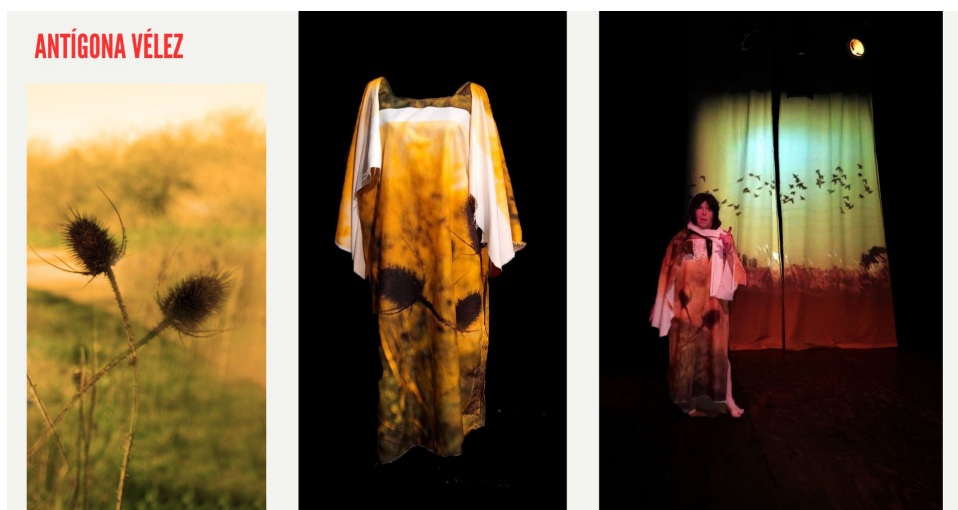


Figura 4: Figura / Fondo. Sublimación de fotografía en el textil y proyección en el espacio escénico, en la escena Antígona Vélez, obra: Sola, Je Ne suis pas soule, 2024. Cecilia Palavecino.

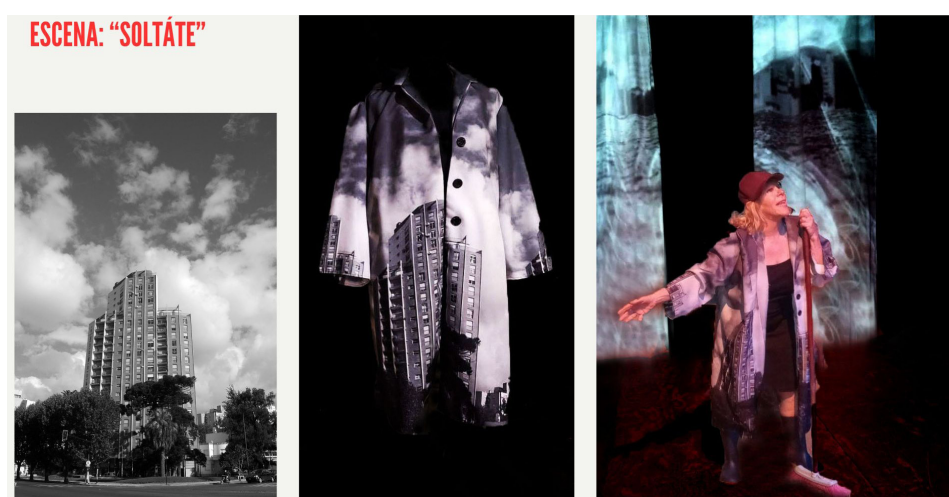


Figura 5: Figura / Fondo. Sublimación de fotografía en el textil y proyección en el espacio escénico, en la escena Soltáte, obra: Sola, Je Ne suis pas soule, 2024. Cecilia Palavecino.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bari, V. y Veloz, P. (2021) *Descubrir el vestuario. En las Artes espectaculares*. Eudeba.
- Barthes, R. (2009) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Benjamin, W. (s/f) [1936] *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. <https://www.textosenlinea.com>
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Dahbar, J. (2021) Tiempos que excluyen: cuerpos fuera de norma. *Revista de Estudios Críticos*, 12(2), 45–62.
- Freeman, E. (2003) *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Kartun, M. (2023) *Poéticas del proceso creativo*. Editorial Escénica.
- Koselleck, R. (1993) *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.
- Solana, M. (2015) Temporalidades queer: una propuesta universalizadora. *Revista Latinoamericana de Sexualidades*, 8(1), 33–48.
- Solana, M. (2016) *Poéticas del tiempo disidente: cuerpos, memorias y otras cronologías*. Ediciones Fragmento.
- Soto Calderón, A. (2020) *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.
- Taylor, D. (2003) *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.

ARCHIVO ORAL Y METÁFORAS PARA LA ESCENA UN ACERVO DE EXPRESIONES PARA NOMBRAR LO INNOMBRABLE

Carla Pessolano (Grupo IEP- IIT-DAD / CONICET) | carlapessolano@hotmail.com

RESUMEN

Dentro del campo teatral de Buenos Aires hemos visto que, de modo insistente, la metáfora se cuela en los decires de creadoras y creadores escénicos delineando concepciones escénicas peculiares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia. Esto significa que aquellos cruces que no se dan por medio de la convivencia en el trabajo se dan, en estos casos, por medio de un lenguaje en común. Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentadora. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretejido lexical que refiere tanto a una constelación de creadores en diálogo -real o virtual- como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario del decir que circula por lo escénico? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato pero al mismo tiempo se encuentran abonando en trazados poéticos que perduran a través del tiempo y distinguen característicos modos del hacer local.

PALABRAS CLAVE

actuación; teatro; metáforas; léxicos; proceso escénico

INTRODUCCIÓN

«Hay un rumor que busca otras cosas, que intenta hablar de otra manera, que murmura otros lenguajes. Es el sonido de una voz que no quiere participar sino implicarse en lo que vive, en lo que crea, en lo que sabe, en lo que desea.»

Marina Garcés (2013)

Es sabido que, en los ensayos, los entrenamientos y las clases se desarrollan códigos internos que muchas veces poseen un estatus casi secreto -Alberto Ure (2003) le llamaba a esto *el lenguaje sordo de los grupos*, Sergio Boris (comunicación personal, 2019) en una entrevista lo refirió como un *lenguaje provisorio*-. Sin embargo, hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando sus rastros entre un proceso de producción y otro.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

Al modo de verdaderas redes lexicales esos enunciados establecen nodos en los que se entrecruzan teoría y práctica, organizando el pensamiento y delineando concepciones escénicas singulares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia. Ubicadas por lo general en el interior de los espacios tradicionales de la prueba escénica –el ensayo, el entrenamiento y la clase– estas redes producen un pensamiento que se condensa en materia teatral y constituye la base de la concepción de teatro y de mundo que distingue las prácticas actorales.

Así es que en nuestro teatro se entrelaza subterráneamente una circulación de saberes que se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no definido, que alude a los modos en que las creadoras y creadores conciben las praxis y el mundo. Especialmente en los espacios de la clase, el entrenamiento y el ensayo se encuentra un territorio fértil que habilita la pregunta acerca de aquellos decires puntuales que funcionan como lenguajes intermitentes dando especificidad a una forma de concebir la actuación y la escena.

Cabe destacar que esta ponencia forma parte de una investigación de más amplio alcance centrada en los modos en que creadores escénicos elaboran una discursividad específica que se instala como praxis y como reflexión acerca de esa praxis dentro del campo teatral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En el marco de dicho estudio de amplio alcance he podido comprobar que la reflexión en torno a las prácticas de actuación en la escena argentina está vigente desde hace años. Sin instalarse de modo excluyente, una reincidencia que he detectado es que estas verdaderas teorías no formalizadas -que se implantan en el ámbito teatral local- se encuentran arraigadas en los modos de referir a la actuación que tienen estos creadores -entre otros que como ellos- que se inscriben específicamente dentro de un abordaje teatral de resistencia.

Para definir este enfoque, y partir de nuestras indagaciones, la idea de resistencia dentro del campo escénico de Buenos Aires puede ser leída en simultáneo como vector de análisis, como recorte y como aglutinante para pensar aspectos diversos de una práctica específica. De este modo, dicho concepto no solo alude a una suspensión de uso de modalidades de acción prefijadas y ordenamientos discursivos inamovibles, sino que también cuestiona sistemas de orden fijos y alienta a la producción de subjetividad desde la concepción de un cuerpo poético que produce sentido. La resistencia dentro del teatro nacional permite dar cuenta de una concepción de escena singular, que se apoya en un régimen de asociaciones y que toma el cuerpo como unidad, pero desde la interacción con otros. De este modo, la actuación, según las redes de resistencia, permite redefinir un campo teatral en el que no hay existencia sin acto ni pensamiento sin comunidad.

Partiendo de estas premisas, podría decirse que la idea de resistencia se conforma principalmente en tres planos:

a) como un tipo de creación que concibe el cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Produce un tipo de accionar capaz de intervenir sobre los modos de existencia que manifiesta en tanto práctica: desde la liberación de una potencia -de vida- singular emanada desde su mera materialidad, por fuera de una lógica de orden ligada a lo comunicacional y poniendo como centro su capacidad de ruptura con lo previo desde los intersticios de su práctica, manifiestos en lo artesanal y lo minoritario.

b) como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión. Siguiendo algunos de los lineamientos derivados de la producción de sentido actoral² (autonomía creativa, independencia del texto, uso singular del lenguaje) y ciertas investigaciones de corte histórico-crítico del teatro argentino, la resistencia opera, desde este ángulo, como un tipo de

² También cercana a la idea de resistencia, la producción de sentido actoral (PSA) refiere a un modo de producir sentido que parte de una actuación concebida como autónoma de otros elementos que integran la escena. La categoría, tomada de un artículo del director Alejandro Catalán, nos confirma que los términos que usualmente describen mejor las prácticas salen puntualmente de las prácticas (Pessolano & Rodríguez, 2024).

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen.

c) en el lenguaje que condensa el saber que producen las praxis. El recorte propuesto por la idea de resistencia, desde este enfoque, se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores/as cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Justamente, siguiendo la interacción entre las praxis y los modos en que los creadores hablan de ellas, podemos observar ciertos términos recurrentes que no destacan por su tecnicismo, ni por su complejidad y parecen simplemente palabras de uso común (siguiendo las ideas de Austin acerca del lenguaje corriente). De todos modos, en ciertos casos, se trata de términos que se aglutinan como líneas de fuerza capaces de exhibir las complejidades de una praxis. Además, son términos que -sin cristalizar su sentido- van actualizando las variantes de su uso en la práctica corriente, activándose y desactivándose según necesidad. De aquí deriva una serie de preguntas acerca del modo específico de nombrar sus praxis: ¿es calculado el modo en que se nombra lo que se hace? ¿Es necesario hacer para poder pensar? ¿Se hace lo que se dice que se hace? ¿Por qué las creadoras y creadores usan esas palabras y no otras? ¿Por qué se mimetizan al hablar? ¿O por qué parecen hablar lenguas distantes?

Podría decirse que la producción de decires y la producción de saberes asociada a esos decires es profusa y amplia, pero tiene una característica singular, son conceptos que surgen principalmente en ensayos y clases, es decir, momentos recortados dentro de un proceso de creación. Esto se deduce al ver que presentan algunos rasgos peculiares que los agrupan: errancia, imprecisión, precariedad.

Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadores de resistencia son las ideas de *maleza*, *desmesura*, de *un cuerpo formado por partes de otros cuerpos* y de *monstruo de cuatro cabezas* que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de lava (Elisa Carricajo, Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas metarreflexivas de María Onetto (2021) como las ideas de *traducción*, *trama*, *fragilidad* y lo que ella llamaba *hacer materia*, así como las metáforas de la cotidianeidad de la práctica como ser sus ideas *inmersión* o *humedad* en relación al entrenamiento previo al trabajo en la escena -ella refiere que el entrenamiento es lo único que «humedece zonas que habitualmente están secas» (2021, s. p.)- o el *sucundum* y el *impacto* en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis como son los conceptos de *campo imaginario* y de *cancha con niebla* de Bartís (2003). También ideas como la indagación en torno a *nuevos modos relacionales* para la creación escénica de Andrea Garrote (2015), la idea de *cuerpo de actuación como catalizador* de Bernardo Cappa (2015) o la *potencia como escena total* -acuñada por Boris (Comunicación personal, 2020)-, entre muchas otras.

Indudablemente, estas conceptualizaciones que viven al interior de las praxis configuran líneas que interconectan el paisaje teatral a la vez que determinan una lógica parcelaria entre poéticas. Zonas de cercanía que, como dijimos anteriormente, se encuentran condensadas en el modo de referir a los fenómenos más que en las situaciones de convivencia entre los creadores que las producen.

METÁFORAS Y PRECARIEDAD

Elena Oliveras (2021) afirma que «es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra [...] su presencia en el discurso no hace más que testimoniar la precariedad de la figuración literal» (p. 23). Esto nos permite observar, entonces, que si la metáfora es aquello que testimonia lo precario de la figuración literal no hay dudas de que, inserta al interior de los discursos de creadoras y creadores de un territorio, es un dispositivo de conocimiento único para relevar un tipo de *lenguaje provisorio* (Boris S., comunicación personal, 2020) y efímero que circula en clases y ensayos y constituye las diferentes maneras de referir que hacen a las praxis escénicas. Para analizar esta recurrencia del sentido figurado no nos ocupamos de abordajes lingüísticos ni semánticos, ni tampoco de análisis cuantitativos del uso de esos términos, sino que tomamos el enfoque filosófico de Hans Blumenberg (2003). En su libro *Paradigmas para una metaforología*

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

este autor refiere a las metáforas como el «subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes» (p. 220). Este abordaje teórico recupera esta idea que nos interesa respecto de lo micelar o subterráneo. Allí también es donde podría decirse que residen estos pensamientos que, de algún modo, son capaces de dar una identidad a un territorio teatral. Para encararlos habría que pensar en un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena pero sin asumirse necesariamente como parte del campo investigativo. Luego de haber transitado e intentado localizar los espacios en que la voz del artista-investigador se imponía como una evolución del rol del artista y del investigador, en determinado momento se volvió más propicio no forzar el lugar desde el cual se enuncia, sino ir en busca de una especificidad en ese enunciado. Para hacer foco en estas cuestiones acudo a la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística.

De este modo, con esta investigación se busca ir por un pensamiento que dialogue con la práctica escénica local y, para hacerlo, se confirma que los saberes iluminados por la teoría deben ser los saberes emanados de las prácticas. Esto se produce desde el trabajo con diversos *decires* de un grupo de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de *generación de un lenguaje* (esto puede leerse en términos poéticos, pero también puede ser útil para pensar una especificidad del decir). La hipótesis en función de esto es que se arma una discursividad que se instala en dos momentos: primero, en los cuerpos que transitan esas situaciones de intimidad -y fugacidad- que son el ensayo, el entrenamiento y la clase; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Lo que después llega como un pensamiento específico que no se puede producir sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. El ensayo y la clase serían, por lo tanto, las zonas plausibles de contener aquello que, como dijimos más arriba, Ure (2003) reconoce como «el lenguaje sordo de los grupos» (p. 105) y que da cuenta de esos decires que germinan en esos espacios efímeros en que se fundan las prácticas.

Así pues, podríamos decir que, sin unirse fácticamente para sus creaciones, las creadoras y creadores de resistencia presentan conjuntos de rasgos discursivos recurrentes, lo cual permitiría considerar que sus pensamientos -que operan al modo de soportes evanescentes- escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y la clase.

Ante la detección de estas recurrencias que surgen de la escena, pasan por el lenguaje y vuelven a la escena, la posibilidad de construir una política de conservación de las palabras se vuelve cuando menos tentadora. Ese posible inventario de términos evanescentes podría dar cuenta de la red que configura un entretejido lexical que refiere tanto a una constelación de creadores en diálogo -real o virtual- como a concepciones de actuación específicas y situadas. ¿Pero qué interés tendría inventariar lo precario del decir que circula por lo escénico? Pensamos que, sin que ese sea su fin último, cada tanto aquellas categorías que atraviesan las escenas funcionan como recursos de uso inmediato pero al mismo tiempo se encuentran abonando en trazados poéticos que perduran a través del tiempo y distinguen característicos modos del hacer local.

CONCLUSIONES

Para concluir, podemos afirmar que a partir del análisis de los modos en que una constelación de creadores escénicos argentinos describe sus prácticas actorales hemos desarrollado una serie de conceptos que permiten organizar esas descripciones. Mi investigación se apoya en poéticas de actuación que configuran pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo. Se trata de verdaderas *escenas de resistencia* en tanto, en su origen, reconocieron la centralidad de un cuerpo de actuación en tiempos en que predominaban los textos; porque su búsqueda estética tiene una impronta antihegemónica (fuera de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos); y porque condensan en su praxis una reflexión acerca de esa misma praxis. Es decir, un tipo de teatro que piensa la actuación en la propia actuación y, también, produce nuevos contextos teóricos que no existían previamente. En el intercambio y las diferentes instancias de trabajo con estos creadores hemos ido desarrollando lo que llamamos una serie de *insumos teóricos* para observar distintas cuestiones referidas al fenómeno de la actuación. A pesar de poseer enfoques y objetos diferentes

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

notamos que tenemos una zona recurrente de coincidencia es la producción de pensamiento acerca de un tipo de teatro que se desarrolla en nuestro territorio que es la PSA y, asociada a ésta, la resistencia. Observamos, además, que la principal recurrencia terminológica de esos enunciados son las metáforas.

Por definición, la metáfora se constituye en la dirección opuesta a un lenguaje cerrado (su calidad intrínseca es ser un lenguaje fluido y abierto a significados plurales), sin embargo, las metáforas que se utilizan al interior de las praxis portan un sentido muy claro. una especie de enunciado que no tiene por fin conformar una certeza, pero sin buscarlo, lo logra. Se trata, además, -en muchos casos- de núcleos lexicales que se atreven a intentar decir lo indecible, arriesgan descripciones sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartís R. (2003). *Cancha con niebla*. Atuel.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Editorial Trotta.
- Cappa, B. (2015). Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas. En A. Ajaka, M. Bustamante et. al (Eds.), *Detrás de escena* (pp. 17-22). Excursiones.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.
- Garrote, A. (2015). Se puede ver el cristal roto. En A. Ajaka, M. Bustamante et. al (Eds.), *Detrás de escena* (pp. 35-44). Excursiones.
- Oliveras, E. (2018). *Estética. La cuestión del arte*. Emecé Editores.
- Onetto, M. (2021). *Actuar lo público y lo íntimo* [Taller]. II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro. Universidad Nacional de las Artes.
- Paredes, L. (2018). Un cuerpo solo. Apuntes sobre la creación grupal. *La llave universal*. (1), s. p.
- Pessolano, C. (2024). *Actuación, pensamiento y resistencia. Una mirada sobre la escena teatral contemporánea*. Biblos.
- Pessolano, C. (2024) Resistencia(s) en el Teatro Argentino: pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia por Carla Pessolano. En Grupo IEP (Ed.), *PSA. Producción de Sentido Actoral*, Malisia, 2024.
- Pessolano, C. y Rodríguez, M. (2024). La Producción de Sentido Actoral (PSA) y el "actor nacional": algunas hipótesis. En Grupo IEP (Ed.), *PSA. Producción de Sentido Actoral*. Malisia.
- Piel de Lava (2015). La creación grupal. En A. Ajaka, M. Bustamante et. al (Eds.), *Detrás de escena* (pp. 125-130). Excursiones.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Editorial Norma.

EL JUEGO EN EL TEATRO DOCUMENTAL TESTIMONIAL LATINOAMERICANO PERFORMANCE DEL YO DE LA REALIDAD A LA ESCENA

Diego López Francia (UC) | d_lopezf@live.concordia.ca

RESUMEN

Desde Aristóteles, el drama se ha entendido como imitación de la realidad: hacer teatro es *jugar* a copiar lo real. Sin embargo, con la aparición del teatro documental y el *performance art*, problemas sociales e historias personales subieron directamente a escena. Carol Martin (2013) llama *teatro de lo real* a las prácticas teatrales que *reciclan la realidad*, como el testimonial, el *verbatim*, el autobiográfico, y otros géneros que, al trabajar con material real, cuestionan y difuminan la noción de *juego* teatral como copia de lo real. En particular, en el teatro documental latinoamericano, Paola Hernández (2021) encuentra que lo real subraya la «liminalidad entre realidad y ficción». Personalmente, experimenté esta liminalidad como performer de la obra documental testimonial *Padre Nuestro* (2013). A partir de lo anterior, analizaré cómo la performance del yo en el teatro documental testimonial latinoamericano ha renovado la noción teatral de *juego*.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

PALABRAS CLAVES

juego; teatro documental; teatro testimonial; performance del yo; liminalidad

Desde que Aristóteles (1999) presentó las características del drama en la *Poética*, representar un papel supone imitar acciones de la realidad: interpretar un personaje es *jugar* a copiar lo real. Sin embargo, durante los dos últimos siglos, los conflictos sociopolíticos de la vida real han demandado un lugar en las artes escénicas. Con la aparición del teatro documental y el *performance art*, se han puesto en escena asuntos sociales, historias personales, cuerpos y documentos tomados del mundo real. Subgéneros como el teatro testimonial, el teatro *verbatim*, el teatro autobiográfico, entre otros que trabajan con material tomado de la realidad; son denominados por Carol Martin (2013) *teatro de lo real*, prácticas teatrales que «reciclan la realidad» (p. 5). Con ellos, la relación entre la escena como copia-de-lo-real y lo real se cuestiona y difumina.

En el teatro documental latinoamericano, como sugiere la investigadora argentina Paola Hernández (2021), se «utiliza lo real para resaltar la liminalidad entre realidad y ficción» (p. 2). *Jugar* con lo real incluye reinterpretar el pasado y renovar el compromiso del público con los recuerdos y el significado de *jugar* en el teatro. Como performer, viví esta liminalidad en la obra documental testimonial *Padre Nuestro* (2013), creada por la dramaturga y directora peruana Mariana de Althaus. La obra contaba las historias de cuatro hombres/actores a través de sus testimonios como hijos/padres y giraba en torno a la paternidad y la construcción de la masculinidad en el Perú. Basándome en la teoría en torno a la tradición del teatro documental y mi experiencia como performer de *Padre Nuestro*, discutiré cómo la performance del yo en el teatro Documental/Testimonial ha renovado la concepción de *juego* en el teatro.

Sobre la palabra *play*, en la versión al inglés de su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis (1998) señala que «[l]as lenguas inglesa y alemana acentúan el aspecto lúdico del teatro en las palabras *to play*, *a play* [...] y *spielen*, *Schauspiel*» (p. 268)³. Estos términos, ligados a las palabras *play* y *spiel* (juego), denominan la acción de representar un personaje y la pieza teatral. Para el francés *jeu*, los términos correspondientes son *jouer un rôle* y *jeu du comédien* (Pavis, 1998, p. 268). Y en español, aunque *jugar* y *juego* no se utilizan como sinónimos de *actuar* y *obra*, el teatro como representación de la realidad se entiende como un juego con reglas y convenciones. Como espectadores, las conocemos cómo conocemos las reglas de un deporte o una competencia: conocemos su estructura y disfrutamos la forma específica de jugarse en cada representación. En la *Poética*, Aristóteles (1999) afirma que la comedia y la tragedia, son imitaciones – *mimêsis* – (1447a14-16). Por imitación se entiende la creación de algo semejante, una reproducción del original, no una representación simbólica (Butcher, 1951, p. 124). Y dado que lo imitado son *hombres en acción*, virtuosos o viciosos (1448a1-2); algunos dramas los imitan mejores o peores que en la vida real o cómo son (1448a5-6). La imitación de la acción es la fábula –*mythos*– o la organización de los hechos (1450a4-5); y esta requiere de agentes de acción con carácter –*ethos*– y pensamiento –*dianoia*–, las principales causas de acción (1450a3-7). Aristóteles subraya que la fábula es el elemento fundamental, pues lo que se imita es la acción y la vida, no personas; las mismas que son felices o infelices por sus acciones (1450a15-20). Así, colocando la acción como núcleo del drama, Aristóteles establece un principio para las reglas del juego teatral que ha perdurado durante siglos de tradición occidental: hacer teatro es jugar a reproducir la vida.

Frente a ello, durante los dos últimos siglos, el teatro documental (TD) surge como una técnica alternativa de creación teatral, poniendo en escena hechos e historias reales en lugar de imitarlas. Pavis (1998) define las piezas documentales como «Obras compuestas nada más que de documentos y fuentes auténticas, seleccionadas y ensambladas según la tesis sociopolítica del dramaturgo» (p. 110)⁴. Es decir, obras basadas en la relación entre los hechos, la documentación y un problema social. De acuerdo a Gary F. Dawson (1999), las obras de TD no suelen tener una trama aristotélica, ni personajes, ni acciones consecutivas, sino circulares; no siguen el viaje de un héroe superando un obstáculo, sino la confrontación y esclarecimiento de un problema que pertenece a una comunidad.

3 «The English and German languages accentuate the playful aspect of theatre in the words *to play*, *a play* [...] and *spielen*, *Schauspiel*» (Pavis, 1998, p. 268). Traducción del autor del artículo.

4 «Plays composed of nothing but documents and authentic sources, selected and assembled according to the playwright's socio-political thesis» (Pavis, 1998, p.110). Traducción del autor del artículo.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

Con estas características, el TD se distancia del drama aristotélico e incluso de su antecesor, el drama histórico, en el que se encuentran las primeras huellas de lo real en el teatro. En estos dramas, «un hecho histórico gira en torno a la historia» (Dawson, 1999, p.1)⁵, como en algunas tragedias griegas, de Shakespeare o Brecht contextualizadas en un momento histórico específico; mientras que en una obra de TD, un «hecho histórico es la historia» (Dawson, 1999, p.1)⁶. En *La muerte de Danton* (1835) del alemán Georg Büchner, Dawson (1999) encuentra una obra *proto-documental*, «una tragedia que usa documentación *verbatim* [textual] de agentes esenciales de la Revolución Francesa» (pp. 1-2)⁷. El uso de fuentes primarias que hace Büchner para la escritura de un drama histórico, deja huella en la comprensión de la tradición del TD (Dawson, 1999).

En esta línea, Dawson (1999) cita también la obra del austríaco Karl Krauss, *Los últimos días de la humanidad* (1918), un texto satírico que incluye escenas que reproducen boletines del ejército, discursos políticos, entrevistas a figuras públicas, editoriales de periódicos, canciones patrióticas, e incluso columnas de chismes (Bridgham & Timms, 2015, pp. 16-17). Krauss usa una técnica documental para crear una sátira crítica de los discursos chauvinistas que apoyaban la guerra en su época. En este caso, la presencia y manipulación de fuentes primarias aportan a la constitución del drama, y el juego teatral oscila entre la realidad imitada y la realidad reproducida.

No obstante, el inicio del TD se reconoce con el teatro épico de Piscator (Dawson, 1999; Enright, 2011; Hernández, 2021), un subgénero que combina drama, circunstancias sociopolíticas y necesidades técnicas específicas (Dawson, 1999). Por ejemplo, en la obra ¡A pesar de todo! (1925), basada íntegramente en documentos políticos de la época, Piscator utilizó material extratextual, como proyecciones y un narrador que se dirigía directamente al público (Dawson, 1999). En esta tradición, se encuentra también el teatro *Agitprop*, un medio de comunicación creado para transmitir información a la población analfabeta⁸; el Teatro de Peter Weiss (Alemania, Suecia) en los años 60⁹, un teatro de oposición y reportaje, que hacía frente a los medios controlados de la época (Dawson, 1999, pp. 15-16); el método *Stoke* de Peter Cheeseman (Inglaterra) en los 70, con el que surge el uso de la grabadora y del nombre teatro *verbatim*, acuñado por el académico Derek Paget (Dawson, 1999); el teatro testimonial de Barney Simon (Sudáfrica) y Emily Mann (EE.UU.) en los 80, y el testimonio directo de Anna Devere Smith (EE.UU.) en los 90 (Enright, 2011).

Así, de la mano del TD, subgéneros como el testimonial, el *verbatim*, o el teatro autobiográfico, han surgido poniendo en escena temas políticos, historias personales, cuerpos y objetos tomados de la realidad. Carol Martin (2013) denomina *teatro de lo real* a «una amplia gama de prácticas y estilos teatrales que reciclan la realidad, ya sea ésta personal, social, política o histórica» (p. 5).¹⁰ Danielle Merahi, en relación al teatro políticamente comprometido de Inglaterra y Escocia de los años 50 a la actualidad, usa la categoría para referirse a «un “texto espectacular” basado en la actualidad y que adopta las características del teatro documental o, más exactamente, del

5 «a historical fact revolves around history» (Dawson, 1999, p.1). Traducción del autor del artículo.

6 «a historical fact is the history» (Dawson, 1999, p.1). Traducción del autor del artículo.

7 «a tragedy that uses *verbatim* documentation from key agents of the French Revolution» (Dawson, 1999, pp.1-2). Traducción del autor del artículo.

8 Tras la Revolución de 1917, el Instituto Nacional de Periodistas de Moscú, creó la primera compañía de teatro *Agitprop*, *La blusa azul* (1923), siguiendo la tradición del *periódico vivo* (*Living Newspaper*), derivado a su vez del *periódico hablado* (*Spoken Newspaper*), una lectura pública del diario para personas que no sabían leer. La lectura se transformó en presentación de noticias usando carteles con información, dramatización y canciones (Dawson, 1999, pp. 19-20). Posteriormente, nació en Estados Unidos el *Federal Theatre Project* (1930), que retomó estas formas performativas (Dawson, 1999; Enright, 2011).

9 Weiss propuso las fuentes primarias para una obra de TD «Actas, expedientes, cartas, cuadros estadísticos, comunicados bursátiles, presentación de balances de bancos y empresas industriales, comentarios oficiales, discursos, entrevistas, declaraciones de personalidades, reportajes de prensa, radio, fotografía o cine y cualquier otro medio de comunicación que dé testimonio de la actualidad». (Weiss en Dawson, 1999, p. 15).

10 «[...] a wide range of theatre practices and styles that recycle reality, whether that reality is personal, social, political, or historical» (Martin, 2013, p. 5). Traducción del autor del artículo.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

teatro inspirado en hechos reales (*Theatre of Facts*)» (Merahi, 2017, p. 13)¹¹. El *teatro de lo real* (TR) agrupa formas teatrales que ponen en escena lo que se considera auténtico y veraz por pertenecer al curso de la realidad. Por ello, sus metodologías pueden incluir:

teatro creado a partir del uso literal - *verbatim* - de transcripciones, hechos, juicios, autobiografías y entrevistas; teatro creado a partir de la recreación de experiencias de testigos, la representación de acontecimientos históricos y la reconstrucción de lugares reales; teatro creado a partir de Internet incluidos YouTube y Facebook; y cualquier combinación de estos. (Martin, 2013, p. 5)¹²

En esta tradición, los juegos con la realidad y las prácticas documentales, cuestionan e incluso difuminan la relación mimética entre el escenario como copia de lo real y lo real; dimensiones que se fusionan en un flujo escénico en el que una parece ser la extensión de la otra.

De esto se desprende, lo que Amanda Fischer (2020) denomina *promesa de veracidad*, una promesa de proximidad a la verdad que las prácticas de lo real proponen al trabajar con material verdadero y/o verosímil. En el horizonte de esa promesa de veracidad se encuentra el teatro testimonial (TT), que pone en escena historias basadas en los recuerdos de una o varias personas. Para contar estas historias, los performers testimoniales presentan testimonios y documentos, como fotos, vídeos y cartas. Pueden ser quienes han vivido los hechos o intérpretes profesionales que encarnan los testimonios de otras personas (Contreras, 2017). El TT se considera un subgénero del TT, ya que también vincula las esferas privada y pública (Dawson, 1999), pero mientras que el TD se basa en documentos, el TT se basa en uno o varios testimonios (De Althaus, 2018).

En paralelo a la tradición del TD, la aparición del *performance art* en los años 60 y su cuestionamiento del modelo mimético en el teatro, desarrollaron formas alternativas de performar la realidad. De acuerdo a Anne Fleig (2018), la irrupción del *performance art* difuminó la distinción teatral, autor/actor; y el pacto de la literatura autobiográfica de Philippe Lejeune, donde «autor, narrador y protagonista son uno y el mismo» en Fleig, 2018, p. 498). Así, surgen nuevas construcciones performativas del yo y modos de narración autobiográfica; «“autobiografías performativas” (Grace 2006, 18) [que] se abren a múltiples concepciones polifónicas de la identidad que transgreden los límites tradicionales de la narración en primera persona y del drama» (Fleig, 2018, p. 498)¹³. Con frecuencia, los intérpretes presentan sus cuerpos como *objetos de rememoración* (Fleig, 2018, p. 500) donde pasado y presente dialogan¹⁴. El *juego* aquí supera lo dialógico transgrediendo los límites de lo entendido como autobiográfico.

Por otro lado, los estudios de performance (Schechner, [1977] 2004; Turner, 1982) proponen un análisis performativo de lo real y de las manifestaciones escénicas. Richard Schechner (2003) discute la noción de *performance* como un aspecto humano, considerando los roles que preparamos y asumimos de acuerdo a nuestras identidades privadas y sociales. De esta manera, performance incluye a las artes escénicas como el teatro, la danza y la música; así como a prácticas culturales como los rituales, los deportes y el comportamiento cotidiano. Así, si performance

11«[...] un “texte spectaculaire” qui s’appuierait sur l’actualité et emprunterait les caractéristiques de théâtre documentaire ou plus exactement d’un théâtre inspirée de faits réels (*Theatre of Facts*)» (Merahi, 2017, p. 13). Traducción del autor del artículo.

12 «[...] theatre created from the verbatim use of transcripts, facts, trials, autobiography, and interviews; theatre created from reenacting the experiences of witnesses, portraying historic events, and reconstructing real places; theatre created from the Internet including YouTube and Facebook; and any combination of these» (Martin, 2013, p.5). Traducción del autor del artículo.

13 «[...] “performative autobiographics” (Grace 2006, 18) open themselves up to multiple, polyphonic conceptions of identity that transgress the traditional boundaries of first-person narration and drama» (Fleig, 2018, p. 498). Traducción del autor del artículo.

14 En la tradición de la academia de habla alemana, esta relación autobiografía/teatro se aborda dentro del llamado «teatro posdramático» (Lehmann, 1999), que deja de lado la mimesis del modelo representativo por la constitución del yo en performance: «No hay un “yo” que preceda a la actuación» - *There is no ‘I’ preceding the performance* - (Fleig, 2018, p. 499).

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

refiere a las manifestaciones humanas, el teatro es sólo una de ellas (Schechner, 2003).

Siguiendo esa ruta, Diana Taylor (2003) analiza la performance como transmisión de memoria cultural e identidad, argumentando que aprendemos cuando encarnamos la acción. Así, performance es *episteme*, un acto de transferencia de conocimiento social a través de comportamiento reiterado, una *lente metodológica* para preguntarse por lo real y lo escenificado, así como por el cuerpo y la presencia. Por ello, Taylor (2003) toma del español, la palabra *performático*, «para denotar la forma adjetival del ámbito no discursivo de la performance» (p. 6)¹⁵ y tomar distancia del logocentrismo occidental. Los estudios de performance amplían nuestras teorías del conocimiento, «desplazando el centro de atención de la cultura escrita a la encarnada, de lo discursivo a lo performático» (p. 16)¹⁶. Por ello, Taylor (2003) distingue el *archivo* material -textos, documentos, edificios- del *repertorio* práctico -lenguaje hablado, danza, deportes, ritual-, destacando el aprendizaje encarnado guiado por expertos y el rol de la escritura como ayuda mnemotécnica en las antiguas culturas americanas.

Como las culturas antiguas, el TD latinoamericano (TDL) destaca por su forma encarnada de producir conocimiento. Paola Hernández (2021) estudia la obra de Vivi Tellas y Lola Arias en Argentina, Guillermo Calderón en Chile, y Teatro Línea de Sombra en México; y señala que en el TDL contemporáneo, «lo real es evocado por los intérpretes que cuentan sus propias historias del pasado, usando sus cuerpos como documentos o como medios a través de los cuales otras historias son contadas y recreadas» (Hernández, 2021, p. 2)¹⁷. Al igual que la tradición de TD occidental, el TDL utiliza técnicas documentales y prácticas bio y autobiográficas, creando un *sentido de autenticidad* (Hernández, 2021) y, al mismo tiempo, de reinterpretación de la memoria y el conocimiento:

el poder afectivo de lo real, orquestado a través de la especificidad del lugar, la autobiografía, el uso innovador de personas sin formación actoral formal, documentos personales, vídeo y fotografías, puede afectar a los espectadores, transformar los recuerdos privados y públicos, los modos de participación y los tipos de demandas de verdad que puede hacer el teatro. [...] dramaturgos, intérpretes y artistas utilizan lo real para poner de relieve la liminalidad entre realidad y ficción, y cuestionar los discursos de autenticidad, así como la veracidad del “archivo” como objeto de verdad (p. 2).¹⁸

Para Hernández, *archivo* es la forma en que los objetos cobran vida en el TDL, «no sólo lo que permanece, sino más bien lo que puede ser remodelado e incluso recreado» (p. 3): es «cómo los propios archivos nos ayudan a repensar una performance» (p. 3) y son «fuente de acción» (Bennett en Hernández, 2021, p. 3). El TDL juega con los objetos en escena más allá de su historia como documentos, dándoles vida *performática* para reinterpretar y re-contar el pasado, y «llamar la atención sobre cómo se construye y cuestiona la legitimidad del testimonio» (Hernández, 2021, pp. 9-10).¹⁹

En el Perú, durante los últimos quince años, artistas como Rubio, Tangoa, De la Cruz, De Althaus, Wiener, Carpio, Súmar, Diana Daf, e Iglesias han producido obras de teatro con características documentales y testimoniales. Dos piezas fundamentales, *Criadero* (De Althaus, 2011), sobre

¹⁵ «[...] to denote the adjectival form of the non-discursive realm of performance [...]» (Taylor, 2003, p. 6). Traducción del autor del artículo.

¹⁶ «[...] shifting the focus from written to embodied culture, from the discursive to the performatic [...]» (Taylor, 2003, p.6). Traducción del autor del artículo.

¹⁷ «[...] the real is evoked by the performers who tell their own stories of the past, using their bodies as documents or as mediums through which other stories get retold and reenacted» (Taylor, 2003, p. 16). Traducción del autor del artículo.

¹⁸ «[...] the affective hold of the real, orchestrated through site specificity, autobiography, the innovative use of people with no formal acting training, personal documents, video, and photographs, may affect spectatorship, transform private and public memories, modes of participation, and the kinds of truth claims theater can make. [...] playwrights, performers, and artists use the real to highlight the liminality between fact and fiction, and question discourses of authenticity as well as the veracity of the “archive” as an object of truth» (Hernández, 2021, p.2). Traducción del autor del artículo.

¹⁹ «[...] to draw attention to how the legitimacy of testimony is constructed and questioned» (Hernández, 2021, pp. 9-10). Traducción del autor del artículo.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

la maternidad, y *Proyecto 1980-2000. El tiempo que heredé* (Rubio & Tangoa, 2012), sobre el conflicto armado interno en Perú, fueron influenciadas por *Mi vida después* de Lola Arias (2009). De Althaus (2018) dice sobre la obra de Arias: «Me impactó su capacidad de hacer que historias personales sin ayuda de la ficción consigan hablar de las heridas de su país» (p. 10). Estas dos obras documentales/testimoniales peruanas y *Desde Afuera* (de la Cruz & Rubio, 2014), sobre la visibilización de la comunidad LGBTQ+ en el Perú, fueron mis influencias. Las tres piezas se basaban en los testimonios de los intérpretes -la mayoría no eran actores ni actrices- y contaban historias personales relacionadas con un tema sociopolítico.

Tras el éxito de *Criadero*, de Althaus creó la obra testimonial *Padre Nuestro* (2013), que abordaba el tema de la paternidad y la conformación de la identidad masculina en el Perú. En la obra, cuatro actores contábamos nuestros testimonios como hijos y padres. En mi caso, como mi padre biológico no estuvo presente en mi vida, conté la historia de mi búsqueda de un papá de reemplazo. Para ello, el proceso creativo de *Padre Nuestro* incluyó ejercicios de memoria, autoobservación, reconocimiento, selección y presentación. A través de entrevistas y cuestionarios, recordábamos acontecimientos pasados (López, 2022). Con ese material, la directora escribió cuatro historias de paternidad en Lima de los años setenta hasta el siglo XXI, que ensayamos y pusimos en escena en dos temporadas. A partir de esa experiencia, distinguí un *yo de la realidad* -o el yo que decide representar su historia en escena- y un *yo de la escena* -o el yo performing un híbrido entre una persona y un personaje- (López, 2022):

Adiferencia de lo que ocurre en la construcción de un personaje, que, concreta o simbólicamente, implica ponerse una máscara, en el TT, quien performa «se quita una máscara». Eso implica un largo camino de indecisiones, dudas y miedos. Por eso, la persona que dirige el proceso debe estar presente a lo largo de este camino de vulnerabilidad. El abogado y director peruano Gabriel De la Cruz señala que su experiencia como director testimonial es llevar a sus intérpretes a «liberarse de máscaras» (López, 2019, s/p), máscaras sociales que han construido a lo largo del tiempo para no sentirse incómodos con su lucha y afrontar la vida. ¿Cómo atreverse a quitárselas y mostrarse públicamente? Antes de participar en *Padre Nuestro*, nunca me habían felicitado por mi performance en una obra con frases como «¡Qué valiente eres!» o «Yo no podría hacerlo». El TT implica el reconocimiento y la valoración social de quitarte la máscara y contar tu historia (López, 2022, p. 380).

De este modo, en una obra testimonial, alcanzar el *yo de la escena* implica liberarse de la máscara y encontrar algo auténtico. En esa desnudez del alma reside la verdad escénica del espectáculo (López, 2022). Sin embargo, esta acción revela un camino técnico de creación para obtener un resultado escénico que, al mismo tiempo, es y no es un personaje. Por un lado, el contenido de la performance testimonial es el *yo de la realidad*: vemos en escena a una persona contando experiencias que le sucedieron realmente. Por otro lado, la forma de ese contenido está preparada para ser vista por un público: el *yo de la escena* es el producto de un proceso de ensayos. Así, aunque el contenido es personal y generalmente narrado en primera persona, la forma escénica está preparada como un personaje dramático (López, 2022): realizando acciones para alcanzar objetivos.

En el paso del «yo de la realidad» al «yo de la escena», la vulnerabilidad se transforma en potencia política, en posibilidad y fuerza de cambio. Una persona vulnerable decide compartir su lucha contra un gran obstáculo y, tras muchas caídas, su triunfo. Este triunfo puede ser total; pero también parcial, cuando la lucha y la resistencia del testimoniante continúan en su vida diaria, y su subida al escenario es un pequeño paréntesis para alzar la voz y aparecer en el ámbito público (López, 2022, p. 381).

En esta ambivalencia entre persona y personaje, donde la vulnerabilidad de quitarse la máscara transforma a quien performa en héroe, surge una concepción renovada de *juego* en la que la realidad no se copia, sino que se re-crea. En mi experiencia en *Padre Nuestro*, la liminalidad entre el *yo de la realidad* y el *yo de la escena* reveló la vulnerabilidad de cuatro hombres que, performing sus testimonios como padres e hijos, se ubicaron como héroes de un comportamiento masculino negado. En ese sentido, la obra no representaba una masculinidad tradicional, sino que re-creaba identidades masculinas alternativas. La noción de *juego* en el teatro documental testimonial no consiste en copiar la realidad para cuestionarla, sino en escenificarla con una promesa de veracidad y, al mismo tiempo, con un sentido de liminalidad que desdibuje su autenticidad y revele identidades políticas negadas o alternativas.

DOCUMENTACIÓN EN ESCENA

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aristóteles. (1999). *Poética*. Gredos.
- Bridgham, F. y Timms, E. (2015). Introduction: Falsehood in Wartime [Introducción: La falsedad en tiempos de guerra]. En K. Krauss, *The Last Days of Mankind* [Los últimos días de la humanidad] (pp. 9-22). Yale University Press.
- Butcher, S. H. (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts* [Teoría aristotélica de la poesía y las bellas artes]. Dover Publications.
- Contreras, M. J. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 12(1). <https://doi.org/10.11144/Javeriana.mavae12-1.rtcn>
- Dawson, G. F. (1999). *Documentary Theatre in the United States. A Historical Survey and Analysis of Its Content, Form, and Stagecraft*. Greenwood Press.
- De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos. Criadero / Padre Nuestro*. Alfaguara.
- De Althaus, M. (2013). *Padre Nuestro*. [Obra de teatro]. Lima, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Althaus, M. (2011). *Criadero*. [Obra de teatro]. Lima, Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De la Cruz, G. y Rubio, S. (2014). *Desde afuera*. [Obra de teatro]. Lima, Centro Cultural de España.
- Enright, H. (2011). *Theatre of testimony: A practice-led investigation into the role of staging testimony in contemporary Theatre*. [El teatro del testimonio: Una investigación práctica sobre el papel de la escenificación del testimonio en el teatro contemporáneo]. [Tesis de doctorado, Universidad de Exeter]. <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/3639>
- Fernández, M. (2012). Voces contra la desigualdad. El teatro testimonial de Emily Mann y Eve Ensler. *Asparkia*, (23), 145-166. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4122855>
- Fisher, A. S., (2020). *Performing the testimonial: rethinking verbatim dramaturgies*. Project Muse.
- Fleig, A. (2018). Autobiography and Drama/Theater. [Autobiografía y Drama/Teatro]. En Wagner-Egelhaaf, M (ed.) *Handbook of autobiography / autofiction*. [Manual de autobiografía | autoficción]. De Gruyter.
- Hernández, P. (2021). *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Northwestern University Press.
- López, D. (2022). De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial. *Tesis (Lima)*, 15 (21), 373-385. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i21.25221>
- Martin, C. (2013). *Theatre of the Real*. Palgrave Macmillan.
- Mérah, D. (2017). *Théâtres du réel en Angleterre et en Ecosse depuis les années 50* [Teatros de la realidad en Inglaterra y Escocia desde los años 50]. Editions L'Harmattan – Replica.
- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. University of Toronto Press.
- Rubio, S. y Tangoa, C. (2012). *Proyecto 1980-2000: El tiempo que heredé*. [Obra de teatro]. Lima, Centro Cultural de España.
- Schechner, R. (2004). *Performance Theory*. Routledge.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire*. Duke University Press.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications.

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

DESCOLONIZAR EL ESCENARIO: EL PLACER DEL IMPREVISTO EN EL CUERPO DEL TRABAJO Y EL OCIO EN LA OBRA *ARENA CAMINA CONMIGO* DEL GRUPO IMPROVÁVEL PRODUÇÕES

Rocío Celeste Reyna (GIEP, IIT, DAD, UNA) | rociocellesreyna@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo se propone observar, en la obra urbana *Arena camina conmigo* (2013) del grupo brasileño Improvável Produções (2010-2025), el uso de estrategias escénicas descolonizadoras vinculadas a las literaturas postautónomas, que refieren al arquetipo cotidiano del trabajo y el ocio. Esta dramaturgia se desliza del centro hegemónico de la mitología epistémica dominante mediante la transformación de un ideal heteronormativo histórico que habita la zona profana de la tradición escénica. Materializa algunas alteridades compositivas que emergen de la singularidad performativa que los cuerpos actantes exhiben y que son originadas por su relación con el espacio que los contiene. Los cuerpos que conviven en la escena conforman la totalidad del relato ficcional, modalizado por el imprevisto y el libre albedrío propios de la improvisación.

PALABRAS CLAVE

dramaturgia; descolonizar; cuerpo actante; trabajo y ocio; Improvável Produções
Arenas movedizas

El siguiente estudio aborda el uso de tácticas (De Certeau, [1980] 2000, p. 33) descolonizadoras (Quijano, 2014), vinculadas a las denominadas escrituras postautónomas (Ludmer, 2006), para presentar el cuerpo del trabajo y el ocio, en la escena del grupo brasileño Improvável Produções (2010-20125). Fundado en Río de Janeiro, Brasil, en el año 2010 por las coreógrafas y performers Marcela Levi²⁰ (Río de Janeiro, Brasil) y Lucía Russo²¹ (Patagonia, Argentina), Improvável Produções²² surge como una plataforma de formación, investigación y creación que apuesta por una dirección polifónica que entrecruza diferentes posiciones creativas. Se instala en el grupo la diversidad interna como fuerza constructiva en respuesta a los desafíos sociales contemporáneos en Brasil. Esta fuerza polisémica, propia del grupo, se extiende sobre las tradiciones para concluir en un proceso escénico de *descolonización* (Quijano, 2014). Quijano introduce el concepto de *colonialidad del poder* (2014) para describir cómo las estructuras de poder establecidas durante la colonización no han desaparecido, sino que se han transformado y perpetuado en las sociedades contemporáneas. La descolonización, por el contrario, implica una transformación radical de las estructuras hegemónicas del poder y el conocimiento que abordan, no sólo la independencia política, sino también la liberación cultural y epistemológica (Quijano, 2014). Es en este sentido descolonizador que encontramos en las piezas del grupo Improvável Produções una estrecha relación con la noción de escrituras postautónomas constituyentes de presente, propuesta por Josefina Ludmer (2006). Estas escrituras, fundadas en que lo cultural y lo ficcional «están en sincro y en fusión con la realidad económica-política» (Ludmer, 2006, p. 2), se ponen adentroafuera de lo literario o, en el caso de Improvável Produções, adentroafuera de la realidadficción, para encargarse de un régimen político ambivalente producto de la desdiferenciación o «fusión» (Ludmer, 2006). Esta postautonomía, que emana del proceso de creación grupal, se presenta en la segunda de sus realizaciones escénicas, la pieza titulada *Arena camina conmigo* (Improvável Produções, 2013), que fue comisionada para los Juegos Olímpicos de Londres (Nave Tv, 2021, 14m13s). En esa ocasión, la

20 Marcela Levi (1973, Río de Janeiro) es coreógrafa y performer. Formada por la Escuela de Danza Ángel Vianna (Río de Janeiro). Ha participado de múltiples experiencias de formación, creación, investigación, enseñanza y exposición de obra en diferentes programas a nivel nacional e internacional.

21 Lucía Russo (Patagonia, Argentina, 1975) es coreógrafa y performer. Estudió artes escénicas en el CC Rojas, Psicología (UBA) y fue estudiante invitada en el European Dance Development Centre (Arnhem, Holanda). Ha participado en múltiples experiencias escénicas a nivel nacional e internacional.

22 Improvável Produções (Levi y Russo, 2010-2025) cuenta con un corpus de doce obras aproximadamente algunas de ellas son: *Naturaleza monstruosa* (2011); *Arena camina conmigo* (2013); *Picaduras/Mordeduras* (2015); *grrRound chão* (2021); *3 contra 2: Psicotrópicos* (2023); *Constelaciones* (2024), entre otras.

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

organización propuso a un grupo de artistas brasileños, una pregunta-premisa como *leitmotiv* para producir la obra: ¿qué llevarían de Río de Janeiro a Londres? La respuesta de Marcela Levi fue llevar «la inestabilidad del suelo» (Nave Tv, 2021, 14m40s), hacer móvil la inestabilidad. En un contexto de alta competición, como son los juegos olímpicos, donde se premia al primero, Improvável Produções propuso un dispositivo espacial donde se vivencia el cuerpo inestable del último en llegar, el que está imposibilitado de ganar, el cuerpo marginado del perdedor. Esta idea de cuerpo, que las llevó a focalizar en el camino y no en el objetivo, se instala en la pieza como una táctica descolonizadora que se distancia de la idea de producción exitosa signada por la cantidad. Para que esto sea posible crearon un dispositivo de desaceleración e inestabilidad o, como sostiene Lucia Russo, «de cargar el suelo debajo de nuestros pies» (Nave Tv, 2021, 14m50s). En esta ocasión, el grupo creó un objeto que reinterpreta a las tradicionales «ojotas», calzado adecuado para la playa, lugares de altas temperaturas, ideal para la comodidad de la casa, entre otros lugares. El objeto, similar a las ojotas, tiene un espacio contenedor de arena donde el performer coloca sus pies para experimentar la inestabilidad de vivir en Río de Janeiro; pisa sobre arena móvil que, a su vez, él mismo trasladó. Esta estrategia del grupo — de desaceleración e inestabilidad— permite al cuerpo del performer la experienciación del desequilibrio que otorga pisar y cargar con el peso de una superficie blanda de arena. De esta manera, el performer accede a la vivencia de precariedad de un cuerpo en un contexto de alta competición, o alta producción —como son los Juegos Olímpicos o el sistema de producción capitalista, respectivamente— donde desacelerar y tambalear no son signos de ganancia. Improvável Produções, en lugar de celebrar la competencia y la victoria, propone una táctica descolonizadora que privilegia el proceso sobre el objetivo final y se enfoca en la experienciación del cuerpo inestable y marginado del “perdedor”.

DESCOLONIZAR EL TIEMPO Y EL ESPACIO DE PRODUCCIÓN

En *Arena camina conmigo* (Improvável Produções, 2013), las directoras plantearon un recorrido urbano pensado para espacios con un alto flujo de movimiento humano, como por ejemplo el centro de Río de Janeiro donde tuvo lugar la segunda presentación de la pieza, en el Festival Panorama (2013). El recorrido, propuesto por Improvável Produções, es intervenido por un grupo de espectadores-performers que utilizan las prótesis ojotas, herramienta indispensable para hacer funcionar el dispositivo escénico. Esta prótesis, una superficie inestable y portátil que se añade al andar de los cuerpos que experimentan el dispositivo escénico urbano propuesto por el grupo, busca conmover la pisada de los espectadores-performers que accionan sobre el recorrido y a los cuerpos de los transeúntes locales que adquieren carácter de espectadores. Se modifica temporal y espacialmente el flujo de circulación de los cuerpos urbanos producto del uso del implemento ojota, que tradicionalmente se caracteriza por generar inestabilidad en el portador obligándolo a desacelerar su ritmo o de prescindir realizar acciones no aptas para lo que fue diseñada, como correr o trepar, entre otras, para evitar así accidentes. De esta manera Improvável Produções ralentiza el cuerpo productivo del capital que se vuelve inapropiado, lento y por lo tanto obsoleto para las leyes hegemónicas del mercado. Para André Gorz el trabajo:

es una actividad desplegada con vistas al intercambio mercantil y que constituye necesariamente el objeto de un cálculo contable. El trabajador trabaja «para ganarse la vida», es decir, para obtener a cambio de un trabajo, cuyos resultados no tienen una utilidad directa para sí mismo, con qué comprar todo aquello que necesita y que es producido por otros. Este trabajo que él vende debe ser realizado lo más eficazmente posible, con el fin de que pueda ser intercambiado por cantidades de trabajo iguales y, si fuera posible, superiores, incorporadas en unos bienes y servicios que, también ellos, son producidos de la manera más eficaz posible. (Gorz, 1991, p.180)

Según Gorz (1991), para que el tiempo de trabajo sea productivo se necesita un cuerpo eficaz. Esta eficacia va en dirección opuesta a la desaceleración propuesta por Improvável Produções en el dispositivo escénico de *Arena camina conmigo* (2013), una ralentización que obliga al performer a mirar dónde pisar para no caer. En ese vaivén, entre el abajo del piso y el arriba de su periferia, se produce una pérdida del tiempo productivo, que no llega a ser ocio, hasta que el performer acepta que tambalear es parte de su andar. En *Arena camina conmigo* (2013), el tiempo de trabajo, tiempo productivo, es usurpado por el cuerpo inestable que es conmovido por el uso de las ojotas contenedoras de playa y auriculares que le proporcionan sonidos de oasis. Los circuitos productivos de los centros neurálgicos de las grandes ciudades también

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

se ven intervenidos por el espacio ocioso de la playa, que desacelera el tiempo de trabajo a través de la pisada extra-ordinaria de la ojota contenedora. Hay un corrimiento en el uso del tiempo del trabajo provocado por un tiempo de carnavalización (Bajtín, [1987] 2003), que instala el objeto ojota contenedora de playa para enmascarar el tiempo de ocio en tiempo ineficaz, que, al no producir capital económico, se aleja del tiempo de trabajo. Asimismo, instala en los cuerpos que accionan el circuito propuesto por las directoras —los performers-espectadores y los transeúntes locales que involuntariamente se vuelven espectadores— un tiempo otro, donde la ralentización opera sobre la mirada de los cuerpos al contemplar y al ser contemplados.

II.A- LA ESCENA POSTAUTÓNOMA

Improvável Produções desestabiliza las dinámicas relacionales que imponen, explícita e implícitamente, los modos de uso (De Certeau, [1980] 2000) que encierran los espacios hegemónicos de representación y se instalan en los cuerpos que lo habitan. Según Fraser, hegemonía es «la palabra que eligió Gramsci para designar el proceso por el cual una clase dominante hace que su dominación parezca natural, al instalar las premisas de su cosmovisión como sentido común de la sociedad en su conjunto» (Fraser, [2017] 2024, p. 24). Este proceso de naturalización de una cosmovisión capitalista que somete a los cuerpos de los trabajadores, en *Arena camina conmigo* (2013), se ve alterado por los cuerpos desacelerados que socavan el tiempo productivo del mercado. Levi y Russo, por medio de la ralentización de los cuerpos, producen un nuevo y persuasivo sentido común que se instala como discurso contrahegemónico del mercado; uno en el que la lentitud se vuelve potencia de valores anticapitalistas. En esta intervención urbanística las relaciones tácitas y disimuladas del poder quedan expuestas a través de la singularidad performativa que los cuerpos imprimen en la escena y que se dan dentro del tiempo de la improvisación, donde el imprevisto constituyen parte del dispositivo escénico que irrumpe en la concepción tradicional de dramaturgia donde el texto es el organizador de la escena. Para Deleuze y Guattari ([1988] 2010), improvisar «es unirse al Mundo o confundirse con él» (p. 318), idea que recae sobre las singularidades de los cuerpos (Deleuze, 1989) que se reconocen mutuamente para realizar un tejido dinámico donde cada acción contribuye en el proceso colectivo. En las artes escénicas este tejido dinámico se traduce en dramaturgia, entendida como un proceso creativo de un acontecimiento del pensamiento grupal²³. Este acontecimiento trasciende las problemáticas del texto teatral y encuentra su realización en el tiempo previo a los ensayos, en los ensayos, entre los ensayos y las funciones (Ure, 2003, p. 93), o por qué no, en el momento único de la improvisación, donde cada sistema (dirección, iluminación, texto escrito, actuación/interpretación, espacialidad, expectación, entre otros) contribuye a la composición total de la realización escénica (Fischer-Lichte, [2004] 2011) y su producción ficcional final (Pessolano y Rodríguez, 2024). De esta manera, la dramaturgia se presenta como un acontecimiento singular de la performatividad de los *cuerpos actantes* que intervienen en la creación de la materia procedimental y ficcional del acontecimiento escénico total. Se entiende por *cuerpo actante* a la materialidad del cuerpo del actor en relación con la acción escénica (Ubersfeld, 1989), en un cruce con la noción de *performatividad* propuesta por Butler en *Cuerpos que importan* ([1993] 2018), donde la define como una práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra por medio de la representación de una norma o conjunto de normas, de un ideal simbólico en los cuerpos de una sociedad; no hay nada de singular en esta reiteración. Asimismo, según Erika Fischer-Lichte ([2004] 2011), lo performativo deriva del verbo «to perform», que significa realizar, «se realizan acciones», pero no cualquier acción, tiene que dirigirse a la sociedad. En este sentido, lo performativo implica la realización de un acto social (Fischer-Lichte, [2004] 2011) que, por medio de la repetición de una acción performática cotidiana (Butler, [1993] 2018), produce el discurso hegemónico del que habla Gramsci (Fraser, [2017] 2014). Este acto social, en *Arena camina conmigo* (2013), se traduce en el encuentro entre los cuerpos actantes que realizan la acción escénica ficcional —performer— y aquellos que llevan adelante la acción escénica de la expectación: el cuerpo actante de los espectadores, quienes completan con su interacción la singularidad del evento performativo. El fenómeno de singularidad, entendido desde el punto de

²³ La noción de «dramaturgia como un proceso creativo de un acontecimiento del pensamiento grupal» se retoma de la investigación realizada por la autora de este artículo en su tesina de grado (2012) perteneciente a la Lic. en Actuación (UNA).

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

vista deleuziano, retoma la noción propuesta por Leibniz de mónada²⁴ como una peculiaridad única que refleja el universo desde su propia perspectiva. Según Deleuze, cada cuerpo es una entidad móvil y singular en constante evolución y transformación, que contiene en sí mismas un mundo propio enriquecido por pasadizos irregulares y flujos sutiles que interconectan las experiencias individuales con el entorno (Deleuze, 1989, p.13). Desde esta perspectiva, se observa cómo en Improvável Produções el espacio común se torna extraordinario (De Certeau, [1980] 2000), capaz de producir significados, resistencias y creatividades a través de la intervención de diversos dispositivos espaciales que desmontan los condicionamientos de las prácticas cotidianas y los lugares comunes que habitan las narrativas hegemónicas del poder. La singularización de lo cotidiano posibilita alterar el sentido común instalado en la episteme prevaleciente de la cultura local (Butler, Laclau & Zizek, [1999] 2004), por medio de una ruptura descolonizante del uso del tradicional escenario en particular, y los espacios sociales en general. Esta intervención urbanística —escritura escénica del presente— se caracteriza por desplegar una posautonomía de la tradicional escena teatral que se funda en «que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]» (Ludmer, 2006, p. 2).

Improvável Produções produce desde un adentroafuera de la realidad ficción (Ludmer, 2006) y lo hace desde un evento extraordinario espacial-escénico. El grupo se sale del escenario geométrico (Fischer-Lichte, [2004] 2011), la sala convencional, cuya separación entre público y escena delimitan las posibilidades ficcionales. La obra toma el espacio público para poner en juego la categoría de realidad ficción propia de las escrituras postautónomas (Ludmer, 2006). Esta andanza performática, que propone el grupo, habita la realidad de lo cotidiano: el paisaje de la ciudad, sus hábitos, sus ritmos y sus idiosincrasias. *Arena camina conmigo* (2013) se presenta como un testimonio, una autobiografía o etnografía del transeúnte que activa la obra, la intervención. El espacio propuesto no viene dado, sino que es dinámico y se va plegando y replegando sobre la presencia del cuerpo actante —performer y transeúnte— que transiciona entre (Deleuze & Guattari, [1988] 2010) el eje de lo real del *espacio geométrico ciudad* y la paraxis (Jackson, [1981] 1986) producida por la singularidad del *espacio performativo playa*. La atmósfera propuesta por el grupo crea una esfera de presencia que envuelve tanto a la ficción —intervención— como a quien la contempla —transeúnte-espectador / performer-espectador—; lo que permite una conexión emocional y perceptual que trasciende lo contemplativo y modifica, desde un modo descolonizante de presentarse ante el mundo (Quijano, 2014), algunas zonas ya institucionalizadas.

II.B- HACIA UNA COREOPOLÍTICA DEL ESPACIO

André Lepecki —coreógrafo, dramaturgo e investigador brasileño—, en “*Coreopolítica y coreopolítica*” o *la tarea del bailarín* (2016), texto con el que Improvável Produções plantea la necesidad estética de la inestabilidad de las superficies en la danza y la performance, hace dialogar la noción de política propuesta por Arendt ([1993] 1997) como un movimiento de libertad que no es inmanente a la humanidad, sino que es algo fabricado por ella misma por medio de los dispositivos de control propios de las sociedades contemporáneas y su incidencia en la disposición de los cuerpos en el espacio (Lepecki, 2016). Lepecki plantea dos formas de movimientos que se instalan en las sociedades actuales por medio del uso de los dispositivos de control: una es coreopolítica, movimiento de libertad; la otra, coreopolicial, movimiento de control (Lepecki, 2016). Desde esta perspectiva, el autor expone la relación de la danza con el piso aplanado y se pregunta por qué la danza no puede tartamudear, ni tropezar, ni tener accidentes en su movilidad (Lepecki, 2016). A partir de esta premisa, observamos que a la danza, según Lepecki e Improvável Produções, le sucede algo similar a lo que ocurre con los espacios públicos. Marcela Levi dimensiona una problemática sociocultural fuertemente anclada en lo económico, que se instala en las dinámicas de producción artística y social y que son visibles en los espacios públicos que aparentemente son de todos:

es un espacio donde todos podemos circular, pero no se puede parar, no se puede ralentizar, no se puede dudar, no se puede dormir, no se puede quedarse; entonces hay un montón de cosas que no se puede hacer, pero sí circular con un flujo mayoritario. (Nave Tv, 2021, 19m46s)

²⁴ La mónada, según Leibniz, es una unidad indivisible, simple y fundamental que constituye la realidad. Cada mónada es única y refleja el universo desde su propia perspectiva que funciona como un microcosmos autónomo (Leibniz, [1704] 1975).

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

El grupo Improvável Produções, a través de la prótesis-ojota, instala en el espacio una forma de movimiento coreopolicial: un circuito que delimita un recorrido espacial para ser habitado por los cuerpos actantes que activan el dispositivo escénico propuesto por el grupo. Los cuerpos de los espectadores-performers que transitan el recorrido espacial, adquieren carácter de cuerpos escénicos al ser observados por los transeúntes que deambulan por la zona intervenida. Los ojos de los espectadores-transeúntes contribuyen a una coreopolítica del movimiento de libertad que se da, entre su contemplar y los cuerpos contemplados de los espectadores-performer. Hay en el espectador-transeúnte cierto interés por mirar los cuerpos lentos y tambaleantes de los espectadores-performers, que hacen del paisaje cotidiano algo extraordinario, donde se produce una danza involuntaria, un vaivén rítmico que instala un tiempo otro de carnavalización (Bajtín, [1987] 2003) que interviene sobre el tiempo laboral de la ciudad. Los espectadores-transeúntes experimentan el encuentro con la obra de manera involuntaria; ellos no deciden ser parte de la intervención, sino que es ella la que los encuentra. Este imprevisto genera cierto goce en el observa los cuerpos que transicionan de lo real a lo irreal, como una alteridad de las zonas mitológicas de una comunidad. Entendiendo al mito, desde la mirada de Fischer-Lichte, como «un devenir de las prácticas reiterativas de los rituales cotidianos de la sociedad» (Fischer-Lichte, [2004] 2011, p. 50) donde lo hegemónico se sitúa como eje central para las mediaciones de las interacciones humanas.

CONCLUSIÓN

La obra *Arena camina conmigo* (2013), del grupo Improvável Produções (2010-2025), se configura como un dispositivo escénico que despliega tácticas descolonizadoras (Quijano, 2014) para resignificar el cuerpo del trabajo y el ocio desde una escritura postautónoma, tal como plantea Ludmer (2006). La noción de paraxis (Jackson, [1981] 1986) permite comprender cómo la obra articula lo fantástico de los mitos con la realidad del ritual, creando un espacio profano donde se desafían las estructuras hegemónicas del poder cultural y epistemológico (Fraser, [2017] 2024). Al intervenir el espacio urbano coreopolicial (Lepecki, [2011] 2016) de Río de Janeiro mediante la utilización del objeto ojota-contenedora de arena y la creación de un ambiente playero sonoro, Improvável Produções subvierten las narrativas establecidas sobre productividad y éxito. La singularidad performativa que propone la obra nace a partir del cruce entre el espacio urbano coreopolicial y el espacio ficcional coreopolítico. Se interviene el paisaje de la ciudad por medio de la resignificación de sus lugares comunes donde hay una transición entre ambos espacios y dinámicas. El espacio urbano coreopolicial no pierde del todo su funcionalidad como espacio social, pero sí se vuelve otro, extracotidiano, al ser intervenido por la mirada descontextualizante del cuerpo en movimiento del espectador-transeúnte. *Arena camina conmigo* (2013) transforma tanto el paisaje urbano como los cuerpos de los participantes para generar una experiencia performativa que visibiliza la precariedad y la inestabilidad del cuerpo marginado en contextos de alta competencia, como los Juegos Olímpicos o el sistema capitalista. Así, el grupo propone una dramaturgia polifónica que no solo desacelera el ritmo impuesto por la lógica productivista, sino que también abre nuevas escrituras escénicas postautónomas capaces de reconfigurar la percepción social contemporánea sobre el cuerpo, el ocio y el trabajo en América Latina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arendt, H. (1997). ¿Qué es la política? Paidós. (Trabajo original publicado en 1993).
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1987).
- Butler, J.; Laclau, E. & Žizek, S. [1999] (2004). *Contingencia, hegemonía y universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Fondo de Cultura Económica.
- Butler, J. [1993] (2018). *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- De Certeau, M. [1980] (2000). *La invención de lo cotidiano, 1 Artes del hacer. Universidad Iberoamericana*. Departamento de Historia. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- Deleuze, G. & Guattari, F. [1988] (2010). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Fischer-Lichte, E. [2004] (2011). *La estética de lo performativo*. Abada Editores Lecturas Estéticas.
- Fraser, N. [2017] (2024). ¡Contrahegemonía ya! Por un populismo progresista que enfrenta al neoliberalismo. Siglo XXI Editores.

TEATRALIDAD POÉTICA Y POLÍTICAS DE GÉNERO

- Gorz, A. (1991). *La metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*. Editorial Sistema.
- Improvável Produções (2013) *Arena camina conmigo* [Intervención urbanística], Londres.
- Nave TV (30 de marzo de 2021) *NAVE TV 2: Cap.3 Marcela Levi y Lucía Russo* [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=oFDaMh35vII>
- Jackson, R. [1981] (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Leibniz, G. [1704] (1975). *Nuevo tratado sobre el entendimiento humano*. Aguilar.
- Lepecki, A. (6 de julio de 2016), Coreopolicia y coreopolítica. O la tarea del bailarín. Nexos. <https://share.google/WJpexzgiEM8p0B0e5>
- Ludmer, J. (18 de diciembre de 2006) Literatura Posautónoma. *Linkillo*. http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/12/dicen-que_18.html
- Pessolano, C. y Rodríguez, M.; (2024). *PSA Producción de Sentido Actoral*. Malisia.
- Quijano, A. (2014). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. CLACSO.
- Ure, A. (2003). *Sacate la Careta. Ensayo sobre teatro, política y cultura*. Grupo Editorial Norma.

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

DE MANIOBRAS Y ESTRATAGEMAS: EL PUNTO DE VISTA COMO ESPACIO SECRETO DE TRACCIÓN. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS Y ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS

Leilén Araudo (GIEP-IIT-UNA/CONICET) | leilenarauado@gmail.com

RESUMEN

El punto de vista constituye una categoría fundamental para el campo de las artes en general y para el despliegue de la actuación en particular. No sólo aparece de soslayo en los comentarios u observaciones que los actores y actrices intercambian tras una función –respecto, por ejemplo, de la recepción del público del material–; sino que además circula de manera clave en clases, entrenamientos y funciones, donde orienta la disposición plástica y la emisión de las fuerzas del cuerpo de actuación. Sin embargo, a pesar de la centralidad que presenta en la práctica, la categoría carece aún de un desarrollo teórico-conceptual consolidado por fuera del territorio específico de la escena.

En este marco, el trabajo se propone indagar en los usos y alcances del punto de vista en tanto categoría constitutiva e ineludible de/para la producción de sentido actoral (Catalán, 2001) en diálogo con los procedimientos del actor productor (Rodríguez & Ferreyra, 2020). Para el caso, más allá de la función organizativa para con la disposición de actuación, el punto de vista asume aquí un carácter simbólico y discursivo propio –de personificación– que se revela proteico para la propia praxis. De esta comprensión, sostenemos que ese espacio lábil, entre el punto de vista y el espectador, constituye para la actuación la apertura a un tiempo otro, donde el secreto aparece como fuerza de tracción para manifestarse en sus más diversas formas.

PALABRAS CLAVE

producción de sentido actoral; actor productor; punto de vista; secreto

«Si hago así, el punto de vista imaginará tal cosa. ¿Y si no lo hago...?»

Ricardo Bartís (2015)

Enmarcado en los estudios sobre el Teatro Argentino, este trabajo se desprende de una investigación mayor que tiene por objeto el estudio de la actuación a partir de la problematización teórica de tres ejes. El primero, «producción de sentido actoral», categoría que, en confianza, vamos a designar de aquí en más como PSA y que tiene su origen en los desarrollos teóricos que el actor Alejandro Catalán apuntó allá por el año 2001 para referirse a una línea de formación y producción escénica que empezaba a circular con intensidad en los tempranos ochenta en el campo escénico experimental e independiente de la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo al autor, la misma consiste en una praxis de actuación centrada ahora en el cuerpo del actor, autónoma de elementos preexistentes –referentes textuales, voluntades extra escénicas– que legitimen en su hacer y que, en última instancia, Catalán define como la búsqueda por parte del cuerpo de actuación de actuar un «lenguaje creado» (2001, p. 17).

El segundo término que organiza la investigación será el de «actor productor», propuesto por Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez para aludir a un tipo de actor que asienta su trabajo sobre la materia de la escena. Siguiendo las ideas de Walter Benjamin, los autores detectan –en los procedimientos del actor nacional primero, el actor popular después y por fin, en un derrotero que pareciera fluye naturalmente, en los actores y actrices que comienzan su formación escénica en aquel ya mítico primer Sportivo Teatral de la calle Velazco–, detectan, decíamos, en todos ellos, una forma singular de estar en escena y de producir actuación que se define, principalmente, por discutir o polemizar y, en todos los casos, evidenciar un posicionamiento propio –por tanto político– respecto del dispositivo de ficción entendido como tal. Valiéndose de la improvisación, la rutina y la detención como categorías constitutivas de su hacer, el actor productor imparte con el dispositivo de ficción una relación de tipo urticante –por irónica e irreverente– al cual, lisa y llanamente, debe su existencia.

El último elemento con el cual trabajamos, y que creemos funciona como el principio

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

constructivo (López Casanova, 2018) de la PSA a partir de los lineamientos del actor productor, es la idea multidisciplinaria de secreto. En efecto, desde una lógica constelativa ordenadora, nos afirmamos en la idea de que el secreto –nuestra piedra de toque– otorga unidad a la PSA, y esto especialmente en la medida en que organiza y condensa –en sus formas y funciones– las materialidades formales e ideológicas que la componen.

A grandes rasgos, hemos delineado pues los tres pilares que, pensamos, sustentan la praxis del actor productor a partir del secreto: el campo poético asociativo que da origen a la improvisación, la confrontación del cuerpo de actuación con el aparato de ficción y el trabajo del actor con el punto de vista. En las páginas que siguen, intentaremos pues echar luz sobre el último aspecto –el punto de vista como espacio secreto de tracción–, abonando así a un análisis que deseamos integral y complementario de la tríada en cuestión.

Comprendida aquí como un sistema actoral específico reconocible y vigente en el campo escénico de Buenos Aires, la PSA refiere a una expresión teatral que comienza a expandirse en el campo experimental desde fines de los ochenta para consolidarse por fin con la aparición de una dirección escénica en sintonía con esta modalidad: el caso Ricardo Bartís y el estreno de la obra *Postales Argentinas* (1988) en el Sportivo –como se refieren cariñosamente los artistas que han pasado por ahí. Este estudio se afirmó, en lo que a la formación y la producción respecta, como el centro productor expansivo de esta teatralidad, de la que participaron actrices, actores y directores destacados de la escena nacional como Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, María Onetto, Alejandro Catalán, Analía Couceyro, Rafael Spregelburd, Sergio Boris, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, Mirta Bodgasarian, Bernardo Cappa y Alberto Ajaka, por nombrar sólo algunos.

Como categoría propia de la actuación, y específica de la PSA, el punto de vista se concibe como una concepción espacial actoral que, como bien saben quienes la ejercen, proviene *especialmente* del territorio de la práctica. Su función consiste en inscribir en el hacer de estos actores y actrices una mirada de expectación que en última instancia, funda y organiza la trama de actuación. Dicho de otra manera, es ese espacio donde se sitúa una mirada de expectación real o hipotética –el caso de los ensayos y entrenamientos. Para el caso, la actriz Flor Dyszel lo define así:

Cuando estoy entrenando y no existe esa mirada real siempre ubico un punto en el espacio (puede ser amplio, no necesariamente es un punto); un lugar desde donde yo supongo que estoy siendo vista y desde allí, me organizo para actuar, para emitir mis fuerzas de actuación y disponerme plásticamente en relación a ese punto de vista. (Dyszel en Pessolano, 2019, p. 65)

En esta concepción por tanto, el punto de vista se impone a quien actúa como un ejercicio propio de la escena: la configuración imaginaria de una mirada real –un vértice– que normalmente coincide con el lugar que el espectador todavía no ocupa. Por su parte, Ricardo Bartís sitúa la actuación en la conciencia de estar fingiendo, o representando, y esto a partir de lo que esa mirada singular produce sobre la actuación. Sobre este aspecto, tomaremos en consideración el siguiente fragmento extraído de sus entrenamientos:

Actúo en relación al punto de vista, sin necesariamente tener que mirarlo. [...] Si hago así el punto de vista imaginaré tal cosa. Y si no lo hago... Todo tan antinatural, porque lo observo. [...] Me genera mucha violencia esa mirada permanente sobre mí. No debo representar, pero la energía que me produce esa mirada es permanente. (Bartís en Rauschenberg, 2020, p. 9).

En trabajos anteriores hemos recurrido a los desarrollos teóricos de Maike Bleeker (2019) sobre el estudio de la perspectiva para reflexionar sobre el punto de vista dentro de nuestro campo de práctica (Araudo, 2021). Desde este enfoque, hemos visto que el punto de vista no se limita a una ubicación espacial, sino que también configura una categoría que abarca espacios simbólicos abiertos al discurso. De este modo, condensa y problematiza discursos políticos, energías emocionales y dinámicas que entran en diálogo y confrontación –dando lugar, en la mayoría de los casos, a una personificación de los mismos. Así, me viene a ver actuar mi mamá pero también el autor de la obra que estoy ensayando, el ministro de cultura de turno –aquel de las declaraciones polémicas sobre el ruido que hacían en sus clases los estudiantes– y hasta un hipotético reconocido crítico teatral que detesta todo aquello que no sea la nueva performance.

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

Es en ese *entre* que actúo, que emito mis fuerzas de actuación, siendo estas últimas efecto de todos esos puntos de vista desplegados, en interrelación.

Así las cosas, observamos que este trabajo con el punto de vista implica una asociación indisoluble con un punto de fuga, el cual, en los términos de Noé Jitrik, asumirá la forma de un secreto, es decir, un «centro productor de irradiación» (Jitrik, 2007) escénica en direcciones múltiples, tantas como puntos de vista configure. Considerando al actor y director Sergio Boris, todas estas direcciones «traccionan» atención en virtud de «ser visto de forma natural», como algo «dado» por el propio sistema (comunicación personal, 15 de julio de 2020).

En cuanto a esto, María Onetto introduce en sus clases la idea de un cierto tipo de «presencia», que describe como «intensa» y cuya característica principal radica en su capacidad de imantar al que mira –es decir, traccionar su atención–, como también, en una cualidad de «porosidad» para con el punto de vista. En este último sentido, se trata de una porosidad que le permitirá al actor percibir y ejecutar, a través de su actuación, las operaciones necesarias para recuperar la atención cuando ésta se ha perdido. Onetto lo explica de la siguiente manera:

Entonces, esa presencia no es una presencia hacia adentro, reconcentrada, cerrada, sino al revés. Estoy sumergida en los asuntos de la obra, en la letra, en la luz, en mis compañeros Y además estoy porosa a lo que pasa en esa ceremonia con la gente. Si esa gente me atiende y disfruta de lo que hago bienvenido. Esa gente tose, mira los celulares, se levanta para ir al baño, se aleja, deja de prestarme atención...Y a eso también estoy porosa. A eso *sobre todo* estoy porosa. En ese estado de alta presencia puedo hacer operaciones, procedimientos internos casi imperceptibles para que esa atención que voy perdiendo vuelva a mí, para que ese celular se apague, y si no se apaga hacer cosas hasta llegar al punto de parar la función, porque ese celular ya está invadiendo mucho lo que estoy haciendo. Para percibir que no estoy actuando bien porque esa gente no está imantada en lo que yo estoy proponiendo entonces debo corregir. Pero eso solo se resuelve con esta presencia intensa. (Fundación SAGAI, 2021, 20m35seg)

A continuación, nos encontramos con una concepción singular de actuación que implica una ejercitación específica sobre el entrenamiento y la estimulación del cuerpo de actuación; entrenamiento orientado en que ese cuerpo pueda percibir e imantar a ese público en cuestión. De ahí que, un ejercicio que se va a repetir en las clases –los también llamados entrenamientos– de hacedores como Eugenio Soto y Bernardo Cappa, consista en desarrollar aquello que en la jerga teatral bien se conoce como «robar escena». A razón de su modalidad de existencia pacífica, va de suyo que la conceptualización propuesta excluirá la idea de hurto, y esto justamente por la vehemencia que el juego demanda. Con las variantes del caso, y en el territorio que dicta la improvisación, los actores se disponen a la escena para, cuando lo indique la mirada de dirección, apelar al gesto fraudulento de, *como sea*, traccionar la atención del punto de vista. Como ocurre en un robo, el gesto promulga la apropiación del patrimonio ajeno (la atención del compañero) a beneficio propio, y sólo puede definirse en el medio –violento, «de choque» dice Boris– utilizado para dicha apropiación. Es también a través de ese robo que la actuación se posiciona, y que funciona, a su vez, como puro estímulo al campo asociativo que rige las lógicas improvisatorias. Robar escena, nuevo marco de referencia para la actuación que se pulveriza en la escena misma, a los fines de propiciar la afirmación de los universos ficcionales en la unicidad de su despliegue.

En esta línea, Erica Rivas ha planteado –tanto para el teatro como para el cine– la necesidad de un «clima» de atención propicio para la actuación. Para esto, recurre a una anécdota de Nini Marshal sobre el vínculo que mantenía la actriz –actriz productora en buena ley– con los técnicos que participaban en sus rodajes. Dice Rivas:

Ella cuenta que siempre se armaba un romance en los rodajes. Un romance, aunque sea en joda, ¿no? pero algo como para que los técnicos y las técnicas estuvieran atentos a lo que estaba pasando. Porque sino, yo estoy actuando y veo que al lado mío, que es un tipo que está sosteniendo un farol, está mirando la hora, o el celular. Che, ¿no te interesa lo que estoy haciendo? ¿Te dejó de importar? No, no, decímelo, porque tóxica, no me importa, pero para mí es importante porque son los únicos que están ahí viendo lo que vos hacés. Es importante que ese clima exista. (Lakerman, 2024, 8m45s)

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

Más allá de la simpatía que nos causa la ocurrencia de Niní, nos gusta pensar, volviendo al análisis, que existe un trabajo –que, de hecho, se entrena– en torno al establecimiento y puesta en valor de estrategias de cooptación y manipulación (Marco De Marinis, 1997) del espectador por parte del cuerpo de actuación reducido a la circulación de un secreto entre las partes;²⁵ en palabras de Paolo Fabbri, el secreto aparece aquí como «una escalada en aumento de significaciones que tienen por objetivo la continua movilidad de información secreta» (1995, p. 15).

Oscilante entre prácticas anticipadas como imprevistas –con reminiscencias que recuerdan a las tácticas y estrategias de Michel de Certeau (1996)–, el secreto trabaja a la par que el actor productor, es decir, a los fines de llevar adelante las «jugadas maestras», las «maniobras» para lo cual sus destinatarios se predisponen. En ese sentido, el actor y director Alberto Ajaka (2015) reúne los «movimientos» y «jugadas maestras» de las que se vale el actor en lo que denomina una «batería de maniobras». Como ocurre en otros juegos deportivos –el básquet, por ejemplo, se vale del uso de fintas, amagues y pases de faja–, también en la escena, explica Ajaka, «se tratará de distraer y confundir al rival de modo que no pueda develarse el truco» (2015, p. 26). De forma similar, Bernardo Cappa (2015) entiende la actuación como una economía eficaz en la emisión de los signos, como «un partido de truco». Así, el director nos dice que ante el primer signo que emite un actor, el espectador «debe responder, está obligado a producir un signo que por lo menos emparde en potencia a éste, es como si uno hubiera cantado truco, el otro tiene que decir quiero, no quiero o retrucar» (Cappa, 2015, p. 19).

En todos los casos, estamos frente a una actuación que se atiene a un trabajo fino de diseminación de indicios secretos que instalan un relato opaco el cual nos permite entrever sentidos *otros*. Asumir el indicio como el deseo de arribar a un núcleo, sostiene Ezequiel de Rosso (2012); premisa que supone un punto de vista activo –«el público te pide, te pide mucho», nos dice Rivas–, que al tiempo que transita zonas de misterio, produce desviaciones en la actuación. En consecuencia, nos gusta pensar la actuación como un objeto de conocimiento que, paradójicamente, no se quiere dar a conocer. Es más, a la hora de disponer los indicios, apunta Patrice Pavis, el actor «deberá ser suficientemente claro para ser percibido y suficientemente sutil para ser diferenciado y ambiguo» (2000, p. 74).²⁶

Para concluir, una breve observación. Como sabemos, Roland Barthes (1994) ha sistematizado toda una serie de posibles acciones para el binomio lector/autor a partir de pensar la estructuración de todo relato en relación con el enigma. Hechas las extrapolaciones disciplinarias necesarias, encontramos que los llamados «hermeneutemas» incluyen el engaño como simulación característica del circuito de destino (situado en la misma línea que Alberto Ajaka y Bernardo Cappa); pero también *la promesa de respuesta; el equívoco*, que habilita la doble interpretación –pensemos en el titubeo característico que hace Muriel Santa Ana y pensemos también el trabajo en torno a la musicalidad en el fraseo como un elemento que alienta Sergio Boris en sus actores y que produce efectos singulares en la actuación–; *la respuesta suspendida y la respuesta parcial*; entre tantos otros.

Veamos un ejemplo en esta dirección. En una entrevista realizada por Adrián Lakerman para el podcast *Comedia* (2023), Guillermo Francella reflexiona sobre su oficio en relación con las anécdotas. En respuesta a la pregunta acerca de cómo se cuentan, este consagrado actor, figura indiscutida de la tradición popular argentina, afirma lo siguiente:

Eso creo que lo descubro con mis amigos en la vida. Siempre me gustó aderezar la anécdota. Capaz que salía con alguien la noche anterior, me preguntaban cómo te fue. Al principio... y ahí empezaba yo...Y me daba cuenta que había una tensión, un interés deliberado y muy

25 De Marinis se refiere específicamente a una dimensión manipuladora por parte del espectáculo teatral (por tanto, *in primis*, por parte del actor) que contempla al actor como el responsable de poner en juego estrategias de tipo seductivo-persuasivas en el intento *in situ* de buscar «inducir en el espectador determinadas transformaciones intelectuales y emocionales (fantasías, ideas, creencias, valores, emociones)» (1997, p. 26).

26 En efecto, Pavis (2000) desarrolla en este trabajo la noción de una «responsabilidad» específica del actor contemporáneo respecto de la producción de estos indicios. De esta forma, sólo él podrá dar cuenta de la escala de los mismos como también registrar si el espectador está en condiciones de percibirlos, y, de ser así, qué significaciones puede atribuirles.

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

interesados todos, y en un momento, cuando veía que los tenía en un puño, ah, me movía como pez en el agua [...] Nunca mintiendo sobre lo que me había pasado, pero sí todo lo previo. (Lakerman, 2023, 32m31s).

Además de la idea de ornamentación aplicada a la información en cuestión, en un segundo plano, el planteo de Francella hace explícito, en la búsqueda de tracción de atención, un poder – propio del hacer y del saber – que, como el secreto organiza la disposición de la información. Para el caso, y siguiendo los desarrollos de Noé Jitrik (2007) sobre el secreto en relación al campo de la literatura, el secreto opera con relación a un «hacer», un «saber» y un «poder», todos ellos en cruce (p. 38). De esta manera, de acuerdo a Jitrik, todo secreto triangula –y esto aplica de modo directo a la PSA– un «saber» –el de su existencia, al menos por uno de los involucrados–; luego, un «poder» que conlleva la posesión de ese saber secreto frente a (un) otro y, finalmente, la modalidad del ejercicio de dicho poder anclado en un «hacer», donde lo que prima, claramente, es la forma por sobre el contenido, en palabras del actor, ese «cómo se cuenta».

En definitiva, confiamos que dicha clasificación proporcionará posibles vectores de análisis que habiliten una lectura de relaciones diversas y fructíferas entre las partes. En adelante, podremos pensar el secreto no sólo como un elemento estructurante de la temática de una obra –hecho que se corresponde con la vía de análisis barthesiana conocida como *tematización*–, a la que suscriben piezas acabadas como *Bufarra* (Soto, 2014), *De la mejor manera* (Eiro, 2018) y *La gesta heroica* (Bartís, 2021), por mencionar algunas –enfoque que, por sí solo, merecería un estudio exhaustivo. Sino también, –tal y como hemos intentado desarrollar aquí– aproximarnos al secreto como un eje de tracción que articula, bajo formas y funciones definidas, las dinámicas de interacción entre los actores, pero fundamentalmente, entre éstos y la otra gran figura de este esquema: el punto de vista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ajaka, A. (2015). Pensar el teatro es imposible. En A. Ajaka et. al *Detrás de escena* (pp. 23-33). Excursiones.
- Araudo, L. (2021). Punto de vista en la producción de sentido actoral: una clave virtual. *Teatro XXI* (38), 81-90.
- Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós.
- Bartís, R. (2020). *La gesta heroica*. [Obra teatral]. Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes.
- Bleeker, M. (2019) Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena pos-dramática. En B. Hang & A. Muñoz (Comps.) *El tiempo es lo único que tenemos*. Caja Negra.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, (12), 15-18. FFyL, UBA.
- Cappa, B. (2015) Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas. En A. Ajaka et al., *Detrás de escena* (pp. 17-22). Excursiones.
- De Certeau, M. (1996) *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer I*. Universidad Iberoamericana.
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Liber.
- Eiro, J. (2018). *De la mejor manera* [Obra teatral]. Buenos Aires, Rodney Bar.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasma semióticos concentrados*. Fondo de Cultura Económica.
- Fundación SAGAI (13 de febrero de 2021). *Charla ODA - María Onetto: "Nada más verdadero que actuar"* [Archivo de video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=XsQagtQbrB8>
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos. Ensayos de semiología*. Gedisa.
- Lakerman, A. (Anfitrión). (21 de noviembre de 2024). Erica Rivas [Episodio de Podcast]. En *Comedia. Podcast sobre humor*. Spotify <https://open.spotify.com/episode/4laiHPY7LOfJvWZuJSdJR3?si=24f05bc792ab4971>
- Lakerman, A. (7 de septiembre de 2023) Guillermo Francella [Episodio de Podcast] En *Comedia. Podcast sobre humor*. Spotify <https://open.spotify.com/episode/2Hhe9EwpNF5OXSGuct4E3v?si=6ae6411a32cc4d69>
- López Casanova, M. (2018) Procedimientos. En M. López Casanova & M. E. Fonsalido (Coords.) *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Ediciones UNGS..
- Pavis, P. (2000) *El análisis de espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.
- Pessolano, C. (2019) *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la*

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

escena [Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche-Comté].

Rauschenberg, N. (2020). Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones. *Urdimento*, 2, (38), 1-28. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16919/11967>

Rodríguez, M. & Ferreyra, S. (2020). El actor como productor: hacía un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, 143, 42-46.

Soto, E. (2014). *Bufarra, carne a la parrilla*. [Obra teatral]. Buenos Aires, Espacio Polonia.

APORTES DEL TEATRO INDEPENDIENTE A LA LITERATURA DRAMÁTICA NACIONAL DURANTE 1933

María Fukelman (UBA-IAE-CONICET) | mariafukelman@gmail.com

RESUMEN

El teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Entiendo al teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional a partir de, principalmente, dos características: realizar un teatro de alta calidad estética y hacerlo sin fines lucrativos.

Este trabajo, a su vez, se inscribe en uno mayor, en el que tengo el objetivo de recabar y analizar los aportes que el movimiento de teatros independientes hizo, durante sus primeros veinte años de historia (1931-1950), a la literatura dramática argentina. En este sentido, en la presente ponencia, me propongo avanzar sobre los autores nacionales que formaron parte del teatro independiente en el año 1933, para poder sacar una serie de conclusiones parciales en relación a quiénes eran (su género, su edad, su experiencia previa) y a las poéticas que eligieron.

PALABRAS CLAVE

Literatura dramática; historia; dramaturgia; Buenos Aires; Teatro del Pueblo

INTRODUCCIÓN

El teatro independiente surgió en la ciudad de Buenos Aires a raíz de la fundación del Teatro del Pueblo, el 30 de noviembre de 1930, impulsada por el escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975). Si bien ya desde mediados de la década del veinte se habían llevado a cabo algunos intentos por conformar un teatro independiente, el Teatro del Pueblo fue la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo, por lo que la crítica especializada coincidió en considerarlo el primer teatro independiente de Buenos Aires. Los motivos de la iniciación del movimiento de teatros independientes fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. Uno de los más importantes fue el objetivo de distanciarse de la escena del teatro profesional o “teatro comercial”, de gestión empresarial, de los años veinte, cuyas características no agradaban a Barletta ni a muchos de los intelectuales de la época (en general, eran obras del denominado género chico: revistas, sainetes, vodeviles).

Entiendo al teatro independiente como un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional a partir de, principalmente, dos características: realizar un teatro de alta calidad estética y hacerlo sin fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva y contestataria —dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista—, pero también heterogénea, ya que se mostró como un enraizado complejo y rico en su diversidad.

Este trabajo forma parte de uno mayor, en el que tengo el objetivo de recabar y analizar los aportes que el movimiento de teatros independientes hizo, durante sus primeros veinte años de historia, a la literatura dramática argentina. La labor que me planteo hacer tiene tres ejes: 1) Conocer la cantidad de autores y autoras nacionales que formaron parte del teatro independiente entre 1931 y 1950, y sacar una serie de conclusiones en relación a quiénes eran (su género, su edad, su experiencia previa) y a las poéticas que eligieron; 2) Dar cuenta de las publicaciones que se realizaron desde el teatro independiente y que generaron una biblioteca de ediciones de dramaturgia argentina impresa; y 3) Elegir casos concretos para realizar análisis literarios, preferentemente sobre dramaturgos/as o textos dramáticos pocos conocidos. Hasta

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

el momento, escribí un primer artículo sobre este tema, llamado *Literatura dramática y teatro independiente: 1931-1950. Parte I: Autores nóveles 1931-1932*, que se encuentra en prensa para ser publicado en el Boletín de la Academia Argentina de Letras correspondiente al año 2024²⁷. En dicho trabajo, además de presentar a los autores del período referido en el título, desarrollé los motivos por los que elegí centrarme en los primeros veinte años de historia²⁸, la lista de autoras y autores argentinos estrenados en los teatros independientes de Buenos Aires entre 1931 y 1950, que hasta el momento incluye 209 espectáculos de 115 dramaturgos y dramaturgas²⁹, y algunas consideraciones generales, sobre todo teniendo en cuenta la perspectiva de género. En la presente ponencia, asimismo, me propongo avanzar en un segundo fragmento del primer eje (es decir, dar cuenta de los autores que, con sus obras, formaron parte del movimiento de teatros independientes), pero haciendo foco sólo en aquellos autores nóveles que estrenaron durante 1933, reservando para futuras contribuciones las siguientes partes y ejes.

DRAMATURGOS EN EL TEATRO INDEPENDIENTE DE 1933

Las obras estrenadas en el marco del teatro independiente durante 1933 fueron:

- 1) *La Venus de Milo*, de Roberto Gache – Teatro del Pueblo
- 2) *La pierna de plomo*, de Nicolás Olivari – Teatro del Pueblo
- 3) *Intermedio antirromántico*, de Alfonso Longuet – Teatro del Pueblo
- 4) *Eugenia*, de José Manuel Pulpeiro^{*30} – Teatro del Pueblo
- 5) *Tenistocles en Salamina*, de Román Gómez Masía – Teatro del Pueblo
- 6) *Regreso*, de Nicolás Olivari – Teatro del Pueblo
- 7) *La marcha del hambre*, de Elías Castelnuovo – Teatro Proletario
- 8) *El puerto* (segundo episodio de *Vidas proletarias*), de Elías Castelnuovo – Teatro Proletario

Esta lista indica que en 1933 hubo ocho estrenos de autores nacionales. Es para destacar que al principio solo existía un teatro independiente, el Teatro del Pueblo (creado a finales de 1930 pero cuya primera obra se estrenó en 1931). En 1932 se incorporó el segundo grupo, el Teatro Proletario, y fue recién en 1933 que se sumó el Teatro Juan B. Justo, aunque en el año seleccionado no hay registros de estrenos de autores argentinos en dicho teatro. Hay que considerar que muchas veces no se realizaban las obras enteras (sino solo fragmentos) o se leían los textos en escena, de manera que no todos los trabajos implicaron el mismo grado de preparación y ensayo previos. También hay que tener en cuenta que varias de las obras, una vez estrenadas, se siguieron representando en los períodos subsiguientes, de manera que en los años seleccionados para este trabajo es probable que se estuvieran llevando a escena, también, obras nacionales que habían sido estrenadas en 1931 y 1932.

Tal como ya adelanté, en este trabajo voy a continuar centrándome en los autores nóveles, o sea, en aquellos que no tenían experiencia previa y que estrenaron sus textos dramáticos

27 Los autores nóveles allí presentados fueron Juan Carlos Mauri, Ezequiel Martínez Estrada, Hernández de Rosario, Ernesto L. Castro, Julián Álvaro Sol, Ilka Krupkin, Roberto Mariani, Olga Jespersen de Adeler*, Roberto Arlt, Luis Orsetti, Eduardo González Lanuza*, Amado Villar*, Marcos Victoria, Alfredo Brandán Caraffa y Bernardo Graiver*, y dejé para futuros trabajos a seis: Salvadora Medina Onrubia, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo*, Arturo Capdevila, Agustín Remón* y Alejandro Berruti, cuyos textos se llevaron a escena en 1931 y 1932 en el teatro independiente pero ya habían estrenado previamente en otros circuitos teatrales.

28 La explicación breve sería porque justamente durante ese período la tradición historiográfica argentina consideró que, en el movimiento de teatros independientes, primaron los dramaturgos internacionales (reservando para las obras de autores argentinos la etapa siguiente, iniciada en 1949), pero allí brindo más detalles sobre esta posición.

29 Son menos autores que obras porque varios se repitieron (tienen dos o más estrenos). También hubo casos de escritura en colaboración (a esos los conté por separado). Es probable que, incluso, haya bastantes más estrenos que los señalados allí, por lo que la considero una lista tentativa y provisoria (y hasta podría tener algunos errores, en especial en los años de estreno).

30 Tanto en el listado original como en este fragmento, incluí dramaturgos y dramaturgas que no nacieron en Argentina pero que de muy pequeños vinieron a vivir a nuestro país y aquí desarrollaron toda su carrera; a esos casos los señalicé con un asterisco (*).

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

por primera vez en un escenario enmarcado en el teatro independiente. De las ocho obras mencionadas, surgen sólo seis autores, dado que algunos estrenaron más de una, y a su vez, de ese número, sólo hay dos dramaturgos que estaban dando sus primeros pasos, y son de los que presentaré síntesis biográficas a continuación: Alfonso Longuet y José Manuel Pulpeiro*. Por lo mismo, reservaré para futuros trabajos a los otros cuatro: Roberto Gache, Nicolás Olivari, Román Gómez Masía y Elías Castelnuovo*, dado que ellos ya habían estrenado obras suyas en otros circuitos teatrales de forma previa al movimiento independiente.

Ahora sí, ¿quién fue cada uno³¹?

Del escritor Alfonso Longuet no pude encontrar lugar ni fecha de nacimiento. Integró el equipo editorial de la revista *Nervio*, una publicación político-cultural de frecuencia mensual asociada al anarquismo, entre mayo de 1931 y su número noveno, en enero de 1932. Allí también publicó cuentos, como *Tengo hambre*, considerado «una de las primeras producciones estrictamente literarias sobre la desocupación publicadas en Argentina en el contexto de la crisis del '30» (Benclowicz & Chiguay, 2019, p. 87). Según José Daniel Benclowicz y Violeta Chiguay, es posible que su alejamiento de la revista se haya debido a ciertas tensiones hacia el interior del equipo editorial producto del «avance en el tratamiento abierto de temas sociales y políticos y una vinculación más estrecha con el CRR (Comité de Relaciones Anarquistas)» (2019, p. 87). Su partida se anunció así: «Nuestro camarada Alfonso Longuet ha establecido su discrepancia con alguna modalidad de nuestra divulgación ideológica, y por ello resuelve no pertenecer a esta Redacción para ser consecuente con los dictados de su conciencia» (Benclowicz & Chiguay, 2019, p. 87). Algunos de los libros que publicó el autor fueron *Tres comedias en la oficina* (1928), *El cinema y la realidad social* (1934) y *Encrucijada* (1936). En 1933, el Teatro del Pueblo llevó a escena su *Intermedio antirromántico*, en lo que aventuro que fue el debut de un texto suyo en un teatro. Algunos años más tarde, estuvo a cargo de la adaptación teatral de la novela *La aldea de Stepanchikovo y sus moradores*, de Fedor Dostoievski, estrenada por el grupo de Barletta en 1940 y publicada el mismo año con el nombre de *Stepantchikovo*.

José Manuel Pulpeiro* (xxx-1956) fue escritor y periodista. Nació en Mondoñedo, un municipio de la comunidad autónoma de Galicia, España. Pertenecía a una destacada familia de aquella ciudad, que había dado a las letras gallegas al poeta Manuel Leiras Pulpeiro. Cuando José Manuel era chico, emigró hacia Argentina con sus padres y sus hermanos Alejandro y Eliseo. En 1933, su obra *Eugenia* fue estrenada en el Teatro del Pueblo. Si bien tampoco pude confirmarlo, es probable que este haya sido su debut como dramaturgo. En la década del treinta, fue colaborador de la revista *Izquierda. Crítica y acción socialista* y de *La Vanguardia*, el periódico del Partido Socialista. Allí escribió sobre los teatros independientes y, especialmente, sobre el Teatro Juan B. Justo, nacido en el seno del mismo partido. En 1935, en un homenaje que este teatro había organizado para Guillermo Facio Hebequer por su reciente fallecimiento, él «destacó que era oportuno realizar un recordatorio en dicha sede considerando que Facio Hebequer 'tenía sobre su mesa de trabajo, con las anotaciones promisorias de las nuevas planchas, un cancionero proletario editado precisamente por la Agrupación que hoy le recuerda'» (Deves, 2017, p. 12). Pulpeiro murió como consecuencia de un accidente ferroviario. La publicación porteña *Opinión gallega* lo anunció así: «Víctima de un fatal accidente ferroviario, ha muerto D. José Manuel Pulpeiro, estimado coterráneo que gozaba de amplias amistades y general consideración en el seno de nuestra colectividad. Desaparece en la plenitud de su vida, que siempre fue constante dedicación al trabajo y a los nobles ideales republicanos y galleguistas que sustentaba» (Anónimo, 1956, p. 3).

A MODO DE CIERRE

Para este trabajo me propuse dar continuidad a una primera parte sobre los aportes que hizo el movimiento de teatros independientes a la literatura dramática argentina. Primero, realicé una

³¹ Me interesa señalar, de forma preventiva, que no de todos los autores pude hallar la misma cantidad de datos, ni que tampoco tengo completas certezas. En muchos casos, son mis hipótesis las que me llevan a afirmar que tal o cual dramaturgo debutó en el teatro independiente. Por ejemplo, sobre algunos autores que encontré referidos pero de los que no hallé suficientes referencias, he pensado que esa era una buena razón para incluirlos en el listado: si hubiesen sido extranjeros habrían tenido una relativa notoriedad para trascender y llegar a ser representados en Buenos Aires y, por lo mismo, debería haber mayor información disponible sobre ellos.

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

introducción explicando los distintos ejes que tendrán los trabajos a realizar (dado que el tema no se agota en estas líneas) y a continuación, di cuenta de los estrenos de 1933 y de los casos que iba a abordar: dos autores cuyos textos fueron estrenados por primera vez en el marco del teatro independiente: Alfonso Longuet y José Manuel Pulpeiro.

Si bien podría ser apresurado sacar conclusiones ante una muestra tan pequeña, de solo dos casos, considerando que también puedo aportar algo de la mirada de conjunto sobre lo que ya trabajé previamente, me propongo elaborar una serie de conclusiones parciales.

En principio, las ocho obras estrenadas durante 1933 fueron escritas por seis autores varones, no hubo ninguna mujer. Esto no es excepcional. De los 115 autores contabilizados entre 1931 y 1950, sólo trece fueron mujeres, es decir, representaron algo más del 11% del total. Pero mujeres argentinas autoras había, prueba de eso es que el primer caso de una dramaturga estrenada, Salvadora Medina Onrubia, se dio en 1931, el mismo año en que se llevaron a escena a los primeros dramaturgos hombres dentro del movimiento de teatros independientes. No es que hubo años y años sin mujeres y luego se incrementó paulatinamente la participación. Al contrario, la intervención fue aleatoria: en 1931 hubo dos casos (representando el 12,5% del total de ese año), en 1938 hubo cuatro (representando el 16%, dado que había habido más estrenos) y el porcentaje de representación más alto fue del 20%, sucedido, por ejemplo, en 1935, cuando solo se estrenaron cinco obras de dramaturgos nacionales y una de ellas fue de una autora. Este 20% ocasional no se superó nunca en dos décadas e incluso la mayoría de los años hubo cero (como en 1933) o una sola obra escrita por alguna dramaturga. A todas luces, la representación de las mujeres en la dramaturgia nacional estrenada por los teatros independientes no fue paritaria ni escapó a la lógica patriarcal de la época. Incluso al día de hoy, aunque con cambios notables, las dificultades persisten.

Por otro lado, de los seis autores, solo dos —Longuet y Pulpeiro— eran nóveles, dado que, como ya mencioné, el resto ya había estrenado obras suyas en otros circuitos teatrales de forma previa al movimiento independiente. Esto sí es algo excepcional, ya que de los autores nacionales llevados a escena en el teatro independiente entre 1931 y 1937, solo el 21,43% fueron autores contemporáneos que habían empezado su carrera en el circuito empresarial o estatal.

En relación a los datos biográficos, en estos casos en particular me resultó muy difícil hallar información. Las fechas de nacimiento son ambas desconocidas, y el lugar solo lo encontré para Pulpeiro, quien nació en el extranjero y de niño viajó a la Argentina. De él también pude añadir su fecha de muerte.

Sobre sus ocupaciones laborales, los dos autores presentados se dedicaron a las letras y no encontré otras profesiones, como sí había sucedido en el período 1931-1932, en el que, de forma paralela a la escritura, hubo otros oficios (carnicero, trabajador del Correo Central, administrativo en el neuropsiquiátrico de *Open Door*) o profesiones (Medicina, Química industrial, Abogacía). Tanto Longuet como Pulpeiro fueron colaboradores en diversas revistas. De sus obras estrenadas en el Teatro del Pueblo, lamentablemente, hasta el momento, no pude encontrar referencias ni tampoco los textos dramáticos.

Por último, otro rasgo en común que se puede advertir a través de sus breves semblanzas es que ambos tuvieron una filiación política marcada, anarquista en el caso de Longuet y socialista en el de Pulpeiro.

Como expresé en la introducción, el tema no se termina en estas páginas. En próximos trabajos continuaré intentando arrojar luz sobre autores y autoras (muchas veces poco conocidos y/o poco estudiados) que realizaron sus aportes a la literatura dramática nacional en el marco del movimiento de teatros independientes, campo que, definitivamente, fue fundamental para estimular la dramaturgia argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anónimo (Marzo de 1956). Fallecimientos. *Opinión gallega*, p. 3. <https://consellodacultura.gal/>

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

mediateca/extras/CCG_em_publ629_Opinion-Gallega_1956-03-00_n166.pdf.

Benclowicz, J. D. & Chiguay, V. (2019) "Mensajes de todas las zonas" eludiendo la censura en la Argentina. La revista anarquista *Nervio* a principios de los años 30. *Cuadernos del CILHA*, 20, (2), 75-90. Universidad Nacional de Cuyo. <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/2262/3269>.

Deves, M. A. (2017). Hacia una gráfica revolucionaria: derivas de Guillermo Facio Hebequer en la Buenos Aires de entreguerras. *Aletheia*, 8, (15), 1-22. <file:///C:/Users/Positivo/Downloads/Deves.pdf>.

Fukelman, M. (en prensa). Literatura dramática y teatro independiente: 1931-1950. Parte I: Autores nóveles 1931-1932. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*.

FIESTA Y REPRESENTACIÓN

FORMAS Y FUNCIONES DEL CARNAVAL EN EL TEATRO PORTEÑO DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Camila Martínez (CONICET/ DAD-IIT-Grupo IEP) | camilamartinez1993@yahoo.com.ar

RESUMEN

Este trabajo explora las formas y funciones del carnaval en el teatro porteño de principios del siglo XX. Se enmarca en una investigación doctoral más amplia que aborda las representaciones del carnaval en tango, teatro y cine, entre los años 1900 y 1960. En esta oportunidad nos proponemos analizar cómo se representó el carnaval de manera prolífica, articulando modernidad y tradición, y contribuyendo a la construcción de una identidad carnavalesca reconocible, en tres sainetes clave: *Los disfrazados* (Pacheco, 1912), *Todo el año es carnaval* (Vacarezza, 1925) y *Domingo de carnaval* (Folco & Mazzaroni, 1932). El enfoque se sitúa en las tensiones entre modernidad y tradición, las transformaciones en la significación del carnaval, su conexión con el paisaje urbano, y la construcción de identidades sociales, considerando las dimensiones conflictivas del proceso de modernización.

PALABRAS CLAVE

carnaval; sainete; representación

Entre 1920 y 1960, la producción artística –en tango, teatro y cine–, representó prolíficamente al carnaval porteño. Estas representaciones y sus modos, objeto de estudio de nuestra tesis doctoral –inscriptas en el sistema misceláneo de representación popular porteño, propuesto por Alicia Aisemberg (2008)³², se caracterizaron por su capacidad de articular modernidad y tradición, contribuyendo a la construcción de una identidad carnavalesca reconocible y sirviendo como un reservorio de formas culturales del pasado.

En esta oportunidad, realizaremos una descripción densa (Geertz, 2003) de *Los disfrazados* (Carlos Mauricio Pacheco, 1912), *Todo el año es carnaval* (Alberto Vacarezza, 1925) y *Domingo de carnaval* (Mario Folco & Juan Francisco Mazzaroni, 1932).³³ Yuxtaponiendo heterogéneas concepciones del carnaval y fragmentos textuales, nos enfocaremos en las tensiones entre modernidad y tradición, las transformaciones en la significación del carnaval, su vínculo con el paisaje urbano y la construcción de identidades sociales considerando «las dimensiones conflictivas surgidas al calor del proceso de modernización» señaladas por Maristella Svampa (2006, p. 105).

32 Revisitando el sistema misceláneo del magazine propuesto por Beatriz Sarlo (2011), –y entendido como un espacio de «yuxtaposición de textos» (p. 161) con retóricas diversas– Aisemberg (2008) lo amplía a las diversas manifestaciones populares que emerge en respuesta a un público popular y diverso, inmerso en un proceso de constante cambio. El estudio se centra en el borramiento de las fronteras entre los géneros que ella denomina «prácticas de mezcla» (Aisemberg, 2008, pp. 210-211).

33 El sainete tragicómico reflexivo de Pacheco se estrenó el 21 de diciembre de 1906, por la compañía Parravicini-Podestá en el Teatro Apolo. Las últimas dos obras mencionadas fueron estrenadas en el Teatro Nacional por la compañía de Pascual Carcavallo. En el caso de *Todo el año es carnaval* el estreno fue en 1924. *Domingo de carnaval*, por su parte, fue estrenada el 28 de mayo de 1931.

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

Como consideraciones preliminares, señalamos que estas representaciones están montadas sobre una serie de lexemas asociados al carnaval y conforman, retomando a Raymond Williams (2003), un verdadero sistema de «palabras clave» que cambian de significación a lo largo de los años y en el interior de las obras. Dentro de esta vasta constelación lexical, destacan el carnaval y el disfraz, términos significativos que se asocian a tres grandes tópicos que operan como modos de asimilar el cambio: el carnaval como pura fiesta, el carnaval como lugar añorado y el carnaval como lugar de engaño. Distintas aproximaciones teóricas al carnaval, articuladas con las concepciones de Osvaldo Pellettieri (2002, 2008) sobre el sainete (y especialmente su desarrollo sobre lo tragicómico), fueron las claves de lectura que permitieron identificar estos motivos temáticos recurrentes.

A principios del siglo XX, el carnaval, ocupó un lugar preponderante en la vida porteña, adquiriendo múltiples formas de festejo y en sus representaciones se articula una «experiencia colectiva compartida» (Williams, 2014, p. 38). Los modos de representación configuran estructuras del sentir y son configurados por ella. Tomando por caso *Los disfrazados* (Pacheco, 1912), el disfraz, más allá de su sentido denotativo –el nene de payaso que llora por ir de Moreira–, se asocia a tópicos como: la «máscara social» y la simulación (Pellettieri, 2008) necesarias para ocultar las intenciones y convivir en una ciudad cosmopolita o el disfraz anticipatorio –Rosalía anuncia «¡la muerte en casa!», debido a que «un máscara vestido de esqueleto» entra al patio persiguiendo a un «diablito pavoroso» (Pacheco, 1912, p. 31)–.³⁴ También funciona como indicador de posición social –Machín muestra cómo tiene «moneda pa' todo» (p. 28) prometiendo un dominó de seda a Elisa–. Estos lexemas se articulan con distintos sentidos y configuran una estructura del sentir carnavalesca. Retomamos el concepto de Williams (2000) dado que advertimos «fuertes sentimientos que acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades» (Sarlo, 1979, p. 10) y «elementos específicamente afectivos de la conciencia [...] vívidos y experimentados» (Williams, 2000, pp. 175-176). En las obras que abordamos, y en las singulares formas de representación de las prácticas carnavalescas, se articulan concepciones de la fiesta del pueblo, con su cualidad experiencial, sensible y afectiva del momento histórico.³⁵

Para comprender las actitudes compartidas que circulan por los sainetes, repondremos algunos estudios sobre el carnaval propiamente dicho. Oscar Chamosa (2003) lo caracteriza como una «explosión de alegría colectiva» (p. 115). Los días de festejo se desarrollaban en tres momentos: juegos de agua por la tarde, corsos hasta las diez de la noche y bailes hasta el amanecer. Enrique Horacio Puccia (2000, pp. 291-299) traza un itinerario del carnaval y destaca que en la década del veinte, los bailes se realizaban en clubes y teatros organizados por entidades sociales y deportivas que comenzaron a desplazar a los desfiles en las calles. Sobre los corsos, Ezequiel Adamovsky (2024) expone que eran organizados por comisiones o comerciantes y que «a medida que cada

34 Extrapolaremos un ensayo de Martínez Estrada ([1940], 2017b), *Cansancio de las máscaras*, donde recuerda el carnaval de su infancia –el de principios de siglo– y cómo «imponía respeto y ciertas máscaras causaban terror». Profundiza: esas máscaras eran usadas por personas normales en apariencia que «vivían esperando la fecha de su resurrección para echar a la calle su verdadera personalidad» (p. 312). En el caso de la obra de Pacheco, el disfraz anticipa lo que sucederá al final; Don Pietro va a largar su verdadera personalidad, ese inmigrante italiano a quien los vecinos ven como un azonzado por su silencio frente a la infidelidad de su esposa; será en realidad un «tigre disfrazado», y su figura coincide con la peligrosidad del «nuevo bárbaro» (Svampa, 2006).

35 Como claves de lectura, utilizamos distintas aproximaciones teóricas al carnaval. Retomaremos la visión de Mijaíl Bajtín (2003), quien considera que su principio es la risa, general y ambivalente. Es la segunda vida del pueblo, y durante el carnaval se penetra en la libertad, la abundancia, la igualdad y la universalidad. La plaza pública se convierte en un espacio de comunicación particular, relacionado con el «tiempo cíclico» que Jesús Martín Barbero (1987, p. 99) define como un tiempo denso y propone como eje central de la fiesta en las culturas populares, cuyo retorno renueva el sentido de cotidianidad y pertenencia a la comunidad. En contraposición a la visión bajtiniana, centrada en el carácter subversivo, Eco (1998) propone una transgresión autorizada. Finalmente incorporamos los ensayos de Ezequiel Martínez Estrada ([1933] 2017a) y su perspectiva sobre cómo este es «la fiesta de nuestra tristeza» ya que si bien su centro «no está situado en la tristeza», se busca «un motivo de fiesta», se necesita un «pretexto para reír» y a la vez esa alegría que se desata es –muchas veces– cruel, desesperada y hostil (p. 286).

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

barrio empezó a tener el suyo, [...] escaparon del control de las élites» (p. 47). Sobre las comparsas gauchescas, señala que adquieren «un lugar central en la fiesta» e «inundan la calle» (p. 9). Por su parte, Adolfo Prieto (2006), señala que, para los inmigrantes, «en materia de apropiaciones el carnaval, se ofrecía como circunstancia única» (p. 152) ya que algunos conformaban conjuntos y comparsas, y otros, «los más audaces», se disfrazaban de Moreira o cocoliche conformando los disfraces «según los rasgos popularizados» en representaciones circenses o folletines (Prieto, 2006, p. 152). En *Domingo de carnaval*, el hijo de Don Francisco provocará la ira de su padre disfrazándose de cocoliche y parodiándolo.

Habiendo planteado estas consideraciones realizaremos la descripción de los sainetes. Comentaremos superficialmente las intrigas y cómo se estructuran los textos dramáticos para posteriormente analizar cómo es representado el carnaval propiamente dicho e indagaremos en qué medida opera como «destinador», entendiendo sus funciones en términos de Anne Ubersfeld como «motivaciones», difíciles de captar, que «determinan la acción del sujeto» (1989, pp. 52-53).

Las tres obras construyen la intriga a partir de triángulos amorosos y culminan con la muerte de algún personaje: Don Pietro, Elisa y Machín en *Los disfrazados* (1912); Segundo, Marcela y Angelito en *Todo el año es carnaval* (1925); y Yacaré, Zulema y Ramón en *Domingo de carnaval* (1932).

Los sainetes *Todo el año es carnaval* y *Domingo de carnaval* se desarrollan en un solo acto y poseen una dramaturgia en cuadros que, como destaca Ubersfeld (1989, p. 163), indica el avance continuo del tiempo. El sainete de Vacarezza, iniciará en «la víspera» y en el café la sociedad carnalesca «Los amantes de Villa Crespo» organizan el baile. El cuadro segundo será transicional y los personajes llegarán a la entrada de la fiesta. Finalmente, durante el cuadro tercero, veremos el desarrollo y se producirá el desenlace de la obra. En el sainete de Folco y Mazzaroni el primer cuadro transcurrirá en el patio de un corralón «al caer las últimas luces de la tarde»; una murga ejecutará marchas y llegará la comparsa gauchesca que vendrá a buscar a Yacaré. El cuadro segundo figurará «una situación relativamente autónoma» (Ubersfeld, 1989, p. 163) representando un baile en la calle –frente a un café donde se llevará adelante un concurso de máscaras–. El tercer y último cuadro, iniciará con la vuelta al corralón luego de los festejos. *Los disfrazados*, por su parte, se estructura en un único acto que comenzará con el desfile de un centro de gauchos en un patio de inquilinato de «Buenos Aires. Una tarde de carnaval» y finalizará antes de que los personajes concurren a los bailes, habiendo «una continuidad en la acción» (Ubersfeld, 1989, p. 164).

La temporalidad en las tres obras se denota «cargada de vida colectiva» (Martín Barbero, 1987, p. 99) y las prácticas representadas dan cuenta de un amplio abanico de actitudes compartidas: desde un nivel enunciativo serán referidos corsos masivos en las calles –Andrés, el personaje razonador de *Los disfrazados*, refiere a cómo la ciudad es un infierno y entrará a escena empapado–, comparsas –como La società corale e musicale L'unione italo-argentina de San Crestófole donde sale Pelagatti– y bailes como Casa Suiza, el Orfeón y el Marconi, este último es caracterizado por Puccia como uno de los «bailes bravos» –Machín pretenderá llevar a Elisa, esposa de Pietro, a este baile–. La obra, decíamos anteriormente, inicia con un centro de gauchos, y el recitado se relaciona a «un corazón arrojado de toda honorable senda» y al «odio impío» (Pacheco, 1912, p. 11) anticipando el final. Sin embargo, también servirá para reunir en el patio común a los vecinos. Asimismo la ciudad sitiada por los festejos, penetra en el patio. Algunos personajes como Pelagatti tienen la intención de disfrutarlo intensamente, otros lo asumen ya que «para eso es carnaval» (Pacheco, 1912, p. 13); y otros, son fastidiados por este estadio del mundo –Andrés se queja sobre como en el diario no hay «ni una línea que no sea mascarada» (1912, p. 20)–. En *Domingo de carnaval* (Folco & Mazzaroni, 1932), la sonoridad de una murga atraerá a las vecinas hacia el patio de un corralón y propiciará el encuentro. Por su parte el desfile de un centro de gauchos realizando payadas lo culmina. En el sale Yacaré –amante de Zulema–. Durante el cuadro segundo, el baile de carnaval se desarrolla en la calle, una orquesta ejecuta tangos y será descrito con animación y alegría. En *Todo el año es carnaval*, a diferencia de las otras obras mencionadas, veremos en el primer cuadro que «unos cuantos muchachos miran deslumbrados las vidrieras del baratillo, rebozante de caretas y oropeles» y se describe

HISTORIAS Y EPISTEMOLOGÍAS TEATRALES

«una especie de inquietud en las almas infantiles que se desborda en constantes exclamaciones de admiración» (Vacarezza, 1925, p. 3). Mientras que en las otras obras donde la sonoridad atrae a los vecinos, en esta provocará la irrupción del Cabo, quien pedirá que despejen la vereda. En el café, la comisión comenta que el baile será «el mejor de cuantos se han dado en Villa Crespo» (Vacarezza, 1925, p. 5). Entre las distintas secuencias del tercer cuadro, veremos bailes paso doble, tango y shimmy.³⁶ La didascalia indicará «luz, color, máscaras y música» (Vacarezza, 1925, p. 15). Las tres obras terminan con muertes. En *Domingo de carnaval*, Ramón asesinará a Yacaré. Al igual que Don Pietro en *Los disfrazados*, será movido a la acción por restablecer su «honra social» (Pelletieri, 2002, 2008). A diferencia de Pietro, a quien los vecinos perciben como un azonzado por su silencio frente al engaño de Elisa con Machín, Ramón es presentado como un hombre de temer. A Don Pietro, se le cae la máscara cuando Machín le regala el prometido dominó de seda a Elisa e intenta llevarla adelante de todos los vecinos al baile de carnaval. Esa acción, cargada de una fuerte significación social, por la humillación, combinada con los excesos del alcohol –propios del tiempo festivo– harán que Pietro desate «la tormenta que lleva dentro» (Pacheco, 1912, p. 25) y sea «movido a la acción por la vergüenza que conlleva su condición de cornudo» (Pellettieri, 2002, p. 210) y como interpreta Celia De Aldama Ordóñez (2018, p. 410), su crimen en la obra «se explica a partir del medio hostil que le impone la vida en el conventillo». En *Domingo de carnaval* durante el cuadro final amanece. Se escuchan espuelas, es Yacaré que regresa de los festejos. Al percatarse del ruido, se las quita y se acerca sigilosamente a la puerta de Zulema. Al momento de ingresar, un grito lo detiene. Es Ramón que regresa. Desenfundando su cuchillo, según los autores, le escupe que ya le había llegado el rumor que entraba cuando él salía. Lo reta a pelear. Yacaré, luego de acusarlo de «guapo con las mujeres» (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 23), acepta su destino. Ramón a diferencia de Don Pietro en *Los disfrazados*, que mata delante de todos los vecinos, espera que no haya nadie. El hecho patético no se representa en escena. Los amigos de Yacaré –del centro de gauchos– regresan. De fondo, suena una zamba. Al verlo agonizante, le preguntan quién lo ha herido. Yacaré, en un gesto noble, responde que nadie, pero sentencia: «que siga la farsa» (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 23). La tensión en la obra se construye a partir de la dicotomía gauchos y gauchos de carnaval. Durante el primer cuadro, Yacaré pasará por el patio preparándose para salir con el centro y será caracterizado por Ramón como un falso gaucho –lo verá como quien a su esposa le da «música y poesía» (Folco & Mazzaroni, 1932, p. 6)–. Algo similar sucederá con los falsos gauchos en *Los disfrazados*, donde Pelagatti –el otro inmigrante italiano que representa la obra– vive con entusiasmo el carnaval, se disfraza y sale en la comparsa pero por su verbosidad y por creerse conde, con capa y espada, en ese lugar de engaño, vuelve del corso con «la cabeza vendada y un ojo en compota» (Pacheco, 1912, p. 50), siendo esto resultante de despotricar contra los paisanos a quienes caracteriza como «Moreira re cartone» (p. 34).

En *Todo el año es carnaval* a Segundo, pareciera traerlo al barrio la fiesta, siendo el ambiente propicio para reencontrarse con Marcela. En el diálogo que mantiene con la comisión abundarán las referencias carnavalescas y se nos dejará entrever su historia. Afirma que volvió al barrio para hacerse un hombre de bien sin embargo al ser invitado a tomar algo y sin que le insistan, llamará al mozo y pedirá un whisky. Borracho se encontrará con Marcela y la invitará a divertirse. Ella se negará. Sin embargo el desarrollo comenzará a producirse al final del primer cuadro. Angelito, Marcela y Segundo se encontrarán nuevamente. Angelito y Segundo pelearán. Segundo será noqueado y, al incorporarse, desenfundará un revólver. Llegará el Cabo y le pedirán que se lleve a Segundo. Sin embargo, al quedarse solos el cabo, le dirá: «usted es criollo como yo y no puedo llevarlo por un delito que no ha cometido» (Vacarezza, 1925, p. 15). Segundo asistirá al baile enmascarado. Al anunciar el premio a «la mejor pareja de tango» Vacarezza (1925) describirá:

Segundo pide con el ademán la pieza a Marcela [...] mientras bailan, Segundo la abraza con la izquierda por detrás del cuello y, con la otra mano, levemente, silenciosamente, la va

36 Adamovsky (2024) consigna que desde la década del veinte «el provocativo y sensual shimmy» (p. 124) se abrió paso en Buenos Aires, junto con otras danzas afroestadounidenses. Carlos Gardel cantará en 1926 «el shimmy bailemos/marcando el compás/y alegre busquemos/amores supremos/que el baile refleja/nuestra animación» (Barbieri & Cárdenas, s.f.). Cuando el Cabo llega al baile, consulta «cuánto es el premio a la mejor pareja?» y para referirse al baile, realizará el movimiento característico de esta danza y «mueve el pecho» (Vacarezza, 1925, p. 13) como puede leerse en la didascalia.

ahorcando. Todos creen que es una figura del tango. Pesadamente, cae el cuerpo de la mujer. Para la música. Expectativa general (p. 18)

En ninguna de las obras el equilibrio se recuperará. El carnaval pareciera determinar las acciones de los personajes, exacerbando las tensiones y despojándolos de sus máscaras. La careta, como señala Martínez Estrada, "se despliega como una táctica más que como un postizo de cartón", y en las obras, lejos de ocultar, los disfraces evidencian las verdaderas identidades y los conflictos latentes. Así, el carnaval funciona como una fuerza que desenmascara: Don Pietro se revela como un «tigre disfrazado» (Pacheco, 1912, p. 51), Ramón larga «a la calle su verdadera personalidad» (Martínez Estrada, [1940] 2017b, p. 314), y Segundo utiliza la máscara, no para desenmascarar una traición, sino para cometer su crimen. En los tres casos, el carnaval y la máscara adquieren el tono lúgubre que observa Bajtín (1987) en el grotesco romántico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adamovsky, E. (2024). *La fiesta de los negros: Una historia del antiguo carnaval de Buenos Aires y su legado en la cultura popular*. Siglo XXI.
- Aisemberg, A. (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares. Sainete y cine sonoro argentinos*. [Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2834>.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza.
- Barbieri, G. & Cárdenas, E. (s.f.). ¡Qué lindo es el shimmy! [Canción]. En *Todo Tango*. <https://www.todotango.com/musica/tema/4722/Que-lindo-es-el-shimmy/>
- Chamosa, O. (2003). Lúbolos, Tenorios y Moreiras: Reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del Siglo XIX. En H. Sabato y A. Lettieri (Comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces* (pp. 115-135). Fondo de Cultura Económica.
- Eco, U. (1998). Los marcos de la 'libertad' cómica. En Eco, U.; Ivanov V. V. y Rector, M., ¡Carnaval! (9-20). Fondo de Cultura Económica.
- Folco, M. & Mazzaroni, J. F. (1932). Domingo de carnaval. La escena. *Revista teatral*, 15 (714), 1-29. <https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/image/755879988/1/#topDocAnchor>
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Martínez Estrada, E. ([1933] 2017a). *Radiografía de la pampa*. Interzona.
- Martínez Estrada, E. ([1940] 2017b). *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*. Interzona.
- Pacheco, C. M. (1912). Los disfrazados. En *Biblioteca Teatro Uruguayo*, 12, 1-61. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/815294379/>
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Puccia, E. H. (2000). *Historia del carnaval porteño*. Academia porteña del lunfardo.
- Prieto, A. (2006). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Siglo XXI.
- Sarlo, B. (1979). Raymond Williams y Richard Hoggart: sobre cultura y sociedad. En *Punto de vista. Revista de cultura*, 2 (6), 9-18. <https://ahira.com.ar/ejemplares/6-10/>
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos*. Siglo XXI.
- Svampa, M. (2006). *El dilema argentino: Civilización o barbarie*. Taurus.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Vacarezza, A. (1925). Todo el año es carnaval. *La escena. Revista teatral* 348, 1-21. <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/751870366/21/#topDocA>
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Península.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Nueva Visión.
- Williams, R. (2014). *Tragedia moderna*. Edhasa.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

NUEVAS RELACIONES ENTRE EL TEATRO DE TADEUSZ KANTOR Y EL PERIFÉRICO DE OBJETOS, MEDIO SIGLO DESPUÉS.

Lic./Prof. M. Julieta Bottino (UNA / DAM) mjulietaibottino@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo realiza un análisis transdisciplinar que establece relaciones productoras de sentido entre las artes visuales, el teatro con objetos y el movimiento.

A partir de las obras de teatro *La clase muerta* (1975) y *Wielepole-Wielepole* (1980), del artista visual y director teatral polaco Tadeusz Kantor, y *Máquina Hamlet* (1995), puesta en escena por el grupo argentino *El Periférico de Objetos*, se indaga sobre el uso de los objetos en dichas obras, considerando sus relaciones con las artes visuales.

Partiendo del marco/cuadro —objeto proveniente del campo de las artes visuales y elemento común en las tres obras—, se estudia su resignificación como objeto escénico disparador del análisis transdisciplinar, reflexionando sobre la noción de encuadre vinculada a otros objetos: la cámara de fotos y la caja o embalaje.

Acercándonos a los cincuenta años de la aparición de estas obras, resulta de interés una relectura desde los objetos cuyo carácter icónico vincula las distintas disciplinas con el territorio teatral para el cual fueron concebidas.

PALABRAS CLAVE

teatro de objetos; artes visuales; fotografía; movimiento; transdisciplina.

LOS OBJETOS EN EL TEATRO

El presente trabajo, inscripto en el proyecto *Los objetos y el cuerpo: Imágenes para una escritura escénica heterogénea* (PI ACyT 34/0727) bajo la dirección de la Lic. Cecilia Levantesi, pretende realizar un análisis desde lo transdisciplinar entre las artes visuales, el teatro con objetos y el movimiento.

Para esto, nuestro corpus de trabajo seleccionado son las obras de teatro *La clase muerta* (1975) y *Wielepole-Wielepole* (1980), creadas por el director teatral polaco Tadeusz Kantor, y *Máquina Hamlet* (1995), producida por el grupo de teatro argentino *El Periférico de objetos*, obras emblemáticas en lo que al trabajo con objetos respecta.

Para reflexionar desde la transdisciplinariedad se establecen, como punto de partida, relaciones entre determinados objetos provenientes del campo de las artes visuales, presentes en las tres obras: la cámara de fotos antigua de *Wielepole-Wielepole*, cuya operatoria funciona como ametralladora; el bastidor presente en la misma obra y en *La clase muerta*, que se reconfigura como ventana o cuadro, sostenido por el mismo personaje que se asoma tras ella y, finalmente, el bastidor-caja, espacio en donde aparece el personaje de Ofelia en *Máquina Hamlet*.

Consideramos que el marco, soporte o bastidor es un elemento de uso habitual tanto en la pintura como en las escenografías del teatro. Si bien tiene usos diferentes, en ambos casos es un elemento que participa en la construcción de otro: funciona como un sostén sobre el cual, tensando el lienzo, se puede crear otro espacio. Si lo pensamos como límite o borde, la fotografía también se vincula con él: desde el encuadre a la hora de disparar la cámara hasta el marco en el que la foto se expone. Desde una perspectiva actual, estas relaciones nos permiten jugar en las tres obras con la posibilidad de establecer nuevas relaciones entre los objetos mencionados: los espacios creados no preexisten sino que, en los tres casos, son los personajes los que con su presencia y acción construyen y transforman los espacios que habitan.

La presencia de un objeto en el espacio de ficción modifica la realidad de manera contundente para quien está observando. La sola aparición de un objeto en escena dirige la mirada del espectador hacia ese lugar, captando toda su atención. La organización de los objetos, las relaciones y tensiones que producen sus colores, formas y proporciones, las distancias entre sí, las cualidades de sus materiales, (entre otros aspectos que los modifican, como puede ser la iluminación dirigida sobre ellos), construyen una narrativa con un ritmo propio en el espacio.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

En ese sentido, Ana Alvarado (2015) en su *Manual Dramatúrgico del Teatro de objetos* propone una posible dramaturgia en la asociación poética de los objetos entre sí, considerando, por ejemplo, como *objeto fecundo* a aquél que, con su sola presencia en escena, porta una historia y produce una dialéctica con el territorio que ocupa. El espacio fecundado por el objeto es indagado poéticamente, establece con él nuevas relaciones de dependencia mutua y el objeto que también se modifica es ahora un nuevo objeto «producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica» (p. 2).

Adentrándonos en esta perspectiva de análisis, la elección por parte de Kantor de un artefacto que remite a una cámara de fotos antigua [Figura 1], irrumpe con toda su materialidad en el espacio escénico y porta una historia propia en sí mismo: su volumen, peso de arrastre, la combinación de materiales rústicos, su forma y el frío del metal que se supone lleva dentro el cristal delicado de la lente, toda su fisonomía dialoga con el pasado y con los personajes potencialmente retratados. Su aparición en escena modifica la presencia, entrada y salida de los personajes, al son que marca el personaje/fotógrafa (a partir de aquí, la llamaré *La fotógrafa*). *La fotógrafa* arrastra la cámara por delante de los soldados, al ritmo y paso de un himno marcial mientras ríe perversamente a carcajadas. Manipula la cámara preparándose y organizando el aparato para el disparo, el shot fotográfico (el blanco), momento en que desde su interior, el artefacto se convierte en una ametralladora, estableciendo con los soldados un nuevo espacio, un espacio mortuorio. La preparación para la foto conlleva el estupor del fusilamiento en los movimientos espásticos (que se traducen como involuntarios) de los cuerpos de los actores. Se establecen nuevas relaciones espaciales y también temporales: en su resultado -la foto- se detiene el tiempo, se aquietan los cuerpos de los actores al finalizar los disparos. El rollo fotográfico es la cinta de munición y el juego temporal que propone la fotógrafa de inmortalizar a los soldados fotografiándolos se invierte: el futuro es acribillado, desaparece. Como señala Alvarado (2015), el *pasado* y el *presente* se unen de manera inseparable en los objetos, son una metáfora existencial permanente en el diálogo con el tiempo humano. Las relaciones temporales entre los objetos son entre un pasado prometedor que encarna un presente derrotado. La guerra se inscribe en el presente dañando los recuerdos del pasado. Kantor se refiere de manera permanente a la muerte y a la memoria de su ciudad, de una infancia, de la familia, las historias y los objetos, muchos de ellos de fuerte carácter simbólico.

Profundizando más aún en el lenguaje de la fotografía -incluso aunque nunca veamos una propiamente dicha en toda la obra- podemos pensar en los términos de Roland Barthes (1980) en *La cámara lúcida* para quien la fotografía siempre lleva siempre su referente consigo:

Observé que una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El Operator es el Fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eídolon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con «espectáculo» y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto (pp. 38-39)

Estas relaciones espacio-temporales que se establecen en el acto de fotografiar construyen un juego de cajas chinas dentro de la ficción. La experiencia mortal del sujeto/personaje al ser fotografiado se vuelve acción concreta en el drama. Si para Barthes (1980) la fotografía convierte a quien es fotografiado en Todo-Imagen, en un objeto a disposición de la sociedad para lo que quiera hacer con ella, el objeto cámara-ametralladora en la obra de Kantor concreta esta idea en la ficción, el shot ejerce su doble sentido. En la fotografía no hay sujeto ni objeto sino un sujeto que deviene objeto, quien es fotografiado vive una «microexperiencia de la muerte (del paréntesis)» (p. 46) Estas reflexiones en la ficción y en el ejercicio del ensayo son similares y, curiosamente, las obras de Kantor y Barthes son del mismo año.

Avanzando sobre el objeto bastidor consideramos la noción de Alvarado (2015) en torno al *objeto resistente*. El bastidor se ubica en *La clase muerta*, en medio de la escena (lugar imposible para la presencia de una ventana) y en *Wielepole-Wielepole*, en un lateral de la escena [Figuras 2, 3 y 4]. En ambos casos, al funcionar como una ventana produce un espacio ficcional exterior, recortando así un adentro y un afuera, ubicado en espacios imposibles que rompen con las

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

nociones reconocibles de una habitación. Es que para Kantor el espectáculo debe ser un campo de acción autónoma. Nada debe ilustrarse, más bien, son las formas abstractas las que mejor capta el espectador, ya que responden a leyes propias que generan nuevas relaciones, lejos de vincularse con otras preexistentes. El personaje que de pronto se enmarca en el afuera, construye con su gestualidad tal espacio y se vincula a través del marco con la escena que observa. Se trata de una ventana abierta a la escena, un punto de vista que permite leer la escena desde otro ángulo, reconfigurándola:

Los actores a veces se confunden con maniqués o con otros objetos de la escena, otras veces van adheridos a los objetos que los definen: “Mujer detrás de la ventana” (ella misma porta la ventana a través de la cual mira). Ella solo existe en forma concreta porque está unida a la ventana (Alvarado, 2015, p. 14)

Por el contrario, el bastidor en *Máquina Hamlet* se vuelve encierro, adentro en lugar de afuera, ¿tal vez ataúd? para un personaje, Ofelia, que narra desde otro lugar (tal vez ya muerta), que se comunica cuando, encerrada, se ha liberado del verdadero encierro del que proviene, de un mundo en el que el poder lo detentan los hombres [Figura 5]. Ellos la ingresan a la caja y la extraen de ella como si fuera un objeto. En los límites de su cubículo Ofelia ocupa todo el espacio. Es en el bastidor/caja/ataúd, donde ella es libre, fuma, piensa, es. Esta relación se inscribe en lo que la misma actriz/directora y autora (la misma Alvarado) toma como primer ejemplo en su trabajo sobre los objetos para reflexionar sobre el Actor y el Objeto, a lo que denomina *El montaje en imágenes de un texto de autor*: «Imágenes liberadas del texto dialogando y confrontando con él. Caso testigo: Máquina Hamlet de Heiner Müller por El Periférico de Objetos. En el año 1996» (Alvarado, 2015, p. 21)

Sin dudas el *estar*, la presencia de la actriz/personaje en escena, cobra sentido dentro de lo que, en términos kantorianos, sería un embalaje, espacio que la encierra y contiene al mismo tiempo. Para Kantor, el concepto de embalaje implicaba que determinados envoltorios, paquetes, sobres, armarios, eran objetos que dada su baja categoría poseían la propiedad de ocultar a otros –objetos o personajes– y, al momento de exponerlos, revelarlos. En esta puesta en escena de *El periférico de objetos*, es Ofelia, el personaje más frágil de toda la obra, la que se revela con toda nitidez tras el translúcido enrejado que cierra la caja/embalaje/bastidor en el que está encerrada. Desde allí narra los acontecimientos desde un nuevo punto de vista, desde otro encuadre.

En los tres casos de los objetos mencionados, podemos referirnos a lugares desde donde se mira y desde donde se es mirado. Esas relaciones vitales que se producen en torno a la mirada se construyen vinculadas a los objetos y a los cuerpos de los actores que se relacionan con ellos.

LOS OBJETOS EN NUESTRA VIDA

Ahora bien, las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI se caracterizan por la aparición de dispositivos y de nuevos objetos tecnológicos así como por la desaparición de muchos objetos, cosas vinculadas a la vida cotidiana. ¿Qué impacto podría tener en nuestras vidas la progresiva desaparición de los objetos? ¿Qué importancia le damos a los esfuerzos que hace el teatro cuando intenta batallar contra el reemplazo de las cosas por las nuevas tecnologías? ¿Qué rol ocupa el arte escénico como espacio de defensa de las materialidades de los objetos y los cuerpos en un mundo que avanza hacia la desaparición y ausencia de las cosas? Byung-Chul Han (2021) en su trabajo *No-Cosas. Quiebres del mundo de hoy* plantea que nos encontramos en una era de transición, de las cosas a las no-cosas. Según el filósofo, las cosas estabilizan la vida, ya que tienen identidad, historia, carácter de unicidad; son sólidas, tangibles y, por lo tanto, las relaciones que se establecen en torno a ellas requieren tiempo. El tiempo es un factor fundamental tanto en la manipulación de los objetos como en su contemplación. El cuerpo se ve comprometido en el contacto y uso de un objeto. Tomando como ejemplo el uso de una cámara de fotos analógica, podemos pensar en todas las actividades que se llevan adelante para hacerla funcionar: colocar el rollo, regular el lente, elegir el encuadre, disparar la foto, sacar el rollo y revelarlo. Todas actividades que requieren el uso del cuerpo y se desarrollan en el tiempo.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

Por contraste, siguiendo a Han (2021), la era actual, con su obsesión y consumo de información y datos, está más cerca de la experiencia y del disfrute momentáneo, a diferencia de tiempos anteriores donde el poder estaba ubicado en la posesión de los bienes materiales. De esta manera, con la futura desaparición de las cosas también lo harán las actividades. Es así como triunfa el dedo que selecciona entretenidamente en un smartphone por sobre la manualidad que implica el trabajo. El juego (la idea de gamer) triunfaría sobre el trabajo, es decir, sobre la acción como drama que interviene la realidad y construye la historia: «El ser humano del futuro, sin interés por las cosas, no será un trabajador (*Homo faber*) sino un jugador (*Homo Ludens*). [...] El humano jugador, manualmente inactivo, del futuro representa el final de la historia» (Han, 2021, pp. 22-23).

Pensar estos trabajos a la luz de nuestros días donde pareciera que los objetos se desvanecen, nos invita a revalorizarlos. Si el legado de Kantor se lo considera un reservorio, un *Albergue de la memoria* (Hopkins, 2017), con el avance de las nuevas tecnologías que impactan en la desaparición de los objetos físicos y en la multiplicación de las realidades virtuales, estas obras se vuelven una defensa de la importancia de las cosas, los objetos materiales, de su presencia física en la vida cotidiana y en la escena.

CONCLUSIONES

Este análisis evidencia cómo en el trabajo de El periférico de objetos y en el teatro de Tadeusz Kantor los objetos no solo construyen espacios físicos y ficcionales sino que, en su categoría de cosas, condensan relaciones con el actor, que los resignifica y con el espectador, quien les otorga sentido.

El diálogo entre artes visuales, teatro y movimiento da cuenta de que los objetos en el teatro son mucho más que su esencia material y plástica. Su presencia en escena implica las relaciones que establece el actor/actriz así como la pertenencia (y su historia) de los objetos con otros territorios, anteriores a la escena. Por eso pensar los objetos en escena implica un abordaje transdisciplinario.

En un mundo cada vez más digital, tan fugaz como intangible, la presencia física y performativa de los objetos en el teatro hacen de él un territorio de resguardo de lo humano. Si bien se trata de un arte efímero, ritual que nace y muere frente al espectador, su materialidad física en tiempo presente lo vuelve irremplazable. Es el teatro el arte donde se expresa el drama vivir. En su dinámica con la arquitectura del espacio y el tiempo, el teatro y sus objetos tal vez sean una nueva trinchera, un espacio de defensa de lo que fuimos y somos vinculados a las cosas, parte fundamental de la escritura de nuestra historia.



Figura 1. Cámara de Fotos/Ametralladora. Cámara/invento del señor Daguerre (*Wielepole, Wielepole*). Tadeusz Kantor (1915-1990) – artista / creador. (1980) Cricoteka, Centro de Documentación del Arte de Tadeusz Kantor (Wirtualne Muzea Małopolski).

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO



Figura 2. Fotógrafa disparando sobre los soldados con la cámara de fotos/ametralladora, (*Wielepole, Wielepole*). Bastidores-ventana de fondo. Leszek Dzedzic (1995)



Figura 3. Soldados con bastidor de fondo, cuerpos en el suelo, (*Wielepole, Wielepole*). Maurizio Buscarino (1980)



Figura 4. Bastidores-ventana en *La clase muerta*, Tadeusz Kantor (s/a)

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO



Figura 5. Ofelia encerrada con personajes con cabeza de animales que la rodean (*Máquina Hamlet* de Heiner Muller, en versión de El Periférico de Objetos; Buenos Aires, 1996). Archivo <http://emiliogarciaweib.com.ar/archivo/maquina-hamlet/> (página actualmente fuera de servicio)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarado, A. (2015). *El teatro de objetos. Manual dramático*. Inteatro, editorial del Instituto del Teatro.
- Arreche, A. (2009). Cuerpo-Manifiesto. Notas a propósito del actor en el Teatro de Tadeusz Kantor. En J. Dubatti (Comp). *Historia del actor II: Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor* (pp. 369-384). Colihue.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Ed. Paidós.
- Cosentino, O. (1987). El escándalo de la lucidez. *Revista TEATRO: Teatro Municipal General San Martín*, (32), 64-68.
- Han, B. [2021] (2023). *No-Cosas. Quiebres del mundo de hoy*. Ed. Taurus
- Hopkins, C. (2017). El albergue de la memoria. *Picadero Cuadernos*, (31), INT.
- Kantor, T. (1975). *La clase muerta* [Obra teatral]. Cracovia, Galería Krzysztofory.
- Kantor, T. (1980). *Wielepole-Wielepole* [obra teatral]. Florencia, s/e.
- El periférico de objetos (1995). *Máquina Hamlet*, [obra teatral]. Buenos Aires, Callejón de los deseos.
- Schoo, E. (1984). La libertad dentro de la belleza. *Revista Teatro Municipal General San Martín*, 5(19), 26-30.

TRANSFIGURACIONES: TENSIONES ENTRE CUERPOS, OBJETOS Y ESPACIO

Lic Cecilia Elia Levantesi (UNA) | cecilialevantesi@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Los objetos y el cuerpo: Imágenes para una escritura escénica heterogénea* (UNA - 34/0727), y se propone analizar los procesos y dispositivos escénicos desarrollados en el marco del programa de residencias artísticas *Transfiguraciones I*. La investigación se centra en las tensiones y vínculos que emergen entre cuerpo, objeto y espacio, especialmente en contextos *site-specific* donde la escena se emplaza en espacios no convencionales.

Desde un enfoque transdisciplinario que articula la semiótica, la danza, los estudios sobre objetos y las teorías del espacio, se analizan dos obras producidas por artistas residentes, visibilizando estrategias poéticas que desestabilizan las fronteras entre materia viva e inerte, sujeto y cosa, arquitectura y movimiento. El texto sostiene que estas experiencias, además de

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

ampliar los modos de producción escénica, configuran formas sensibles de conocimiento que afirman el potencial crítico, estético y transformador del arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

cuerpo; objeto; espacio; site-specific; semiótica

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Los objetos y el cuerpo: Imágenes para una escritura escénica heterogénea*, que desarrolla el programa de residencias artísticas *Transfiguraciones*. Este programa convoca a artistas, investigadores y docentes a explorar los vínculos entre cuerpo, objeto y espacio desde una perspectiva experimental, híbrida y situada. En este contexto, se propone indagar las relaciones heterogéneas que emergen en los procesos creativos de los residentes, especialmente aquellos en los que el cuerpo y los objetos funcionan como motores de escritura escénica. El espacio —entendido como dispositivo activo y específico— se introduce como un tercer componente que interviene en la poética de la obra, habilitando desplazamientos discursivos, perceptivos y afectivos.

El objetivo central de este trabajo es analizar los modos en que estas relaciones (cuerpo-objeto-espacio) se configuran dentro de un marco de creación *site-specific*, en el que la escena se sitúa por fuera del escenario tradicional, desplegándose en arquitecturas cotidianas o no convencionales. Desde esta perspectiva, el entorno no solo aloja la acción, sino que la condiciona, la activa y la resignifica.

El enfoque teórico que orienta esta investigación se nutre de la semiótica especialmente a partir de los aportes de Charles Sanders Peirce y Eliseo Verón, de los estudios sobre danza y teatro con objetos con trabajos específicos de referentes nacionales e internacionales como Ana Alvarado, Tadeusz Kantor y el colectivo Props; de teorías espaciales en las artes contemporáneas, con contribuciones de autores como Peter Sloterdijk y Miwon Kwon y de conceptos de realismo agencial propuestos por Karen Barad. A partir del análisis de experiencias y obras desarrolladas en el marco del programa *Transfiguraciones*, se busca visibilizar las estrategias creativas, las tensiones y los hallazgos que surgen en la interrelación entre cuerpo, cosa y espacio, poniendo en valor la práctica artística como forma legítima de producción de conocimiento.

EL OBJETO EN LA ESCENA Y LA EXPANSIÓN DEL DISPOSITIVO. ORÍGENES Y DESPLAZAMIENTOS DE LA INVESTIGACIÓN

El presente proyecto tiene sus inicios en el año 2011, con antecedentes en una línea de trabajo enfocada en los orígenes de la danza-teatro y en los rasgos distintivos de aquellas obras inscritas en ese campo. Durante ese período inicial, se advirtió la presencia reiterada del objeto escénico como elemento insistente y cargado de potencia poética. Esta constatación despertó una inquietud que orientó progresivamente la investigación hacia una pregunta central: ¿qué sucede cuando se piensa la danza desde las cosas?.

A partir de ese desplazamiento, la mirada se centró en las relaciones vinculares que se tejen entre intérprete y objeto, poniendo en diálogo el cuerpo y la cosa. Esta relación no se concibe como decorativa ni meramente utilitaria, sino como un entramado dinámico en el que el objeto puede adquirir diversos estatutos de funcionamiento y operatorias - ser activador de imágenes o incluso devenir sujeto actancial-.

PERIODIZACIÓN: EL OBJETO EN LAS ARTES ESCÉNICAS DEL SIGLO XX Y XXI

El recorrido histórico que sustenta esta investigación se articula en tres grandes momentos:

I. Las vanguardias históricas. Este período marca la conversión del objeto en un nuevo género artístico en sí mismo (Koldobsky, 2008), siendo referencias obligadas el *objet trouvé* y el *ready-made* surgidos con Duchamp y el movimiento dadaísta. En las artes del movimiento, esta etapa se caracteriza por una voluntad de ruptura formal y una fuerte experimentación con materiales escénicos no convencionales. Los objetos contribuyen a la integración de la danza con otras disciplinas y zonas de la cultura, y a la emergencia de lo nuevo, lo diferente y lo disruptivo.

II. Posmodernidad. A lo largo de las décadas de 1970 y 1980, la inclusión del objeto en escena,

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

junto con sus operatorias y prácticas, refleja una sensibilidad estética afín al neobarroco. Tomando como referencia a Calabrese (1994), se reconocen categorías como la inestabilidad y la metamorfosis —puestas en escena con tono satírico en obras como *Grossland*, de Maguy Marin—, y la estética de la repetición o el caos —presentes, por ejemplo, en la obra póstuma de Pina Bausch, *Café Müller*, donde el objeto colabora en la construcción de una atmósfera de desolación humana.

III. Escena contemporánea. En el contexto contemporáneo, desde principio de siglo hasta la actualidad, el objeto incita a la danza a entrar en diálogo con las artes visuales, performáticas y audiovisuales, amplificando los límites de lo coreográfico hacia lo instalativo, lo relacional y lo interdisciplinar. Estas nuevas dinámicas tensionan los códigos de representación y promueven desplazamientos de los lenguajes escénicos. En obras como las de La Ribot, el objeto se carga incluso de un sentido crítico y reflexivo, convirtiéndose en operador político y estético.

ESTATUTOS DE FUNCIONAMIENTO DEL OBJETO Y OPERATORIAS

A lo largo del recorrido histórico se identificaron diversos modos en que el objeto se presenta en las artes escénicas y performáticas, según los criterios estéticos y poéticos que lo enmarcan. Uno de estos modos es el estatuto actancial, en el que el objeto no solo forma parte de la escena, sino que actúa como una entidad dramática. En estos casos, condiciona la acción, modifica la relación con el intérprete e incluso puede conducir el relato. Un ejemplo paradigmático se encuentra en *La mesa* (obra póstuma de Kurt Jooss), donde el objeto sostiene una función simbólica —remite al lugar donde se escenifica la lucha de poderes y la sátira de la hipocresía—, al tiempo que cumple una función material como generador de nuevas espacialidades.

En otros casos, el objeto asume una función plástica, integrándose en un entramado de imágenes que distorsionan o interrumpen la narrativa lineal. Estas operatorias favorecen escrituras fragmentadas, dislocadas o absurdas, con un fuerte carácter plástico en detrimento del carácter teatral.

También se identifican formas en que el objeto opera en interdependencia con el cuerpo, configurando lo que Tadeusz Kantor denominó biobjeto: una unidad escénica en la que cuerpo y objeto se integran como fragmentos activos de una estructura mayor.

A veces, estos sistemas objetuales conservan la expresividad corporal del intérprete —como sucede en *Lamentation* de Martha Graham—, mientras que en otras ocasiones, la estructura objetual modifica morfológicamente el cuerpo del bailarín y condiciona su movimiento, tal es el caso del *Ballet Triádico* de Oskar Schlemmer, donde la geometría de los vestuarios altera la percepción del cuerpo generando un efecto maquinal.

EL ESPACIO: UNA LÓGICA SITE-SPECIFIC

A través de una lógica *site-specific*, la escena que se emplaza en espacios no convencionales deja de ser solo una práctica estética para volverse una acción situada, capaz de activar nuevas formas de percepción, presencia y participación. Estas obras interpelan la supuesta neutralidad del espacio arquitectónico y del cuerpo espectador, relacionándose de manera activa y crítica con los contextos en los que se insertan. Según Miwon Kwon, el arte *site-specific* ha dejado de entender el lugar como una localización física estable para concebirlo como un entramado relacional y discursivo: «el sitio ha dejado de ser un lugar físico, anclado y estable, para transformarse en un vector discursivo, fluido y virtual» (Kwon, 2002, p. 29). De esta forma, el espacio se convierte en un agente activo, capaz de activar nuevas formas de percepción, participación y experiencia.

En este sentido, la danza situada fuera del escenario tradicional no sólo desborda los límites físicos, sino que también cuestiona la relación entre el cuerpo y el espectador, reconfigurando la interacción y la presencia de ambos en el espacio. Este tipo de obra exige un nuevo tipo de mirada, que no se limita a una visión frontal, sino que es más dinámica y fragmentada, invitando al espectador a ser un participante activo en la creación del sentido.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

Esta transformación del espacio puede también ser leída a través de la esferología de Peter Sloterdijk (2006), quien entiende el espacio no sólo como un lugar físico, sino como una «esfera de copertenencia». En estos espacios de copertenencia, productor y receptor comparten una esfera simbólica de intimidad, en la que circulan energías de producción y relación. A través de esta concepción, el espacio escénico se expande, y la escena ya no se limita a un área determinada, sino que se define por la experiencia relacional que se produce entre los cuerpos, el espacio y el espectador.

TENSIONES ENTRE OBJETO, SUJETO Y ESPACIO: UNA LÓGICA DE CO-AGENCIA

Este enfoque relacional permite comprender la escena desde una lógica de co-agencia, concepto que se desprende de teorías contemporáneas como el realismo agencial de Karen Barad y la teoría del actor-red de Bruno Latour, en la que no solo los cuerpos, sino que también los materiales, objetos, arquitecturas y tecnologías participan activamente en la producción del hecho escénico. Desde la perspectiva de Karen Barad, «la agencia no está en los sujetos individuales sino en las intra-acciones mismas» (Barad, 2007), lo que implica que los elementos materiales no son meros soportes pasivos, sino que co-producen la experiencia perceptiva y simbólica. En una línea similar, Bruno Latour propone pensar a los objetos como actores en la red de relaciones, capaces de afectar y ser afectados (2008).

Así, la danza en espacios no convencionales despliega una poética en la que la materialidad del entorno se constituye en agente: una presencia que modifica y dialoga con los cuerpos.

La co-agencia implica que la acción escénica o artística no está producida solo por el performer o el coreógrafo, sino también por los objetos, los materiales, el espacio, las condiciones ambientales, las tecnologías, e incluso el público. Todos estos elementos co-participan activamente en la creación de sentido.

TRANSFIGURACIONES I: RESIDENCIAS, CUERPOS, OBJETOS Y ESPACIO

El programa de residencias *Transfiguraciones I* se propuso como una plataforma de exploración para artistas e investigadores interesados en indagar la interacción entre cuerpo, objeto y espacio desde una lógica *site-specific*. A lo largo de tres etapas —convocatoria, laboratorio/creación y apertura—, se desarrollaron experiencias que no solo buscaron expandir los modos de hacer escénico, sino también complejizar la producción artística como instancia de conocimiento.

Durante el proceso de laboratorio, se observaron estrategias comunes entre los proyectos, tales como: la activación del objeto como sujeto escénico, la incorporación del espacio arquitectónico como operador poético y kinético, y la construcción de narrativas fragmentadas o visuales a partir de imágenes generadas en la interacción cuerpo-objeto.

A continuación se presentan tres de las obras desarrolladas en el marco del programa, analizadas desde sus componentes materiales, espaciales y simbólicos.

Ariadna Gamarra – *Fue un rostro*

Espacio: Patio interno arquitectónicamente irregular. Objeto: Sombrero.

En esta propuesta, el objeto —un sombrero— se presenta como receptáculo simbólico de memoria y afecto. La intérprete despliega una serie de acciones en diálogo con la arquitectura del patio: trepa, se cuelga, se apoya; y de esta manera el espacio se moldea se carga de vivencias. En ese recorrido, el sombrero se transforma: cuelga, cubre el rostro, se posa sobre el codo. Estas imágenes construyen una narrativa visual fragmentaria, donde el objeto funciona como archivo sensible, en definitiva se evidencia una poética íntima.

La obra propone una semiótica del recuerdo depositado en la cosa —en línea con teorías sobre la «biografía de los objetos» (Appadurai, 1996)— osea que el sombrero no solo remite a un significado en el presente sino que activa un recuerdo de su propia historia y de experiencias pasadas. La interacción del intérprete con el objeto de manera táctil y gestual activa esta memoria y experiencias pasadas. Aquí el objeto se convierte en testigo de historia, un mediador entre el pasado y el presente, el objeto como portador de experiencia.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

El espacio, lejos de ser neutro, se vuelve topografía emocional, y el objeto no es pasivo, sino que tiene agencia en la acción escénica o performativa, es decir que tiene un carácter performativo porque no sólo se muestra, hace algo: produce efecto, genera sentido.

Amatista Corbalán – *Movimiento negro*

Espacio: Escalera. Objeto: Inflador.

En este caso, el objeto —un inflador— es explorado desde su potencial sonoro y mecánico: el resorte, la expansión y contracción rítmica configuran una partitura que afecta al cuerpo de la intérprete. El espacio —estrecho, fragmentado— restringe y a la vez potencia las posibilidades de movimiento, proponiendo una coreografía condicionada por la arquitectura.

La obra juega con los límites de la percepción, y el cuerpo adquiere un carácter indicial: en ciertos momentos, el cuerpo desaparece parcialmente, ocultándose bajo la escalera, mientras la intérprete emite un texto desde allí, activando una lógica de sugerencia que obliga al espectador a reconstruir lo ausente. De este modo, la obra sugiere una poética de lo latente, lo sugerido y lo fantasmático, donde la experiencia perceptiva se constituye en una práctica interpretativa. Además, la mención del color amarillo funciona como una señalización semántica del objeto, incluso cuando éste no está presente, generando una especie de “fantasma objetual” que persiste más allá de su materialización visible.

Desde una perspectiva semiótica, se observa una mimetización entre cuerpo y cosa, que problematiza la distinción entre materia viva e inerte. El objeto no solo genera acción: impone ritmo, condiciona el desplazamiento, afecta la escucha. El espacio es tomado como partitura arquitectónica, tensionando la linealidad del relato con una estructura de aparición/desaparición.

CONCLUSIONES

El programa *Transfiguraciones* habilita un espacio de pensamiento y acción donde los límites entre cuerpo, objeto y espacio se disuelven para dar lugar a nuevas formas de escritura escénica. Las experiencias analizadas muestran cómo la interacción entre estos elementos puede generar una poética singular, en la que los materiales, los cuerpos y los entornos se co-constituyen en una relación dinámica, horizontal y heterogénea.

A través de dispositivos *site-specific* y una lógica procesual, cada obra tensiona los modos tradicionales de producción escénica, desestabilizando las jerarquías entre lo viviente y lo inerte, lo teatral y lo plástico, lo visible y lo oculto. En esta tríada —cuerpo, objeto, espacio— se activa un cuarto componente fundamental: el espectador, cuya mirada es interpelada no desde la frontalidad escénica, sino desde la invitación a construir una sintaxis perceptiva propia y que permite pensar estas prácticas dancísticas como formas móviles, críticas y afectivas de intervenir el espacio y la mirada.

Desde una perspectiva agencial, el objeto se configura como co-agente en la producción de sentido. El espacio, lejos de funcionar como mero contenedor neutro, opera como una configuración material-discursiva que incide en la percepción, la experiencia y la construcción de significado. En este entramado, el cuerpo se transforma en cuerpo expandido: afectado por las relaciones con los objetos y el entorno, pierde su centralidad hegemónica, pero se potencia en su capacidad de afectar y ser afectado.

La residencia funciona, entonces, no sólo como instancia de creación, sino también como plataforma de formación e investigación, donde la práctica artística se asume como forma legítima de producción de conocimiento. Se promueve así el desarrollo de artistas-investigadores capaces de habitar la complejidad de lo contemporáneo, asumiendo un compromiso ético, estético y político con su entorno.

El vínculo con la comunidad se materializa a través de múltiples estrategias: la apertura de los procesos creativos, la participación del equipo de investigación en jornadas y congresos, y la implementación de espacios pedagógicos como la cátedra de Composición Coreográfica y Taller coreográfico en Danza-Teatro I y II de la Universidad Nacional de las Artes. Estas instancias no sólo difunden las producciones, sino que consolidan un campo de saber en el que creación, reflexión y transmisión se entrelazan.

En suma, *Transfiguraciones* constituye una experiencia viva de pensamiento en acto, donde lo escénico se despliega como un laboratorio abierto de relaciones sensibles entre cuerpos, cosas

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

y arquitecturas. Una práctica situada que, desde su heterogeneidad, propone otras maneras de mirar, de narrar y de habitar el mundo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Appadurai, A. (1986). *The social life of things: Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.
- Augé, M. (1993). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Barthes, R. (1986). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Cátedra.
- Kantor, T. (1988). *Teatro de la muerte*. Cuadernos de la Cátedra Bergman.
- Koldobsky, J. (2008). *Objetos en escena*. Libros del Rojas.
- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.
- Levantesi, C. E. (2020). Los objetos en la danza a partir de las vanguardias artísticas de principio de siglo XX. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (32). <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8461>
- Margolies, E., (2016) *Props. Reading in the Theatre practice*. Londres: Ed. Palgrave
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas I: Burbujas*. Siruela.



Figura 1. Registro de apertura de residencia Transfiguraciones I . Ariadna Gamarra (2023). Autor: Andrea Lopez Ponce.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO



Figura 2. Registro de apertura de residencia Transfiguraciones I. Amatista Corbalán (2023). Autor: Andrea Lopez Ponce.

ENSAMBLAJE BICHA PARA EL FIN DEL MUNDO. AFECTACIONES SENSIBLES INTERESPECIE E IMAGINACIÓN POLÍTICA EN “FEARS AND AFFECTIONS” DE VICTORIA PAPAGNI Y TOBIBI BIENZ

Eva F Costello Noriega (IPEAL – FDA – UNLP) | costellonoriegaeva@gmail.com

RESUMEN

Fears and Affections es un proyecto colaborativo pensado por lxs artistas Victoria Papagni y Tobibi Bienz que tuvo lugar entre Argentina y Suiza. La obra está compuesta por una serie de videos, objetos y performances que han sido elaboradas por un equipo de trabajo interdisciplinario que incluye entomólogos, diseñadores industriales, cineastas, músicxs, poetxs, filósofxs, artistas escénicos y visuales.

El siguiente trabajo propone pensar, a partir de *Fears and Affections*, *El día que me enamoré de las bichas* (2024) la emergencia de posibles alianzas y confabulaciones entre cuerpos humanos y no humanos con el propósito de elaborar una imaginación política crítica capaz de interferir el tropo del fin del mundo insistiendo en el potencial utópico performativo del arte.

PALABRAS CLAVE

imaginación política, performatividad, ensamblaje, cuerpo, utopía queer

1. LA APOCALIPSIS EXISTE Y HOY EMPIEZA

El fin del mundo es un tropo que tiene gran resonancia en la contemporaneidad. Ha sido

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

imaginado por artistas visuales, cineastas, escritores, músicxs, filósofxs, científicxs, personas adherentes a teorías conspiranoicas, una gran diversidad de personas que piensan el fin mediante imágenes, canciones, ensayos, manifiestos, estudios, conferencias. La idea del fin del mundo entonces podría abordarse con diferentes perspectivas y matices, en este trabajo se intenta pensar esta imagen enfocada en el colapso ecológico, la acción humana y la reconfiguración de las relaciones interespecie.

Existen indicadores concretos que han sido elaborados por estudios científicos comprobables³⁷ que dan cuenta de la crisis ecológica sin precedentes que estamos atravesando. El incremento de emisiones de dióxido de carbono y otros gases de invernadero, el aumento de la temperatura del planeta, la pérdida de la biodiversidad en ecosistemas terrestres y marinos, la modificación de los ciclos biogeoquímicos, son los elementos analizados en las investigaciones que reflejan un aumento exponencial, y cada vez más acelerado, de los impactos del capitalismo sobre el planeta.

Para Déborah Danowski y Eduardo Viveiros de Castro (2019) la imaginación del fin del mundo está marcada por la intrusión de Gaia, es decir, una interrupción abrupta del planeta tierra que trastoca la relación que había construido la humanidad con la naturaleza como un agente que debía ser civilizado. Lo que lxs autores intentan poner en manifiesto es que la conceptualización de la acción humana como una fuerza geológica no ha sido gratuita, el Antropoceno no se ha desarrollado sin atravesar ninguna resistencia, con la intrusión de Gaia, Danowski y Viveiros de Castro contemplan la agencia de la tierra que adquiere la

forma amenazadora de un sujeto histórico, un agente político, una persona moral (...) el ambientado se vuelve el ambiente (el “ambientante”) y viceversa: se trata de la crisis, en efecto, de un cada vez más ambiguo ambiente, que ya no sabemos dónde está en relación a nosotros, ni nosotros en relación a él (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p.43).

Esta reconceptualización se vio acompañada por sucesos históricos traumáticos que marcaron afectivamente a los cuerpos, acontecimientos como el Holocausto o la bomba de Hiroshima, que hicieron tambalear la ontología de lo humano y que terminaron moldeando una visión pesimista sobre el futuro. Podríamos pensar que con el ascenso del neoliberalismo esa sensación se intensifica, llega a cristalizarse en el slogan de Margaret Thatcher: “no hay alternativa”. Este corte abrupto en el futuro es una «percepción psicológica que emergió en la situación cultural de la modernidad progresiva, una decepción frente a las expectativas culturales que fueron fabricadas durante el largo período de la civilización moderna» (Fisher [2009] 2016, p. 33)

Las imágenes del no-futuro incluyen a millonarios excéntricos venerados como estrellas de rock, trabajadores cansadxs, minorías desplazadas y violentadas, brechas de distribución de la riqueza cada vez más grandes, pandemias, inundaciones, veranos extremadamente calurosos, incendios forestales, derretimiento de glaciares, extinción de especies, islas de plástico flotando en el medio del océano, montañas de prendas fast-fashion abandonadas en los desiertos y microplásticos en nuestros cuerpos. Un archivo de imágenes asociadas a la ruina, a condiciones de vidas precarias marcadas por una sensación de urgencia,

en relación a esta idea del fin una cosa es saber que la Tierra e incluso todo el Universo desaparecerán de aquí a millones de años (...) pero otra cosa muy diferente es imaginar la situación que el conocimiento científico actual coloca en el plano de las posibilidades inminentes: la de las próximas generaciones (las generaciones *próximas*) tengan que sobrevivir en un medio empobrecido y sórdido, un desierto ecológico y un infierno sociológico (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p. 48).

El impacto del Antropoceno excede la capacidad de regeneración de los ecosistemas, la aceleración neoliberal tiene materia, toma cuerpo y afecta a todas las vidas que habitan el planeta de forma transversal.

En lugar de proponer un fin catastrófico podríamos preguntarnos cómo hacer advenir otro inicio, un fin-otro. Volver a imaginar el fin tiene que ver con ocupar la frustración y el fracaso

³⁷ la información relevada se encuentra detallada en el libro *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal) desarrollo* de Maristella Svampa y Enrique Viale. (2020)

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

de las grandes narrativas para prestar atención a las fugas o los espacios intersticiales. El fin del mundo puede ser un catalizador para nuestro pensamiento, un proceso en el cual los sentidos pueden percibir historias que están siendo contadas en los márgenes, formas de supervivencia de vidas subyugadas que tienen tiempos más lentos o tonos más bajos. Incluso podríamos prestar atención a aquellas historias que suenan como ruidos sin armonía.

Si el fin del mundo se nos presenta como una gran maraña quizá podemos tomar de algún extremo y pedir ayuda a otros agentes para ovillar y tejer nuevamente pero esta vez de forma colectiva. De este asunto se ocupa la antropóloga Anna Tsing en su libro *La setas del fin del mundo* [2019] (2021), la autora comienza preguntándonos qué hacer cuando nuestro mundo se desmorona. Ella responde que sale a caminar por el bosque en busca de hongos matsutake porque «brotan de forma inesperada, recordándome mi buena fortuna por estar allí justo en ese momento (...) todavía hay placeres en medio de los terrores de la indeterminación».(Tsing [2019] 2021, p.18).

Para Tsing los hongos son colaboradores fundamentales en la tarea de reimaginar la vida en un mundo en ruinas. Reconociendo a la precariedad como condición esencial de nuestro tiempo, la teoría de Tsing rescata la vulnerabilidad como una metodología del apoyo mutuo urgente, encuentros donde puede emerger lo impredecible y la transformación. Entonces lo precario no tiene que ver con la romantización o una existencia reclusa y bucólica, en su lugar, podría significar una forma de traición al tropo del progreso porque encuentra vías de subsistencia que se presentan como alternativas capaces de formar mundo. Y aún más importante, son proyectos en colaboración que muchas veces incluyen a múltiples especies.

El fin del mundo nos enfrenta con los problemas que suscitan los binomios que construyó la matriz del pensamiento moderno colonial: cultura/naturaleza, hombre/animal, civilización/barbarie. Estas dicotomías han sido orientadas a la construcción de la otredad, disciplinándola y normalizando su representación. El proyecto moderno colonial elaboró una jerarquía acerca de las vidas que importan y construyó un repertorio visual “de lo monstruoso”. Por consiguiente las ciencias han diferenciado ciertas especies animales al ser consideradas objetos de disputa del progreso moderno. Es común escuchar agravios contra ratas, murciélagos, palomas, zarigüeyas, polillas, piojos, larvas de todo tipo. Son identificados como enemigas de lo humano, portan enfermedades y aterrorizan a las ciudades. Animales e insectos son las encarnaciones del binarismo que busca oponer al humano frente a lo salvaje, e imprimen la violencia distribuyendo las figuraciones de la otredad. Un archivo de lo salvaje, de las “plagas” podría ejemplificarse con una narración popular sobre el origen de la pandemia del covid-19, y que es rescatada por Ailton Klenak en su libro *Futuro Ancestral* [2022] (2024):

unos tipos que frecuentaban un mercado en Wuhan fueron a la selva a buscar leña, encontraron una lechuga y le pisaron la cola, capturaron un pangolín salvaje y le pusieron de nombre mala cara y lo llevaron a convivir con animales domesticados en la feria. Ahí el virus que estaba en el animal salvaje pasó al animal limpio, que a su vez se lo pasó a la gente y así se propagó por el planeta en una jugada táctica china. Este fragmento liga a la población china a una idea del animal salvaje como portador de la enfermedad en una ficción construida en base a la xenofobia. Una narrativa maliciosa pero que tuvo gran efecto (Klenak [2022] 2024, s.p).

También podemos detenernos en otro caso de ejercicio de la ficción animal, como lo es la canción *Piojosa* (2024) de Paula Trama. La canción está basada en la declaración de una ex funcionaria pública³⁸ donde comparaba al matrimonio igualitario con tener piojos; Trama se apropia de la metáfora injuriosa del parásito y la convierte en un elemento afectivo: «si yo pudiera hechizarte / hacerte gay / a mí manera / convertir al piojo en rey / que me enseñe con sus saltos de pantera / la vida entera / si yo pudiera / hechizarte / hacerte gay / envolverte con mi canto y mi campera / la vida entera» (Trama, 2024). En la letra de la canción se interrumpe el archivo monstruoso del piojo y propone una imagen de ensoñación y deseo. ¿De qué forma podría estremecer a nuestros cuerpos una balada protagonizada por piojos? ¿Qué pasaría si

³⁸ Declaración que fue realizada durante la semana del orgullo de 2023 a días de la celebración de la 32ª Marcha del Orgullo LGBTTTIQBNA+ en Buenos Aires, una acción homofóbica dirigida estratégicamente. <https://www.pagina12.com.ar/613044-una-referente-de-milei-comparo-el-matrimonio-igualitario-con>

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

nos aliamos con piojos, pangolines, murciélagos y otras pestes para armar imaginación política alternativa?

2. ES MÁS FÁCIL IMAGINAR EL FIN DEL MUNDO QUE EL FIN DEL CAPITALISMO < ES MÁS FÁCIL IMAGINAR EL FIN DEL CAPITALISMO QUE EL FIN DE LAS CUCARACHAS.

Para volver a hilar la cuestión de las ficciones animales salvajes o parásitas como representación de la otredad, podemos retomar la narración que realiza Tsing. En su historia también se menciona que el primer organismo vivo en resurgir dentro del paisaje devastado que dejó la bomba de Hiroshima fueron los hongos matsutake. El ensamblaje afectivo que establece Tsing con los hongos y su comunidad rescata el valor menor de vivir entre las ruinas, que puede pasar a ser visto como un pulso a destiempo que desajusta las coordenadas del apocalipsis para devolver nuestras miradas al futuro. ¿Qué otras especies poseen esta capacidad de supervivencia? ¿Cuántas veces hemos escuchado que las cucarachas son tan resistentes que podrían sobrevivir a una bomba atómica?. El problema es que la historia de la supervivencia de las cucarachas nos resulta asquerosa, son insectos que intentamos combatir. ¿Qué clase de ayuda podrían ofrecernos las cucarachas? Son preguntas que aparecen frente a la idea del fin, porque

hablar del fin del mundo es hablar de la necesidad de imaginar, antes que un nuevo mundo en el lugar de este mundo presente nuestro, un nuevo pueblo; el pueblo que falta. Un pueblo que crea en el mundo que deberá crear con lo que le dejamos de mundo (Danowski & Viveiros de Castro, 2019, p.219).

En esta maraña de bichos en el fin del mundo se ubica la obra *Fears and affections* (2024) de Tobibi Bienz y Victoria Papagni. Es un proyecto compuesto por una serie de obras en formatos de videos, objetos y performances que han sido elaboradas por un equipo de trabajo interdisciplinario que incluye entomólogos, diseñadores industriales, cineastas, musicxs, poetxs, filósofxs, artistas y cucarachas.

Bienz comenzó a interesarse en las cucarachas durante las protestas de Hong-Kong en 2019-2020. Estas protestas tuvieron como raíz un proyecto de ley de extradiciones a China y el rechazo popular desencadenando un clima de ebullición en las calles. En este escenario la policía llamaba “cucarachas” a lxs manifestantes, la metáfora del insecto era utilizada para deshumanizar la protesta y justificar el uso desmedido de la violencia. Las noticias sobre las protestas de Hong-Kong mostraban la represión brutal pero también las estrategias organizadas para la revuelta. Lxs manifestantes-cucarachas desarrollaron tácticas específicas de desobediencia civil que incluían técnicas aplicadas al cuerpo al momento de ocupar la calle, contraproductivizaciones de dispositivos digitales de vigilancia y dispositivos estéticos como carteles, imágenes, canciones y grafitis.

Bienz propuso como punto de partida imaginar si era posible enamorarse de las cucarachas, y comenzó a trabajar con Papagni de manera colaborativa, como un ensamblaje entre bichas. La palabra “bicha” en América Latina puede designar a una serpiente pero también se utiliza de forma peyorativa contra personas de la comunidad LGTBQ+. La bicha, en el habla popular, también refiere a una persona maliciosa, con intenciones dañinas, alguien que no es de fiar. Una bicha puede ser alguien que se encuentra fuera de lo normal, pero ser bichx también es poseer cierta astucia. El devenir bicha mezcla la vergüenza con el orgullo, la felicidad con la furia, es una figura incómoda e irregular que puede ayudarnos a salir del asimilacionismo y mercantilización de las disidencias sexuales.

Las cucarachas les proporcionaron a lxs artistas la posibilidad de hacer nuevas preguntas, de correr los límites de lo posible, lo pensable, lo deseable mediante la elaboración de videos, objetos, performances, lecturas de poesía. El enamorarse de las bichas que sienten y piensan Bienz y Papagni apunta a una

queeridad que se presenta ante nosotros desde todas las direcciones, gritando su rebeldía sugiriendo el paso de la interseccionalidad al ensamblaje, un conglomerado afectivo que reconozca a otras contingencias de pertenencia (amalgama, fusión, viscosidad, rebote) que no caigan con tanta facilidad en eso que los teóricos del control llaman a veces formaciones

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

comunitarias reactivas. (...) El ensamblaje, como una serie de redes dispersas pero mutuamente implicadas y entreveradas, aglutina enunciación y disolución, causalidad y efecto (Puar, [2007] 2017, p. 295).

El ensamblaje bicha de Bienz y Papagni está articulado en base a la colaboración interespecie. Son relaciones vibrantes, dispuestas a contaminarse para sobrevivir.

3. SI FOUCAULT ESCRIBIÓ LA MICROFÍSICA DEL PODER LAS CUCARACHAS PUEDEN ESCRIBIR LA MICROFÍSICA DE LA POSIBILIDAD.

En marzo de 2024, Papagni y Bienz presentaron en el espacio PROA 21 (La Boca, CABA) la performance *Fears & Affections. El día que me enamoré de las bichas* (2024), junto con una instalación de videos y objetos. La acción tuvo lugar en el jardín de PROA 21. Se veía a seis performers con sus cuerpos desnudos pintados de color rosa de alta saturación, un hyper-rosa light o un rosa sintético bioluminiscente. Estaban el césped entre grandes almohadones danzando junto a seis cucarachas. Performers humanos y cucarachas seguían una música ambient con movimientos y poses muy lentas. Por momentos los cuerpos se agrupaban y torcían generando un gran cuerpo rosa, por otros momentos se hallaban dispersos en posiciones de reposo. Las cucarachas hacían su coreografía en menor escala sobre los cuerpos humanos, pasando de uno a otro. En otros momentos lxs performers interactuaban con lxs espectadorxs ofreciéndoles participar de esa danza bicha, las partes del cuerpo involucradas eran las manos que se extendían para recibir el tacto del insecto pero también los rostros expresando asco, miedo, desconfianza, asombro e incluso ternura.

Las imágenes podrían ser rápidamente pasadas por alto si se interpretan como un caos rosa donde no sucede nada. Contrariamente la performance repara en el cambio de escala, en los gestos que acontecen en otra temporalidad, en otra saturación, en otro tono que no es el habitual al de las grandes historias a las que nos hemos acostumbrado. *Fears and Affections. El día que me enamoré de las bichas* (2024) llama a modificar nuestra posición antropocentrista y el imaginario del fin del mundo para acelerar las partículas de las cuales está hecho el futuro. A la imagen de las cucarachas como sujetos resistentes a cualquier escenario de hostilidad extrema se le añade la idea popular de que son “fósiles vivientes”. Estas dos imágenes insisten en la emergencia de un tiempo otro gracias a la ayuda de las cucarachas. Es el fin, la refundación y el pasado que están enredándose y tocándose, se tensiona el tiempo-humano lineal y progresivo para proyectar un potencial utópico queer interespecie. La danza de humanos y cucarachas parecería estar sugiriéndonos que donde está la basura, donde está la nada podría encontrarse el futuro. Sumergirnos en estos residuos, practicar la hapticalidad³⁹ entre las ruinas, desarrolla una forma específica de ir a contrapelo de la historia y su progreso. La imaginación de las bichas hace lugar para un ensayo del futuro donde el miedo, la furia, la esperanza, el asco, la vergüenza, el amor y la ternura están vinculadas y producen conocimientos.

La coreografía con las cucarachas interrumpe las imágenes más apocalípticas del fin del mundo, contagiando el sentir de ser fugitivas, por una utopía que jamás hubiéramos pensado sin aproximarnos a esos sujetos e imágenes descartadas por haber sido consideradas “plagas”. En *Fears and Affections. El día que me enamoré de las bichas* (2024) el gesto de seguir los pasos de las bichas es una forma de reclamar la esperanza, la utopía queer, como propuso Muñoz [2009] (2020) mediante una visión crítica del presente metabolizando el pasado y las chispas del futuro. Jill Dolan (2005) reflexiona sobre la performatividad de la utopía, nos advierte que la utopía es siempre una metáfora, un deseo; mientras que lo performativo es un hacer. En la performance que desarrollaron Papagni y Bienz tanto el soñar como el hacer se relacionan de forma dialéctica invitando a lxs espectadorxs a imaginar la esperanza. La utopía bicha es, más que la representación de un mundo ideal, un movimiento. Son gestos del como-sí, un campo de fuerzas que mueve y moldea la historia.

³⁹ La hapticalidad es un sentir pensado por Fred Moten y Stefano Harney que nombra al sentimiento de los demás sintiéndote, un tacto que se encuentra en los márgenes y proyecta la idea de un porvenir.

PERFORMANCE Y CUERPO POÉTICO

Las ensoñaciones utópicas que produce este ensamblaje bicha en su performance colabora con la idea de «seguir con el problema» del cual habla Haraway [2016] (2019), las bichas están dotadas de respon-habilidad sin resignarse al escenario del desastre. Así, donde el neoliberalismo ve basura, contactos peligrosos y cuerpos patologizados, Papagni y Bienz levantan una escena posible para mover nuestros cuerpos con esperanza. Un piojo, un pangolín, una cucaracha pueden reunirse con nosotrxs a imaginar y conspirar sobre cómo podría ser otro fin del mundo, en una noche interminable encima de la piel rosa de un mundo porvenir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bienz & Papagni (2024) *Fears and Affections. El día que me enamoré de las bichas* [Performance] Argentina: PROA21 <https://proa.org/proanoticias/2024/03/01/fearsaffections-video-instalacion-objetos-y-performance/>
- Danowski, D y Viveiros de Castro, E (2019) *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Caja Negra
- Dolan, J. (2005) *Utopia in performance. Finding hope at the Theater*. The University of Michigan Press
- Fisher, M [2009] (2016) *Realismo Capitalista ¿No hay alternativa?*. Caja Negra
- Haraway, D. J [2016] (2019) *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Cosonni
- Harney, S. & Moten, F. (2017) *Los abajocomunes. Planear Fugitivo y estudio negro*. La Campechana Mental
- Klenak, A, [2022] (2024) *Futuro Ancestral*. Taurus
- Muñoz, J.E [2009] (2020) *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Caja Negra
- Prohelvetia (s.f) *Fears & Affections or how to love cockroaches* <https://prohelvetia.ch/en/whats-on/fears-and-affections-or-how-to-love-cockroaches/>
- Puar, J. K [2007] (2017) *Ensamblajes terroristas. El homonacionalismo en tiempos queer*. Edicions Bellaterra
- Svampa, M. & Viale, E. (2020) *El colapso ecológico ya llegó. Una brújula para salir del (mal) desarrollo*. Siglo XXI
- Trama, P. (2024) *Piojosa* [Canción]. Inédita
- Tsing, A. [2017] (2021) *La seta de fin del mundo. Sobre las posibilidades de vida en las ruinas capitalistas*. Capitan Swing

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

TRABAJO ARTÍSTICO Y MODALIDADES DE ORGANIZACIÓN COLECTIVA AGRUPACIONES, ASOCIACIONES Y SINDICATOS DE ARTES ESCÉNICAS EN LA PLATA

Mariana del Mármol (IdIHCS, UNLP-CONICET) | marianadelmarmol@gmail.com

Mariana Lucía Sáez (IdIHCS, UNLP-CONICET) | marianasaezsaez@gmail.com

RESUMEN

La ciudad de La Plata presenta una prolífica actividad cultural, buena parte de la cual se desarrolla en un circuito que suele denominarse como “independiente” o “autogestivo”. En este ámbito las relaciones laborales se caracterizan por la informalidad y la precariedad, la identificación de sus participantes como trabajadores es compleja y heterogénea y las relaciones con el sector estatal triangulan entre la demanda, la tensión y la colaboración.

Para el caso específico de lxs artistas escénicxs, observamos que si bien existen numerosos antecedentes de organización y resistencia política colectivas, los lazos que lxs articulan en tanto trabajadorxs son endeble. No obstante, en los últimos años hemos identificado una creciente preocupación de estxs artistas por encuadrar su actividad en términos laborales, ser reconocidos como trabajadorxs de la cultura, y buscar vías para un mayor reconocimiento y formalización de la misma, demanda que se proyecta a su vez hacia los distintos actores con los que articulan su tarea y, especialmente, hacia los agentes estatales. En este marco, las organizaciones sindicales cobran relevancia, a la par que conviven y se articulan con otras organizaciones colectivas sectoriales.

A partir del trabajo de campo etnográfico de ambas autoras, nos proponemos describir y analizar aquellos procesos de organización colectiva de artistas escénicxs locales que toman la dimensión laboral de la actividad artística como eje central para su constitución, desarrollo y agenda de trabajo.

PALABRAS CLAVE

artes escénicas; organización colectiva; trabajo artístico

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, lxs artistas escénicxs de la ciudad de La Plata comenzaron a mostrar una creciente preocupación por encuadrar su actividad en términos laborales y demandar a lxs diferentes actorxs sociales con lxs que articulan su tarea, su reconocimiento como trabajadorxs de la cultura. La afirmación “Arte es Trabajo” comenzó a atravesar a sectores cada vez más amplios del campo escénico local y a funcionar como motor de muchas de sus luchas colectivas. Sin embargo, más allá de la potencia de esta afirmación y aun cuando existen en la historia de este colectivo numerosos antecedentes de organización y resistencia política, los lazos que articulan a estos/as artistas en tanto trabajadores/as son endeble, lo cual puede vincularse con una serie de características que adquieren las experiencias laborales en el campo artístico local. En primer lugar, la gran heterogeneidad de modos de vinculación de lxs participantes con la práctica. Dado que, en nuestra ciudad, conviven y forman parte de los mismos conjuntos de proyectos artistas que aspiran a vivir de su práctica escénica junto a otros que obtienen su sustento de otros tipos de trabajos artísticos (como la docencia) o de trabajos ajenos a lo artístico.

En segundo lugar, las características del modo de producción independiente (del Mármol, Magri y Sáez, 2017) que promueven que la producción se realice entre amigos o en cooperativas de palabra y que los proyectos se emplacen en espacios gestionados por colegas con los cuales también se establecen relaciones afectivas y vínculos caracterizados por la informalidad, todo lo cual contribuye a un desdibujamiento de las relaciones laborales y a que se pierda de vista (en el caso de que existiera) la distinción entre trabajadorxs y patronal.

Finalmente, las experiencias de trabajo en teatros o espacios del Estado son minoritarias y en las últimas décadas las relaciones laborales en estos ámbitos han adquirido formas cada vez más precarias. En una ciudad como la nuestra, en la que no existe un circuito de producción

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

comercial, los espacios estatales resultan los únicos contextos de inserción laboral diferenciados de la modalidad independiente y en los que tradicionalmente se han dado experiencias laborales con un mayor grado de formalización. Sin embargo, la inexistencia de elencos estables y la tendencia a establecer vínculos laborales puntuales, mediatizados por un tipo de contratación artística que, en la mayoría de los casos contempla sólo la realización de funciones de obras creadas y ensayadas en el ámbito independiente, hace que cualquier tipo de relación laboral más formalizada sea una experiencia desconocida para la gran mayoría de lxs artistas escénicos de nuestra ciudad.

ALGUNOS ANTECEDENTES DE ORGANIZACIÓN COLECTIVA EN LAS ARTES ESCÉNICAS LOCALES

La ciudad de La Plata cuenta con una importante tradición de organización colectiva de sus trabajadorxs y el caso de las artes escénicas no es la excepción. Los hitos más significativos de este tipo de procesos suelen coincidir con momentos de crisis políticas, sociales y económicas. Tanto en los relatos que hemos escuchado en nuestros trabajos de campo como en las publicaciones de colegas de nuestra ciudad, cuatro momentos resaltan en este sentido: la salida de la dictadura militar, los años posteriores a la crisis del 2001, el retorno del neoliberalismo a finales del año 2015 y el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio dictado a partir de la pandemia durante el 2020 (del Mármol y Díaz, 2022). Si bien cada uno de estos procesos tiene sus singularidades, también tienen algunos aspectos en común. En todos los casos se trata de iniciativas que adquieren un carácter intenso en momentos de crisis y que generan una sensación de articulación de toda la comunidad de artistas, sin embargo, no siempre tienen continuidad. Y si bien el objetivo de defender los espacios de trabajo ha estado presente de algún modo en todos estos momentos, en cierto modo ha primado la defensa de lo colectivo y la garantía de derechos laborales ha sido un tema de escasa o nula presencia en la discusión. No obstante, sí encontramos una continuidad en muchos de los reclamos que, en un espacio u otro, persisten de manera estable a través de los años en busca de mayor reconocimiento y apoyo a la producción local.

Habiendo presentado brevemente el contexto en el cual se sitúan, a continuación, presentaremos las organizaciones colectivas sectoriales en torno a las cuales se nuclean los trabajadorxs de las artes escénicas platenses. Pondremos el foco en aquellas organizaciones que, más allá de sus momentos de mayor o menor actividad, tienen continuidad a lo largo de los últimos años y cuya actividad se vincula a la dimensión laboral de la actividad escénica y a la demanda por mejores condiciones y derechos laborales para sus trabajadorxs. Cabe aquí señalar que, dado que la mayor parte de la actividad escénica de la ciudad de La Plata se realiza en el ámbito independiente o autogestivo y que es en torno a este circuito que hemos enfocado nuestras investigaciones, nuestra atención estará puesta en aquellas organizaciones que nuclean y representan a lxs trabajadorxs de este ámbito.

Si bien las organizaciones gremiales son las formas de organización paradigmática cuando se trata de derechos laborales, en el caso de las artes escénicas platenses no son el único modo de organización colectiva atravesado por esta cuestión. Las organizaciones sindicales hacen parte de un ecosistema de organizaciones diversas que se articulan en mayor o menor medida en función del contexto y las coyunturas concretas, y que, además de las organizaciones sindicales, incluye asociaciones civiles y organizaciones no formalizadas.

ORGANIZACIONES SECTORIALES EN LA PLATA: SUS DEMANDAS Y CONQUISTAS

En la ciudad de La Plata, la organización sectorial de trabajadores de la danza contemporánea y del teatro ha atravesado distintos momentos, con diversas formas de institucionalización y participación colectiva.

En el campo teatral, la delegación local de la Asociación Argentina de Actores y Actrices (AAyA), creada en 1975 poco antes del golpe de Estado, es la organización de mayor antigüedad. Tras un período de inactividad durante la dictadura, fue reabierta en democracia, jugando un rol clave en la creación de la Comedia Municipal y en la apertura de las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, espacios fundamentales para el teatro local. Durante los años '80 y '90 funcionó también como

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

ámbito de encuentro y deliberación política del sector. Tras la crisis económica e institucional que tuvo su punto cúlmine en diciembre de 2001, su protagonismo político fue disminuyendo, sin embargo, la delegación continuó cumpliendo funciones administrativas, especialmente en la facturación de los actores de la Comedia Provincial y los bailarines del Teatro Argentino (de dependencia también provincial). En 2015 fue intervenida por la conducción nacional del gremio, en un contexto de tensiones por la autonomía de la sede platense y su postura respecto de los elencos estables (Díaz, 2022). La intervención se extendió hasta 2022, cuando la conducción de la delegación fue recuperada por teatristas locales.

En paralelo, comenzaron a emerger otras formas de organización sectorial. Una de las más significativas fue ATEPLA (Asociación de Teatristas del Plata), constituida formalmente en 2003. Esta organización civil, integrada mayoritariamente por dueñxs de salas, pero también por actores, titiriteros y bailarines, tuvo un papel destacado en la articulación con organismos públicos y en la promoción del teatro independiente. Participó de manera activa en la Federación de Teatristas Independientes Bonaerenses FETIBO y, desde allí, en el proceso que culminó con la sanción de la Ley Provincial de Teatro Independiente, en 2009. Al igual que había ocurrido durante la década anterior con la creación del Instituto Nacional del Teatro, cuya ley fue impulsada por los propios artistas, la Ley mediante la cual se crea el Consejo Provincial de Teatro Independiente, fue el corolario de todo un movimiento de artistas de nuestra región que por medio de congresos y encuentros en distintas localidades discutieron y planificaron cómo hacer crecer el teatro en la provincia y articularon con representantes de gobierno provincial para lograr una herramienta legal que garantizara el apoyo del estado a la actividad teatral. Luego de sancionada la Ley provincial, el accionar de ATEPLA se concentró en el nivel local. Desde ese momento, su actividad más visible y constante ha sido la organización de *La noche de los teatros*, un evento anual que invita al público a presenciar espectáculos gratuitos en las salas de la ciudad con el objetivo de que un mayor número de espectadores conozcan la actividad escénica de la ciudad.

Otra experiencia relevante fue la de Teatristas Independientes, una agrupación no formalizada que tuvo fuerte visibilidad entre 2012 y 2015. Surgió en torno a la organización de ciclos teatrales en cogestión con el Estado municipal y provincial, y en articulación con el sindicato de Actores. Cada uno de estos ciclos albergó a una treintena de obras que brindaban funciones semanales a lo largo de todo el año. A partir del año 2015 dos factores determinaron la discontinuidad de estos ciclos: el deterioro del vínculo con el municipio, que comenzó a incumplir con el pago de los contratos acordados, y la intervención de la Delegación local del gremio, que era una de las organizaciones involucrada en la organización. De allí en adelante la agrupación fue perdiendo visibilidad, si bien continuó organizando acciones de menor envergadura y apoyando reclamos locales. En la actualidad, ya no funciona como colectivo pero sus integrantes siguen activos y sus experiencias siguen siendo referencias importantes para la organización teatral local.

La organización de lxs trabajadorxs de la danza en Argentina es más reciente y fragmentada que en otros sectores artísticos, y en el caso de La Plata esta tendencia se replica, con particularidades locales. A nivel nacional, la creación de la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa) en 2015 marcó el primer intento de sindicalización del sector. Si bien obtuvo su inscripción gremial recién en 2024 –año en que también se celebraron sus primeras elecciones, atravesadas por una fuerte interna que incluyó denuncias de fraude y pedidos de impugnación del acto eleccionario–, el camino hacia la formalización sindical fue largo y complejo. A pesar de las dificultades, se logró articular un sujeto gremial representativo con fuerte participación de trabajadorxs de la danza contemporánea y del tango, incluyendo referentes de La Plata en sus listas y en la campaña de afiliación.

A nivel local, la Asociación de Coreógrafxs, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense (ACIADIP), fundada en 2011, ha sido la principal organización sectorial. Constituida como asociación civil, ACIADIP surgió en un contexto de creciente organización del campo cultural local y de avances en la formación pública y gratuita en danza, que fortalecieron al sector. La asociación se propuso representar a lxs trabajadorxs de la danza independiente de distintos géneros, con una fuerte presencia de la danza contemporánea. Su accionar incluyó el impulso de festivales como 96 horas danza, la creación de ámbitos de circulación en espacios culturales,

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

acciones de visibilización del trabajo artístico y la interlocución con organismos estatales para la cesión de salas y recursos.

Además, formó parte activa del Movimiento por la Ley Nacional de Danza, articulando en fechas clave como el #29A, el evento realizado el 29 de abril de 2014, y luego replicado en años sucesivos, en apoyo a la segunda presentación del proyecto de Ley Nacional de Danza en el Congreso de la Nación. Este evento tiene particular relevancia por su magnitud, ya que logró convocar la participación de un amplio conjunto de grupos, instituciones y artistas de la danza local que no suelen compartir otros espacios colectivos. Y porque puso en agenda la dimensión laboral de la danza, a partir de los lemas “Danza es trabajo” y “Bailando trabajo” que acompañaron la expresión a favor del proyecto de Ley Nacional que, si bien se aboca al fomento de la actividad y no a la regulación laboral, introduce en su formulación la figura del “trabajador de la danza” –de hecho, como lo plantea Iglesias (2020) la formación de AATDA es una de las derivas del Movimiento por la Ley–.

Durante la pandemia de COVID-19, ACIADIP tuvo un rol destacado, gestionando relevamientos de trabajadoras/es afectadxs, distribución de ayuda alimentaria, y participando en el pedido de declaración de la emergencia cultural que reunió a varias organizaciones locales. Posteriormente mantuvo una articulación sostenida con organismos como el Programa de Danza Escénica Bonaerense, creado en 2022, fortaleciendo los vínculos entre gestión pública y organización sectorial.

Tanto AATDa como ACIADIP han compartido espacios, saberes y referentes. La colaboración entre ambas fue visible en el proceso electoral del 2024, donde ACIADIP aportó integrantes para juntas electorales, mesas y campañas locales.

Observamos así que, tanto en el teatro como en la danza, las organizaciones sectoriales han combinado funciones gremiales, culturales y políticas, muchas veces encarnadas por las mismas personas, lo que complejiza los modos de representación institucional y pone en tensión los límites entre militancia, gestión y representación colectiva.

DESAFÍOS DE LAS ORGANIZACIONES SINDICALES DE ARTISTAS ESCÉNICXS EN LA PLATA

A lo largo de este recorrido observamos que tanto en el ámbito de la danza como en el del teatro las organizaciones sectoriales de distinto tipo han cumplido funciones similares ligadas a la demanda de políticas públicas y el acompañamiento de reclamos sectoriales, en muchos casos orientados a la ampliación de circuitos laborales y han funcionado como espacios de encuentro, aglutinadores de la organización colectiva, ofreciéndose como lugares de pertenencia y de militancia político-cultural para los artistas escénicxs locales.

Por un lado podemos observar cómo la preeminencia de organizaciones con un tipo u otro de formalización se puede explicar en relación con los contextos históricos en los que emerge cada una. Los momentos de crisis del estado y de las instituciones han generado escenarios más proclives para la proliferación de asociaciones civiles y organizaciones no formalizadas, mientras que los momentos de emergencia o recuperación de las organizaciones sindicales han coincidido con procesos políticos basados en el fortalecimiento del estado y las vías institucionales. También influyen las particularidades del devenir histórico de cada disciplina, es decir, la mayor juventud de la danza contemporánea respecto de la profundidad temporal del teatro.

Al mismo tiempo, observamos, que tanto en el caso de las organizaciones sindicales como de las asociaciones civiles e incluso las agrupaciones no formalizadas, los momentos en los que lograron aglutinar una mayor participación colectiva y adquirieron mayor visibilidad coincidieron con períodos de lucha por la consecución o la defensa de políticas públicas.

Por otro lado, vemos que más allá de estos vaivenes de la coyuntura histórica y política, hay aspectos de la actividad artística en tanto trabajo, especialmente en el ámbito independiente o autogestivo, que dificultan la representación sindical.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

Como mencionamos anteriormente, en La Plata no existe un circuito comercial con productoras que empleen artistas escénicxs y representen una patronal con la que negociar o permita poner en juego una escala salarial, de modo que las entidades que más claramente se configuran como empleadoras son el estado municipal y provincial. Sin embargo, las relaciones laborales en estos ámbitos han adquirido, a lo largo de las últimas décadas, modalidades cada vez más precarias y esporádicas, de modo que lxs artistas escénicxs en relación de dependencia son muy pocos⁴⁰ y en algunos casos están afiliados a otros sindicatos. En este contexto, la mayor parte del trabajo ocurre, como ya señalamos, en el circuito de producción independiente o autogestivo, y si bien ambos sindicatos ofrecen la posibilidad de afiliarse a trabajadores de este circuito, hay varios motivos por los que convocar la afiliación de estos artistas no resulta sencillo. En primer lugar, porque el tipo de relaciones que se dan entre los participantes de este circuito (mediatizadas en gran medida por vínculos de amistad, colaboración y reciprocidad) invisibilizan las relaciones que atraviesan las relaciones de producción y neutralizan posibles conflictos. Esto genera que, como hemos mencionado, se pierda de vista (si es que existiera) la distinción entre trabajadores y patronal y que los gremios no dispongan de protocolos de actuación ni ofrezcan modos de intervención para estos ámbitos. A esto se suma, en el caso del sindicato de actores, que la afiliación requiere de un aporte inicial, regulado desde la conducción central, que se vuelve difícil de conseguir en el escenario laboral del teatro platense⁴¹.

Otra característica que dificulta la afiliación es la gran heterogeneidad de formas de vincularse con la práctica que conviven en este circuito, en el que la producción e interpretación escénica no sólo es comprendida como una profesión y/o un trabajo sino también un modo de vida o un medio para expresarse. Esto se refuerza por el hecho de que en este circuito, la posibilidad de sustentarse exclusivamente a partir de la producción de obras, la actuación o la interpretación escénica resulta prácticamente imposible. Por lo que los actores, actrices y bailarines/as locales suelen complementar este trabajo con otras actividades de las que provienen la mayor parte de sus ingresos y que, en muchos casos, también ofrecen espacios de afiliación sindical⁴².

Finalmente, las características descritas dan lugar a un escenario proclive a la atomización de lxs trabajadorxs, que circulan por distintos espacios laborales en los que comparten tiempos de trabajo fragmentarios con compañerxs de diferentes proyectos. En este contexto, los espacios de encuentro de la comunidad de trabajadorxs resultan de gran importancia. La realización de asambleas y/o reuniones es una de las estrategias para ello, aunque suelen tener escasa participación. Otra acción desarrollada con estos mismos fines es la realización de festivales o ciclos (o la participación o acompañamiento en aquellos realizados por otras instituciones), que resulta ser más convocante y aglutinadora, ya que ofrece a quienes participan un espacio de visibilidad de su labor y una remuneración. En estos casos, la concreción de un hecho puntual y la articulación colectiva en torno a un hacer específico y propio del saber actoral/dancístico, “encontrarnos haciendo lo que sabemos” como lo decía una referente local, resulta más convocante que las discusiones específicamente gremiales o políticas.

Todo eso configura un panorama en el que los mayores estímulos para la afiliación no tienen que ver con las funciones de representación e intermediación del gremio (es decir, con las funciones específicas de este tipo de organización) sino más bien con ofrecer un espacio de participación

40 El único cuerpo estable que existe en nuestra ciudad es el Ballet Clásico del Teatro Argentino.

41 La afiliación a la Asociación Argentina de Actores requiere de un aporte inicial que se derive de al menos un trabajo cobrado a través del sindicato, en las ramas alcanzadas por la Ley del Actor (teatro, cine, televisión, publicidad, doblaje) cuyo monto total debe ser equivalente o mayor al bolo mínimo de tira diaria de TV de una hora (actualmente regulado por la escala salarial en \$162.495). Si bien el aporte que se deberá realizar al sindicato será de un 6% de ese monto, y en el caso de los actores y actrices de teatro este podrá provenir de varios ingresos percibidos a lo largo de 90 días, se trata de un monto difícil de alcanzar en el escenario laboral platense en el que el ingreso per cápita por función en el ámbito independiente suele estar en torno a la décima parte de la cifra requerida y no es habitual brindar más de una función semanal.

42 Esto ocurre incluso cuando los mayores ingresos provienen de la enseñanza de la misma actividad en escuelas oficiales (caso en el cual la sindicalización suele darse en relación con los gremios docentes) o en los menos frecuentes casos en los que los ingresos provienen de un trabajo vinculado a la gestión o la administración pública en el ámbito cultural (posibilitándose, en estos casos, la afiliación a los sindicatos de trabajadores del estado).

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

política y de construcción colectiva. En este sentido, el campo de acción de las organizaciones sindicales en lo que refiere al trabajo de lxs artistas escénicxs en el ámbito independiente o autogestivo, pareciera ser equivalente al de las asociaciones civiles u organizaciones no formalizadas con las cuales, además, muchas veces actúan en conjunto.

POTENCIAS Y ESPECIFICIDADES DE LA ORGANIZACIÓN SINDICAL

A partir del racconto presentado, observamos que tanto unas como otras organizaciones, lograron convocar la participación colectiva a partir del despliegue de demandas ligadas a la formulación o a la defensa de políticas culturales para el sector y contribuyeron a la construcción de una identidad colectiva basada en discursos y banderas compartidas entre las cuales, “arte es trabajo” ha sido la más importante de los últimos años. Nos preguntamos entonces, si las organizaciones sindicales tendrían algún tipo de potencial diferencial en el desafío de representar a estos conjuntos de trabajadores.

Atendiendo a los argumentos de algunxs de lxs integrantes de nuestros campos que defienden y apuestan a la construcción sindical, entendemos que este sí lo tendrían.

Por un lado, al posicionarse desde las organizaciones sindicales, encontramos una apelación a la historia del movimiento obrero argentino y sus conquistas, que constituyen un marco en el que reconocerse trabajadorxs, situar las propias demandas laborales, la lucha por ellas y las expectativas para su concreción futura.

La afiliación a una organización gremial interpela a la vez que favorece la identificación como trabajadores de la danza o el teatro, y ofrece un lugar en el que reconocerse como tales, y no solo como hacedores, artistas o practicantes de artes escénicas entre otras posibles identidades en juego que otro tipo de organizaciones movilizan en un sentido más amplio. En ese sentido, favorece también la posibilidad de discriminar entre políticas únicamente orientadas al fomento de la actividad y aquellas que atienden a la implicación de sus trabajadores y enfocar las demandas en la formulación de políticas que consideren el trabajo.

Al mismo tiempo, pone en tensión la propia definición de trabajador de las artes escénicas, en un marco en el que la informalidad de las relaciones laborales convive con los discursos románticos del arte, posicionándola en una esfera desvinculada de la de la economía, y en el que ni las credenciales formales ni los ingresos resultan suficientes para que alguien sea considerado trabajador o profesional.

Las dos organizaciones sindicales que mencionamos en este texto presentan criterios de afiliación diversos. En el caso de la AAyA, como se mencionó previamente, se requiere contar con una cantidad determinada de ingresos propios de la actividad en un período acotado. En el de AATDA, se apela a la autoadscripción. Ambos criterios se han mostrado problemáticos por razones opuestas. En el de la AAyA, resulta demasiado restrictivo para la realidad económica de gran parte de los trabajadores de nuestra ciudad. En el de AATDA, resultó demasiado inclusivo y llevó a impugnaciones de una cantidad considerable de las afiliaciones, en el contexto de elecciones y de disputa entre dos listas. Más allá de los criterios específicos y de los pros y contras de cada uno de ellos, lo que resulta relevante es que ponen en escena lo complejo y problemático de esta definición, y la constituye como un terreno de disputa.

Por otro lado, la participación en una organización gremial favorece el diálogo con otras organizaciones afines e incluso la agrupación dentro de organizaciones más amplias (centrales o confederaciones de trabajadorxs). Esto permite el intercambio de experiencias y saberes a la vez que la participación en actividades conjuntas y la generación de agendas de trabajo compartidas.

Pero al mismo tiempo, esta articulación entre organizaciones requiere de cierto conocimiento del universo sindical y sus modos de organización, sus formas de militancia y sus afinidades políticas, que no siempre resultan conocidas para los artistas escénicos que se incorporan a sus respectivos sindicatos. Al igual que de un posicionamiento político, vinculado a los acuerdos, desacuerdos y articulaciones posibles que se planteen con otros sindicatos y con sus conducciones, que también se encuentra en tensión.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

Encontramos entonces que el tipo de organización sindical ofrece una vía privilegiada para el reconocimiento y la identificación de lxs artistas escénicxs como trabajadorxs, así como para la formulación de sus agendas y la orientación de sus demandas en torno a la elaboración de políticas culturales centradas en el trabajo. No obstante, la posibilidad de estas organizaciones de desplegar este potencial implica el desafío, tanto de sus representantes como de sus afiliados, de situar sus prácticas no sólo con relación al campo artístico, sino también en vínculo con otras experiencias sindicales y en diálogo con el campo de la política y desde allí repensar y redefinir posibles modos de interpelación y representación de un sector tan heterogéneo y ligado a la informalidad como el de las artes escénicas independientes y autogestivas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

del Mármol y Díaz (2022) Trabajo artístico y pandemia: estrategias de acción colectiva de actores y actrices de teatro en La Plata durante el 2020 y 2021. *Trabajo y sociedad*, 23, (38), 141-162. <https://www.redalyc.org/journal/3873/387370671009/>

del Mármol, M., Magri, M. G., y Sáez, M. L. (2017) Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. <https://elgeniomaligno.eu/aca-todos-somos-independientes/>

Díaz, J. (2022). ¿Acéfalos/as en tiempos críticos? Representatividad sindical de actores y actrices en La Plata antes y durante el Covid-19. En *Revista de Estudios Sociales Contemporáneos*, (26), 214-231. <https://doi.org/10.48162/rev.48.033>

Iglesias, A. (2020). *Bailando trabajo: tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional de San Martín].

REMINISCENCIAS

VIDEOPERFORMANCE EN EL TALLER DE ESCENOGRAFÍA

Lic. José Hernan Arrese Igor (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP / ADEA) | hernanarreseigor@gmail.com
Lic. Verónica Gómez Toresani (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP) | vr.gomeztoresani@gmail.com
Lic. Karen R. Carballo (IsAE-IHAAA-FDA-UNLP) | robertacarballo@gmail.com

RESUMEN

Como cierre del Taller Básico Escenografía 3 de la Facultad de Artes (FDA-UNLP), se propuso a los estudiantes la realización de un evento escénico-experimental en el Taller de Escenografía. Esta experiencia integró lenguajes como la videoperformance, el videoarte, la instalación y las prácticas multimediales, apostando a un cruce de fronteras disciplinares. El eje conceptual de la propuesta fue la liminalidad, entendida como un estado transicional e híbrido donde se diluyen los límites entre categorías. En esta línea, cada trabajo fue planteado como una práctica liminal, ubicada entre lo teatral y lo post-teatral, entre la presencia escénica y la mediación tecnológica. El evento se construyó colectivamente en equipos que asumieron roles técnicos y creativos, desarrollando una mirada estética en diálogo con el espacio escenográfico. La videoperformance funcionó como disparador común y fue abordada desde una perspectiva transteatral, desbordando las nociones tradicionales de representación. Además, se contó con la colaboración de estudiantes de la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos (PEME), quienes crearon y ejecutaron el diseño sonoro en articulación con los equipos de trabajo. La muestra final, titulada *Reminiscencias*, se presentó el 2 de diciembre de 2024. Estuvo compuesta por cuatro capítulos de videoperformance de unos diez minutos cada uno, acompañados por un recorrido escénico-instalativo que incluía vestuarios y objetos. La presentación tuvo entrada libre, permitiendo a los espectadores una experiencia inmersiva en este cruce de lenguajes escénicos y tecnológicos.

PALABRAS CLAVE

escenografía; videoperformance; liminalidad; transteatralidad; prácticas multimediales

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo aborda la experiencia de cierre de cursada del Taller Básico Escenografía

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

3 de la Facultad de Artes (FDA-UNLP), materializada en un evento escénico-experimental denominado *Reminiscencias*. Este proyecto buscó la convergencia de la videoperformance, el videoarte, la instalación y las prácticas multimediales como lenguajes expresivos que trascienden las fronteras disciplinares. La propuesta se articuló en torno al concepto de liminalidad, entendido como un estado transicional e híbrido, donde los límites entre categorías se difuminan. Cada producción fue concebida como una práctica liminal, situada entre lo teatral y lo post-teatral, combinando la presencia escénica y la mediación tecnológica. El evento final fue el resultado de un trabajo colectivo en equipos, con roles técnicos y creativos específicos, que permitieron desarrollar una mirada estética en diálogo con el espacio escenográfico. Asimismo, se exploraron las posibilidades de la videoperformance como forma transteatral, expandiendo las nociones tradicionales de representación y acontecimiento. La colaboración curricular con la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos (PEME) de la FDA/UNLP fue fundamental para la creación y ejecución sonora en articulación con cada equipo. La muestra *Reminiscencias* se compuso de cuatro capítulos video performáticos⁴³ de aproximadamente 10 minutos cada uno, presentados el 2 de diciembre de 2024 en el taller de Escenografía de la FDA/UNLP [Figura 1], donde el público pudo recorrer un espacio escénico/instalativo con videos vestuarios y objetos.

OBJETIVOS GENERALES DE LA MUESTRA

La formación en escenografía contemporánea demanda una constante actualización de las prácticas y la integración de nuevos lenguajes y medios. En este contexto, el Taller Básico Escenografía³ propuso a sus estudiantes un proyecto de fin de año que trascendiera los enfoques tradicionales, culminando en la muestra *Reminiscencias*. Este evento escénico-experimental fue concebido como un espacio de convergencia para la performance, el videoperformance, el videoarte, la instalación y las prácticas multimediales, desafiando las fronteras disciplinares y fomentando una exploración profunda de la creación performática. El diseño curricular de esta propuesta fue elaborado en conjunto por los docentes José Hernán Arrese Igor, Inés Raimondi, Andrea Desojo, Karen Carballo y Verónica Gómez Toresani.

El principal objetivo de la muestra fue la realización de un evento escénico-experimental. Se buscó que los estudiantes, a partir de las actividades desarrolladas durante el segundo cuatrimestre, reflexionaran e indagaran diferentes formas de la creación performática. Esto implicó un ejercicio de cruce disciplinar expandido, donde los contenidos y herramientas trabajados en clases, como definiciones teóricas, clases de iluminación, uso de programas de edición y fotografía, se aplicaron de manera integral. En esta línea se trabajaron varios autores en las clases y ejercicios previos, reflexionando sobre ideas y conceptos como plantea Diana Taylor (2011), «el performance, como acto de intervención efímero, interrumpe circuitos de industrias culturales que crean productos de consumo» (p. 9), posicionándose como una práctica que desafía las formas establecidas de producción artística y se afirma desde lo corporal, lo situacional y lo político. Complementando con definiciones de Bartolomé Ferrando (2006) que postula que en la performance «no se trata de representar, reproducir o de imitar nada» (p. 2), sino de generar un acontecimiento perceptivo en el que «la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de tragar, de engullir lo presentado» (p. 2). Estas ideas reforzaron el enfoque pedagógico de la muestra, centrado en lo experimental, la no-representación y el involucramiento sensorial e intelectual del espectador. Como señala Hans-Thies Lehmann (2006), el teatro posdramático y, por extensión, las prácticas escénicas contemporáneas, se caracterizan por «la disolución de las fronteras entre disciplinas artísticas y la incorporación de nuevas tecnologías» (p. 23). Esta concepción fue central en la propuesta pedagógica para concretar esta muestra final.

El concepto de liminalidad fue el eje central que articuló a modo de disparador toda la propuesta. Entendida como un estado transicional e híbrido, la liminalidad permite que los límites entre categorías se difuminen. Tomando como referencia la noción de liminalidad de Victor Turner (1969), que describe un estado entre estructuras sociales o rituales, se extendió esta perspectiva al ámbito artístico. En este sentido, cada producción de los y las estudiantes fue concebida como una práctica liminal, situada entre lo teatral y lo post-teatral, incorporando nuevas formas

⁴³ Compilación de las cuatro videoperformances: https://youtu.be/0ht6_VcgWYE

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

de expresiones tecnológicas y acciones corporales. Los grupos trabajaron el concepto de liminalidad a partir de anécdotas o experiencias personales, palabras clave, poemas o libros, construyendo una estética acorde a sus necesidades e intereses.

La muestra se centró en la exploración de las posibilidades de la videoperformance como una forma transteatral. Esta aproximación se alinea con las ideas de Lehmann (2006) sobre el teatro posdramático, donde se produce una «expansión de lo escénico más allá de las nociones tradicionales de representación y acontecimiento» (p. 45). La videoperformance, en este contexto, funcionó como un medio que permitió la combinación de cuerpo presente y mediación tecnológica, abriéndose a un enfoque transdisciplinario y a la construcción de una realidad expandida. Las obras se situaron entre lo teatral y lo post-teatral, lo que llevó a una reflexión profunda sobre el hacer teatral en el arte escénico contemporáneo desde la producción de los y las estudiantes de escenografía. En este sentido, Jorge Zuzulich (2013) destaca que la videoperformance «es un espacio de cruce, de hibridación y también de choque entre un cuerpo que libera su energía y un medio que no sólo la vuelve visible sino que se pone en acción junto a ella» (p. 13). Esta perspectiva permitió pensar el uso del video no como simple registro, sino como un agente activo que intensifica la potencia expresiva del cuerpo en escena, habilitando nuevas formas de percepción y composición escénica.

En cuanto a la composición visual de la imagen, si bien cada grupo trabajó con recursos específicos para el desarrollo de su propuesta, hubo criterios y operaciones estéticas generales. Se emplearon distintas maneras de alteración de la forma como la distorsión, el glitch, la superposición, la repetición, el recorte y la fragmentación. En cuanto a la modificación del color aparecieron procedimientos como la saturación y la desaturación, la posterización, la corrección de temperatura hacia los cálidos, el uso de filtros tonales como el sepia, y también utilizaron recursos como la sobreexposición. Respecto a la temporalidad de cada audiovisual, además de la duración de los planos y el trabajo rítmico de los cambios, surgieron estrategias como la ralentización, el aceleramiento, y el rebobinado, recursos fundamentales que deben desarrollarse para la creación espacio-temporal de la videoperformance.

Es importante destacar todos los recursos formales que se pusieron en juego atendiendo a la importancia de la construcción de la imagen y el aspecto performático: espacio, tiempo y cuerpo.

MUESTRA FINAL REMINISCENCIAS

El evento final fue el resultado de un intensivo trabajo colectivo en equipos. Los estudiantes asumieron roles específicos, tanto técnicos como creativos, y desarrollaron una mirada estética en constante diálogo con el espacio escenográfico. Este enfoque colaborativo resalta la importancia del aprendizaje basado en proyectos y la construcción estética colectiva.

Un aspecto destacable de la propuesta fue la articulación curricular con la cátedra Práctica Experimental con Medios Electroacústicos. Los estudiantes de PEME se encargaron de la creación y ejecución sonora, colaborando estrechamente con cada equipo para construir lo sonoro a partir de palabras clave o acciones que les permitían buscar un lenguaje propio. Esta integración sonido-espacio-imagen enriqueció significativamente cada obra, evidenciando la potencia de los equipos interdisciplinarios en la producción artística de la facultad.

La muestra, titulada *Reminiscencias*, se estructuró en cuatro capítulos videoperformáticos, cada uno con una duración aproximada de 10 minutos. Las producciones de videoperformance presentadas fueron:

En el gris: de los estudiantes Jazmín Díaz, Victoria Ramirez, Mercedes Castillo y Matias Frank. Propusieron trabajar desde la incomodidad que representa el ser consciente de que uno no es lo fue, que sus lugares de pertenencia ya no le hacen feliz ni son parte de él, el no lograr adaptarse a aquellos nuevos espacios ni tener rumbo sobre sus pasos pues lo que lo que creía ser ya no existe y lo que ahora es parece tampoco conocerlo. Lo anterior queda chico e incómodo, lo nuevo es desconocido. Para plasmar dicha incomodidad (desde la relación de la performer tanto consigo misma como con el espacio), buscaron utilizar elementos que no

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

estén a la escala de la performer creando situaciones en que las acciones resultan incómodas, difíciles de sobrellevar. El vestuario, la repetición, la fragmentación y el uso de primeros planos fueron elementos clave para transmitir esta idea. [Figura 2]

Interminablemente descalzo: creado por los estudiantes Julia Ricciardi, Carolina Muro, Lautaro Maidana y Julia Moirano. Se centró en el concepto intermedio, la presencia y las acciones con el cuerpo. Esta videoperformance buscó captar ese tránsito constante, donde cada fase de la vida es un espacio intermedio, un momento de transformación perpetua. La angustia, como sentimiento inevitable de estar vivos, atraviesa esta cotidianidad. No es vista desde una perspectiva negativa, sino como parte fundamental de este proceso de cambio. Es una angustia existencial, que no implica necesariamente dolor, sino incomodidad: la incomodidad de no saber, de estar siempre en un estado de devenir, sin certezas absolutas. La exploración de lo intermedio de la vida y los espacios se complementa con el uso del sonido, encuadres variados (planos generales, primeros planos) e iluminación natural. [Figura 3]

Fernweh (nostalgia por un lugar en el que no se ha estado): de los estudiantes Luisina Vargas, Sofía Ninno, Celina Maurino y Renzo Cattaneo. ¿Qué sentimos cuando estamos en un lugar y queremos estar en otro? ¿qué se genera en nuestro cuerpo? ¿cómo me sentiría habitando mi imaginario? y ¿qué tan poderoso puede ser mi deseo?. A partir de estas reflexiones, los estudiantes abordaron la idea de la multiplicidad de vidas que se entrelazan y se desean entre sí, una descontextualización de las situaciones de la vida como herramienta visual. Entrando en la mente del sujeto y donde quiere estar en su imaginario. Esta pieza buscó descontextualizar mediante la superposición de planos y el uso de encuadres generales. El sonido propio del registro y la repetición a través de la edición fueron herramientas esenciales para las acciones y los cambios espaciales. [Figura 4]

Lo que fue camina: realizada por los estudiantes Jazmín Segobia, Ana Clara Montorsi, Antonia Carrasco y Cristian Zarate. Utilizó el pasado para construir un presente a través de acciones, la ruptura de la imagen y la edición espejo. El objetivo fue lograr el infinito en la imagen. De esta manera reflexionaron sobre la proyección del pasado en el futuro para pensar el presente. El trazar las huellas dentro y fuera del camino. Nada está olvidado, lo que vino está vivo y camina con nosotros, no fue sino que es. [Figura 5]

La experiencia del público fue concebida como un recorrido libre e inmersivo. Al lado del espacio en donde se presentaban los videos, una instalación exhibía objetos clave utilizados en cada producción, destacando su presencia con luz cenital o sobre superficies elevadas. La disposición de estos elementos en el espacio creó una atmósfera propia, invitando a una interacción sensorial con las obras y consolidando una propuesta multimedial y atmosférica. Cada detalle fue cuidadosamente pensado por los estudiantes, considerando el taller como una totalidad. Esto demuestra la concepción del espacio escénico como un *dispositivo expandido*, en línea con las teorías de la instalación artística que buscan activar la percepción del espectador.

REFLEXIONES FINALES

La experiencia de *Reminiscencias* subraya la importancia de seguir pensando el arte escénico en términos interdisciplinarios, reconociendo su constante actualización en la práctica y en relación con los medios digitales. Es crucial integrar en la enseñanza prácticas como el diseño del espacio, la construcción de performances e instalaciones, y el diseño de vestuario, caracterización y de iluminación. Asimismo, el intercambio de conocimientos entre los estudiantes y docentes de ambas cátedras en el proceso en clases, resultan fundamentales para una pedagogía enriquecedora. Se debe concebir la tecnología como un aliado, como una herramienta de trabajo y de creación con perspectiva crítica, sin perder de vista el carácter experimental y lúdico inherente a la creación artística. En síntesis, esta práctica escénica en clave experimental representa un cruce fundamental entre pedagogía, arte y tecnología. La exploración de lenguajes contemporáneos y el cruce entre estas áreas son vitales para la formación de futuros profesionales en el ámbito de la escenografía.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL



Figura 1. Registro del montaje de la muestra (2024). Autor: José Hernán Arrese Igor



Figura 2. Fotograma de la videoperformance *En el gris* (2024). Autores: Jazmín Díaz, Victoria Ramirez, Mercedes Castillo y Matias Frank.



Figura 3. Fotograma de la videoperformance *Interminablemente descalzo* (2024). Autores: Julia Ricciardi, Carolina Muro, Lautaro Maidana y Julia Moirano

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL



Figura 4. Fotograma de la videoperformance *Fernweh* (2024). Autores: Luisina Vargas, Sofía Ninno, Celina Maurino y Renzo Cattaneo



Figura 5. Fotograma de la videoperformance *Lo que fue, camina* (2024). Autores: Jazmin Segobia, Ana Clara Montorsi, Antonia Carrasco y Cristian Zarate

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ferrando, B. (2006). *La performance como lenguaje*. Universidad Politécnica de Valencia.
- Lehmann, H. (2006). *Teatro Postdramático*. Paso de Gato.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine de Gruyter.
- Zuzulich, J. (2013). *5.5 Videoperformance*. Ediciones Arte x Arte.

POTENCIAL POLÍTICO DE SUBLEVACIÓN EN LAS ARTES ESCÉNICAS PERFORMÁTICAS

Natalia A. Carod (IHAAA / FDA-UNLP) | nataliacarod26@gmail.com

RESUMEN

¿Cómo representar al cuerpo en las artes escénicas sin recaer en identidades cristalizadas? ¿De qué manera operar con el cuerpo, construir corporalidad, para poder encarnar una subjetividad producida desde las fisuras o las sombras de los feminismos? ¿Cómo desviarse de las coordenadas del régimen escópico y poner delante de lxs espectadorxs otras narrativas visuales?. A continuación, a modo de posibles respuestas, se introducirán una serie de reflexiones que permitan dar cuenta por qué se considera que los dispositivos escénicos de carácter performático poseen potencial político, se tomará como caso de estudio la obra *Inhumanas. Soplan mujeres* dirigida por Gustavo Radice e interpretada por Carolina Donnantuoni, Ayelen Dias Correia y Constanza Mosetti en diferentes espacios escénicos de la ciudad de La Plata desde 2019 hasta estos días.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

PALABRAS CLAVE

potencial político; artes escénicas performáticas; régimen escópico; performatividad

INTRODUCCIÓN

Potencial: que tiene o encierra en sí potencia.

Potencia: poder, fuerza, fortaleza, energía

Real Academia Española (s. f.)

Avanzan las derechas, se busca retroceder en materia de derechos humanos, los feminismos se convierten en el principal objetivo a destruir y deslegitimar desde estas fuerzas opresivas, se desfinancian programas del estado que años anteriores habían sido un logro producto de la lucha de los movimientos feministas, a la vez que se desmantelan y cierran secretarías y ministerios. Y no solo eso, la trama afectiva que atraviesa la sociedad también se ve transformada, prima la rabia, el descontento, el enojo, emociones negativas que pueden funcionar como motor para la lucha y el reclamo de la sociedad organizada en pos de reclamar justicia y reconocimiento de sus derechos; como también ser el justificativo perfecto para que prime la individualidad y el desinterés de pensar en el otro.

Como si fuera poco, un detalle no menor es cómo, de un tiempo a esta parte, el régimen escópico ha logrado, casi sin resistencia, cooptar la mirada, atraparla, enmarcarla (Castillo, 2020). Instagram, red social primaria por coersión, reúne millones de noticias, producciones artísticas, archivos personales, entre otros, y las dispone a la espera de nuestra mirada. Entonces, ¿cómo captar la mirada?

Los dispositivos escénicos de carácter performático poseen potencial político ya que en el espacio tiempo que aglutinan para su acontecer, producen estímulos para la mirada, para obligarla a detenerse y construir imágenes ficcionales. Además, y en vínculo con ello, esta potencialidad se puede identificar no solo por esquivar las tramas de la malla de poder que moldean a la sociedad moderna capitalista, sino también por disputar el orden y sentido de las cosas al ser de carácter performático y proponer, por ello, otras maneras de representar y construir corporalidad. A su vez, en el orden de lo afectivo, estos se vuelven condensadores de emociones que permiten volver al cuerpo, dejar que el sentir nos tome por completo, lejos de producir tanto shock como ansiedad tal cual lo hacen otros dispositivos. A partir de ello, a continuación se desarrollará un breve punteo para describir algunas características claves de los dispositivos escénicos de carácter performático, para de esta manera poder desplegar una serie de reflexiones que permitan dar cuenta por qué estos poseen potencial político, se tomará como caso de estudio la obra *Inhumanas. Soplan mujeres* dirigida por Gustavo Radice e interpretada por Carolina Donnantuoni, Ayelen Díaz Correia y Constanza Mosetti en diferentes ocasiones desde 2019 hasta estos días.

INHUMANAS. SOPLAN MUJERES

Inhumanas. Soplan mujeres es una obra de teatro performático dirigida por Gustavo Radice e interpretada por Carolina Donnantuoni, Ayelen Díaz Correia y Constanza Mosetti. Hernán Arrese Igor diseñó la escenografía, Julia Vázquez el vestuario y Franco Palazzo las imágenes visuales proyectadas. El dispositivo escénico está conformado con tres pantallas de 1,5 m de ancho x 2 m de largo que se ubican de manera frontal al público una al lado de la otra, y tres sillas ubicadas en la misma posición donde las actrices se sientan; a la vez hay a modo de mobiliario y utilería, un perchero con distintas prendas de ropa, entre ellas camisones, zapatos y tapados, y objetos diversos como teléfonos, peines y diarios íntimos los cuales son manipulados durante el acontecimiento escénico. Esta obra, que tiene una duración de 50 minutos aproximadamente, es una exploración, un cruce entre las experiencias de vida de las intérpretes y la biografía de tres escritoras: Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni y Olga Orozco, y la bailarina y coreógrafa Pina Bausch. [Figura 1]

SOBRE LO PERFORMÁTICO

Lo performático pide al cuerpo estar presente, le exige desarmarse y rearmarse en escena, a

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

través de algunos procedimientos como la fragmentación, la alteración, la repetición, el cuerpo abandona la performatividad que le da forma, para exponerse en el acto escénico desde otros lugares. Si la repetición es la acción predominante de la performatividad, ya que a través de ella los discursos que la acompañan emergen y se hacen cuerpo, emplearla en el acto performático para desmontar las formas preestablecidas puede ser considerado un gesto político. Esto podría visualizarse a modo de ejemplo en la obra *Inhumanas. Soplan mujeres* (Radice, 2019). Allí las actrices por medio de la repetición arman y desarman la performatividad de género que construye su propia corporalidad, las tres repiten las mismas acciones: leen fragmentos de la biografía de otras mujeres artistas, visten y adornan su cuerpo con ropa y accesorios asociados bajo una matriz heterosexual al género femenino, es justamente en esta producción del cuerpo que puede comprenderse que se trata de cuerpos marcados y constituidos bajo el signo mujer, pero lejos de reproducir representaciones heteropatriarcales y capitalistas sobre esta identidad, corrompen las formas para producir allí, delante de nosotrxs, lxs espectadorxs, otras posibilidades y subjetividades en torno al ser mujer, que son las que ellas mismas fueron aprendiendo y constituyendo a lo largo de su vida; entre cada repetición se produce el gesto de desarmar y volver a armar su subjetividad, corriéndose de los lugares socialmente normalizados. A su vez, lo performático interfiere en las maneras de narrar una puesta, corta con la linealidad recta de principio, nudo y desenlace, entramando durante el acontecer diferentes puntos de inicio y de fin. En la obra, las actrices naufragan entre sus propias biografías y las de las escritoras. Carolina Donnantuoni expresa en una entrevista que su modo de trabajar es ir y volver entre las rememoraciones que le surgen al momento de actuar y lo que está viviendo específicamente en el acontecimiento poético; es un devenir entre ser ella misma y ser en su caso, Alfonsina Storni, corporizar a esta figura. Al tratarse de un acontecimiento performático, las operaciones que pueden realizarse en escena exceden lo convencional, lo permitido en el juego de hacer teatro, en el caso de Carolina, ella se detiene a observar a su compañeras, se toma el tiempo para conmoverse viéndolas actuar, lo mismo sucede cuando se observa en las proyecciones de las pantallas. Por otro lado, en una conversación con Ayelen Dias Correia, la actriz manifiesta que trabajar de forma performática es plantarse en el escenario, sin buscar encarnar un personaje o hacer un desdoblamiento entre su cuerpo, su experiencia e historia de vida, y aquella corporalidad y/o presencia que construye en escena, sino que más bien es apelar a esta memoria personal y partir desde allí; se trata a su vez de revisar el material de referencia, seleccionando aquello que la convoca, que la seduce o erotiza y la invita a rescatarlo para la realización escénica.

Lo performático entonces habilita que el cuerpo aparezca en escena, ese cuerpo materializado no sólo por normas sociales inscritas en él, sino también por las mismas experiencias y quiebres que van vivencian las mismas actrices de ahí su potencial político. [Figura 2]

EN TORNO A LA CORPORALIDAD

Ahora cabe centrarse específicamente en la construcción de la corporalidad (Fisher-Lichte, 2011), también comprendida como el acontecimiento poético (Dubatti, 2011). En dicho proceso escénico la dimensión performativa y la dimensión simbólica del cuerpo toman un papel central; mientras que una es retomada, alterada, fragmentada e inclusive hasta cuestionada en escena, la otra va cobrando forma, manifestándose en la puesta.

En el caso de *Inhumanas. Soplan mujeres*, en la transformación del cuerpo en escena se develan las técnicas y herramientas que materializan al cuerpo, aquellas que lo regulan -como es el sexo siguiendo a Judith Butler (2002)-, que lo delimitan, le otorgan valor, lo dimensionan. Estas trazan sus vértices, sus contornos, poniendo en evidencia que se trata de un territorio en constante disputa. ¿Por qué está en disputa? porque lejos de aceptar estas normas como verdades acabadas y definitivas, se batalla para alterar sus coordenadas, cuestionando y problematizando estas directrices. Como se menciona en los apartados anteriores, la construcción del signo al que las artistas hacen referencia, el signo mujer, no es pasivo ni responde a discursos esencialistas y *universales* sobre el mismo, más bien da cuenta del cuerpo roto marcado por la matriz heterosexual.

Por otro lado, Carolina Donnantuoni relata cómo, en este proceso, el estar presente es fundamental para construir corporalidad, el estar atenta tanto a lo que su cuerpo le pide como a lo que realizan sus compañeras; siendo afectada por ellas durante todo el acontecimiento poético.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

No hay un texto a priori a seguir, sino más bien una serie de disparadores a tomar que habilitan afectos, emociones, y acciones en escena, todas ellas condicionadas por las luces, los objetos, la totalidad del dispositivo espacial que las acompañan. Al producir poesis con escritos, notas y materiales en torno al trabajo y vida de otras artistas, se puede considerar que los cuerpos de las actrices de *Inhumanas. Soplan mujeres* son cuerpos liminales (Diéguez Caballero, 2007) porque portan y cobijan afectivamente los cuerpos de las escritoras, mezclando sus biografías con las de ellas, rellenando su ausencia con su propia presencia. [Figura 3]

LA ACCIÓN DE REPRESENTAR

Representar se trata de volver a presentar un objeto-signo; es dotar de presencia allí donde hay una ausencia; es darle forma a aquello que se imagina, hacerlo imagen. Representar, dar forma, poder propio de las artes, potencial político de los dispositivos escénicos; tal como expresa Ticio Escobar (2022) en *Aura Latente. Estética / Ética / Política / Técnica*:

El ámbito del arte es un espacio/tiempo conformado por dimensiones incompatibles y sujeto a temporalidades contrapuestas. Allí las subjetividades se condensan o se desdoblan e intercambian sus lugares, al margen o en contra de los puestos establecidos. Allí vacila el lenguaje y se acentúan las contrariedades de la representación: las imágenes disputan su puesto con las cosas o hechos que representan y en ese juego de escamoteos se crean significaciones nuevas, nunca definitivas. Tales contradicciones dotan al arte de un papel disidente: su vocación crítica y su designio poético comprometen las fijeas del régimen establecido, alteran sus categorías y sobresaltan sus fundamentos y certezas. (p. 59)

En algunos casos, el acto de representar trae consigo la necesidad de construir y/o mostrar un objeto-signo. ¿Qué sucede cuando en este acto la presentación de dicho signo no se deja atrapar por formas estereotipadas, preestablecidas, cerradas? ¿Qué sucede cuando el signo se construye, en apariencia a medias, a través de procedimientos que lejos de cristalizarlo, lo desarmen y rearman en el acto de ser mostrado?

Estas características tienen algunos dispositivos escénicos de carácter performático, hacer imagen, evocar un signo y en esa evocación permitir no solo poner en crisis al objeto-signo representado, sino también darle otros sentidos y condensar otros imaginarios que se vinculen con el mismo. En *Inhumanas. Soplan mujeres* la construcción del signo que puede evidenciarse es el signo *mujer*. Esto no solo puede identificarse por los cuerpos que están en escena, que corresponden al de tres mujeres cis, sino también por los procedimientos o acciones que se realizan por medio y sobre estos cuerpos durante el acontecimiento escénico. Las actrices se visten en escena con camisones y tapados *pertenecientes al universo femenino*, peinan y maquillan sus rostros, juntas y separadas. Ahora bien, no se trata de una construcción lisa y llana de este signo, sino que en el acto poético se pone en crisis los imaginarios sociales y culturales que rodean al mismo, construyendo desde las fisuras que en el mismo coexisten, habilitando así otras narrativas y marcos de encierro a la hora de representarlo. ¿Cómo es que se produce esta construcción desde las fisuras? Porque se trata de una obra de trabajo performático en la cual se devela durante el acontecimiento escénico, al cuerpo atravesado y cargado de diferentes experiencias.

LA EXPECTACIÓN

No puede dejarse por fuera el momento de expectación, ya que es la mirada del público lo que constituye a la puesta. Es la presencia de otros cuerpos, más allá de los intérpretes, lo que hace al acontecimiento escénico. Las producciones escénicas generan comunidad, con sus propias normas y acuerdos, en donde hay una energía singular, un pathos compartido, esta facultad de reunión que poseen los dispositivos escénicos no es algo menor a mencionar. Dubatti (2011) plantea que el acontecimiento de expectación implica la consciencia de la naturaleza del ente poético; para que esta suceda se requiere de una distancia ontológica para que la misma exista. Este puede ser plenamente consciente, como sucede con *Inhumanas*, la cuarta pared de la caja italiana; como puede disolverse parcialmente, interrumpirse, o cambiarse con tareas de actuación, o técnicas específicas propuestas por la poética teatral.

La acción de interferir en las coordenadas del régimen de visualidad dominante, el hecho de poner delante de la mirada de los espectadorxs otras imágenes, otros discursos, otras narrativas posibles da cuenta del potencial político de los dispositivos escénicos, aunque estas nunca sean

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

captadas en su totalidad tal cual lo esperan lxs intérpretes, directorxs y demás agentes que realizan la puesta, sino que quienes espectan «ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema» (Ranciere, 2017, p. 20). En *El espectador emancipado* Jacques Ranciere (2017) sostiene que en el poder de asociar y disociar reside la posibilidad de emancipación del espectador; en la vinculación de aquello que ven, con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado.

ESPACIO / TIEMPO

El dispositivo escénico exige una atención activa ante la sucesión de imágenes que la obra propone. La experiencia teatral, en tanto espacio de convivio, obliga no solo a reunirse, sino también a poner el cuerpo, ya sea haciendo o expectando teatro, y es en este gesto activo donde se visualiza el contraste con la expectación de imágenes en otros dispositivos, como lo es el celular y en particular en las redes sociales. Alejandra Castillo (2020) en *Adicta imagen* plantea que las imágenes pantalla no hacen más que generar consumidores adormecidos, sedientos de ver más y más sin profundizar en el sentido o el afecto de aquello brillante y encandilador que se presenta frente a sus ojos. En contraste con el efecto de shock que genera el consumo de imágenes desde el celular en redes sociales, un shock que irrumpe en la mente, seduciéndola y sedándola al mismo tiempo, produciendo así una percepción del tiempo fugaz y fragmentada que busca marcar un presente absoluto, donde «no hay espera, tampoco pasado que recordar» (Castillo, 2020, p. 27), completamente funcional a los tiempos de este sistema neoliberalista y capitalista; el teatro constituye un espacio / tiempo donde el encuentro con la imagen es aprehensible, donde el contacto con ese material no se produce bajo una lógica de consumo, sino más bien como una suerte de contacto sensible. El asunto acá es problematizar sobre la percepción, sobre la forma en que percibimos el espacio tiempo.

Me pregunto: ¿cómo ejercitar al cuerpo y a la mirada para un acercamiento a la imagen que no sea bajo las lógicas de consumo? Una de las batallas que tenemos con este sistema acumulativo y reproductivo es apoderarnos de nuestro tiempo, del valor del tiempo y del uso que hacemos de él. Considero que para poder hacerlo, necesitamos acercarnos a otras formas de percibir, aunque sea por un breve momento, es una re-educación de nuestro modo de estar; y además necesitamos de un contraste, un evento que nos saque de la percepción adormecida en la que estamos, y el acontecimiento escénico como tal habilita eso.

LOS AFECTOS

¿Qué sentimos cuando expectamos? ¿Qué sentimos cuando producimos? ¿Está habilitado el sentir? Al tratarse de cuerpos, lo afectivo no puede dejarse de lado; las emociones que atraviesan lxs intérpretes en escena así como también las que se van generando en los espectadores hacen a la potencia del acontecimiento escénico.

Cabe preguntarse, de qué emociones hablamos cuando se trata de representar las fisuras, las opacidades de identificarse como mujer, qué sentimientos se producen cuando se cobra consciencia de que, gran parte de esta identidad está moldeada por aparatos represivos que dicen cómo sentirte, como vestirse, como actuar. Carolina Donnantuoni relata que, una de las primeras referencias e impresiones que emplea para la construcción de la corporalidad en Inhumanas es la apropiación de un cierto tono melodramático; recuerda para ello, cómo se crió viendo melodramas, durante su infancia y su primera adolescencia, cómo fue recibir esa educación sentimental de niña. Esas telenovelas, esos dispositivos audiovisuales, le indicaban cómo tenía que enamorarse, de qué manera tenía que besar, qué se supone que debía sentir, qué era aquello que debía esperar: un amor platónico, el príncipe azul.

Por otro lado pienso que la incomodidad, la sensación amarga de injusticia, de desigualdad, que toman al cuerpo por completo pueden ser potenciadores para la producción de imágenes otras, oblicuas, que en su acto de aparecer quiten el velo que cubre al cuerpo roto, y dejen ver allí sus fisuras, sus marcas, sus traumas producto de un sistema heterosexual, capitalista, patriarcal que lo va marcando. Estas heridas, estas marcas, son las que se pueden visualizar en Inhumanas, en los afectos que condensan las actrices en el acontecimiento poético; allí se puede ver y sentir la angustia que carga el cuerpo, alojada en cada tono muscular, en cada sollozo que trae consigo una lágrima que se evapora en la puesta y produce así una atmósfera de desconsuelo.

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL

Ahora bien, además de los afectos producidos en la escena, están también aquellos que se producen, por efecto, en lxs espectadorxs. Ver aquello que se manifiesta delante de sus ojos, así como inevitablemente ser atravesadxs por las emociones que en escena se condensan dice del potencial político de estos dispositivos. Esto podríamos medirlo empleando una comparación y reflexión con las emociones de la vida cotidiana, ¿cuántas veces nos detenemos a sentir por completo, a darle lugar a aquello que nos está afectando? en la vorágine del cotidiano pocas son las emociones que tienen prioridad, solo algunas tienen lugar y son aceptadas en el mapa afectivo que traza la agenda política y social del presente, emociones que pueden desembocar en una acción efectiva de sublevación, como también ser funcionales al sistema capitalista y neoliberal que busca la individualización de los sujetos en pos de sostener la propiedad privada como único horizonte posible. Sentir viendo una obra de teatro, sentir con otrxs, implica un reconocimiento de colectividad, de acompañamiento.

En *Un archivo de sentimientos*, Ann Cvetkovich (2003) plantea que ese material que condensa toda su investigación podría «mostrar ejemplos de cómo la experiencia afectiva puede proporcionar la base para nuevas culturas» (p. 22); con ello me pregunto, si las emociones y sentimientos que se producen en la escena de obras como *Inhumanas*, tanto por quienes ponen el cuerpo como por quienes expectan, podrían habilitar el terreno para otra comunidad que aloje allí a estas subjetividades, estas corporalidades que, si bien no se alojan en los márgenes de las estructuras heteropatriarcales, si las sostienen a base de ocupar un lugar que no es para nada elegido. Quizás de ahí el potencial político de los dispositivos escénicos: abordar las emociones, y hacer con ellas un espacio alternativo. [Figura 4]

A MODO DE CIERRE

A lo largo de este trabajo se ha internado reflexionar en torno al potencial político de los dispositivos escénicos de carácter performativo teniendo en cuenta aspectos claves que conforman al mismo: los diálogos entre la performatividad y la representación, la construcción de la corporalidad, el rol de la expectación, los afectos que allí se producen, y la determinación de un espacio tiempo para su acontecer, interfiriendo así en el orden de la percepción. A través de relevar estas características quizás se podría profundizar aún más en el interrogante en torno a por qué las artes escénicas han quedado rezagadas en relación a la historia del arte oficial, considerando el potencial que poseen para producir imágenes que lejos de cristalizar y reproducir discursos hegemónicos, los problematizan. Mientras produzco este ensayo, me es inevitable pensar en la situación del Instituto Nacional del Teatro Independiente. ¿Por qué se está atacando, es decir, desfinanciado y desarmando su integridad? Quizás sea por algunas de las consideraciones retomadas acá. Es sin duda el campo de las artes escénicas un espacio de sublevación, sobre todo porque opera directamente desde y sobre los cuerpos, poniendo en evidencia, como se ha demostrado, las normas que lo construyen y las fisuras que lo acompañan, fisuras que podrían allanar el camino para futuros menos represivos y, por tanto, menos normalizadores.

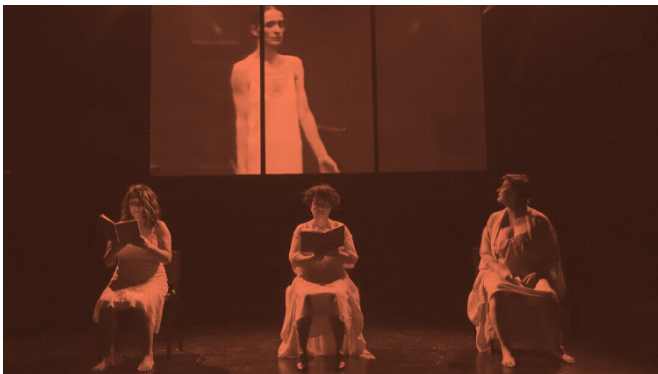


Figura 1. *Inhumanas. Soplan mujeres* (2022). Fotografía de Catalina Poggio

CIRCUITOS Y PROCESOS DE PRODUCCIÓN TEATRAL



Figura 2. *Inhumanas. Soplan mujeres* (2022). Fotografía de Catalina Poggio



Figura 3. *Inhumanas. Soplan mujeres* (2022). Fotografía de Catalina Poggio

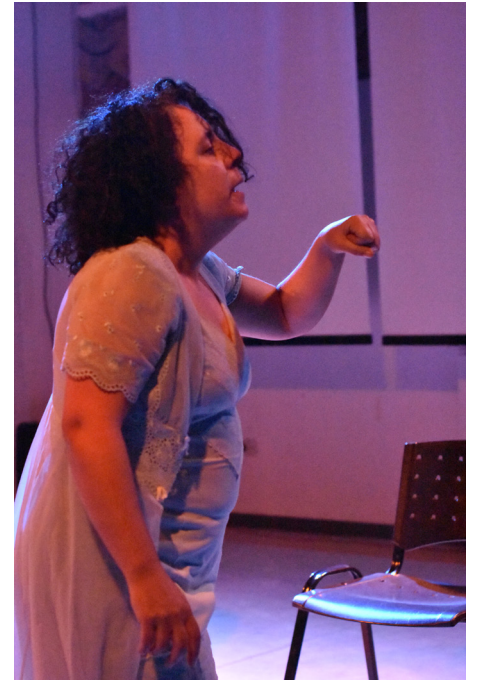


Figura 4. *Inhumanas. Soplan mujeres* (2022). Fotografía de Catalina Poggio

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Castillo, A. (2020). *Adicta Imagen*. Ediciones La cebra.
- Cvetkovich, A. (2003). *Un archivo de sentimientos*. Ediciones Bellaterra.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- Escobar, T. (2021). *Aura Latente. Estética / Ética / Política / Técnica*. Tinta Limón.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Radice, G. (2022). *Inhumanas. Soplan mujeres* [Obra teatral]. La Plata, Taller de Escenografía.
- Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Real Academia Española. (s. f.). Potencial. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 30 de junio de 2025, de <https://dle.rae.es/potencial?m=form>

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

ESTUDIO DE LOS PROCESOS CREATIVOS DE MARA GARCÍA GUISANDE, UNA ACTRIZ DE AYACUCHO, PCIA. BS.AS

María Victoria Rodríguez (UNICEN) | vickyrodri27@gmail.com

RESUMEN

En la siguiente ponencia se presentan los inicios de investigación como integrante del proyecto “Experimentación Artística en el Teatro Regional”, aprobado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, dirigido por Mg. Martín Rosso y Dra. Anabel Paoletta. El proyecto se propone analizar los procesos creativos de obras teatrales situadas en la región Centro y Centro Litoral de Argentina observando momentos de experimentación artística, materializados en las prácticas escénicas que ponen en crisis los modos y medios de producción y las configuraciones poéticas canonizadas. En función de ello, el estudio se centra en el trabajo del actor que elabora estudios críticos de sus procesos creativos paralelamente a la realización de la obra, y de los desmontajes escénicos de espectáculos concertados.

En este caso se investiga sobre el paso de Mara García Guisande en un grupo teatral de Ayacucho provincia de Buenos Aires denominado de “La A a la Z” y luego el proceso creativo que elaboró Mara en su personaje de Elvira en *Esperando la carroza* de *Jacobo Langsner*.

PALABRAS CLAVE

procesos creativos; grupo de teatro; teatro independiente; actuación; teatro de humor.

TEATRO REGIONAL

El proyecto se propone Investigar sobre el teatro regional para conocer lo que en las distintas zonas habita, en el desarrollo del proceso de investigación se propone que los hacedores teatrales, como menciona Ileana Diéguez (2009) puedan ejercer nuevas formas de investigación para analizar el proceso creativo de una obra, tanto paralelamente a su realización como mediante el desmontaje de la misma. Cada integrante del proyecto investiga distintos lugares de la región y selecciona que es lo que prepondera en ese análisis en cuanto al estilo, formas de procedimientos teatrales, actorales, etc. Los objetivos generales del proyecto se basan en contribuir con los estudios contemporáneos del teatro argentino, al problematizar teórica e historiográficamente los procesos creativos de obras teatrales generados por grupos de Teatro Independiente de la Región Centro y Centro Litoral. Otro de los objetivos es aportar nuevos procedimientos y poéticas a las investigaciones teatrales de las regiones Centro y Centro-Litoral desde una perspectiva comparada, con el fin de disolver las lecturas homogeneizadoras atribuidas a estas territorialidades.

En función de los objetivos del proyecto desde esta investigación se abordara como región a Ayacucho⁴⁴ provincia de Buenos Aires y una integrante del grupo de teatro de esa localidad denominado de “La A a la Z”.

BREVE RESEÑA DEL GRUPO DE TEATRO DE “LA A A LA Z”, MARA COMO INTEGRANTE DEL GRUPO Y LA ELECCIÓN DEL PERSONAJE

El grupo se creó en el año 2011 en la ciudad de Ayacucho, provincia de Buenos Aires, sus comienzos se iniciaron en la Casa de España ubicada en San Martín 1225. El grupo surge por la necesidad de tener teatro, se acercaron personas de diversas edades preguntando por un taller de teatro al espacio de la sociedad Española y se convocó a Victoria Rodríguez⁴⁵ como profesora del espacio. Con el tiempo el grupo se fue conformando y creció, las clases abarcaron distintas

⁴⁴ Ayacucho se encuentra ubicada del centro-este de la provincia de Buenos Aires, Su número de habitantes supera los 20.000. Sus actividades predominantes, como pilares de la economía, son la agricultura y la ganadería, cría y comercialización de hacienda vacuna y caballos.

⁴⁵ La prof. María Victoria Rodríguez es Licenciada en Teatro. Diplomado en Educación Sexual Integral: Géneros, Diversidad y Derechos (Universidad Nacional de Córdoba, Psicología UNC. Secretaría de Extensión). Diplomado Superior Infancia, educación y Pedagogía, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Diplomado en Juego- Especialización en el área Educativa y Terapéutica, Instituto Investigación Formación en Juego Buenos Aires. Participa y co-coordina junto con Juan Pablo Rojas “Momento Lúdico”, taller de encuentros, experiencias y diálogos en torno al juego y su multiverso como herramienta didáctica para abordar contenidos de Género y la ESI. Docente en espacios formales y no formales. Actriz.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

edades, por las características podían convivir niños, adolescentes y adultos en algunas obras, con todos los recaudos que implican las diferencias etarias, también había familiares que iban juntos (Abuela a grupo adultos, nieta a grupo adolescentes, nieta a grupo niños, entre otros ejemplos). Todo se trabajaba por separado, los procesos entorno a los aprendizajes, actividades respetando sus etapas y en las obras se seleccionaba priorizando que queden mayoritariamente adultos en una, adolescentes con niño en otra y si se requería de algún adulto por el tipo de obra, como por ejemplo, por qué tenía que ocupar el rol de madre, la persona que actuaba ese personaje concurría al ensayo de adolescentes/niños también. La diversidad de personas y edades fue lo que determinó que el grupo se llamara de “A a la Z”.

Todos los años presentaron obras de teatro, generalmente se estrenaban y hacían más de una función por año, en el mes de octubre. Dentro de las características del pueblo, fin de año suele ser meses donde hay más eventos (egresos, actos escolares, muestras) varios de los integrantes del grupo o por ser quienes estaban implicados en el evento o por participar desde otro rol hasta último momento no sabían si podían, es por ello que se contemplaba evitar fechas que modifiquen cambios de funciones.

El grupo se destacó y fue reconocido por pertenecer a una ciudad pequeña, quienes pertenecen a Ayacucho lo identifican como pueblo. En la localidad cuando se realizan funciones o luego de ellas, suelen salir en el diario notas acerca de la difusión o el registro de un periodista que asistió y comenta al respecto una síntesis de lo que aconteció ese evento.

Mara García Guisande participó en el taller del grupo “La A a la Z” desde sus comienzos en el año 2011 hasta el 2016 que se disolvió el grupo por cuestiones de recambio generacional, fue un acuerdo entre quienes estaban en ese momento y la directora. Mara interpretó diversos personajes femeninos, se caracterizaron por ser estereotipos que ocupaban un rol determinado. El estereotipo, trabajado en escena se ve desde lo identitario y como socialmente es vista una persona por sus características, por ejemplo, en el caso de Mara uno de sus personajes fue de directora de una institución y las actitudes eran propias de ocupar un cargo de esa índole. Nos referimos, como en el artículo de Daniel Belinche y Mariel Cifardo (2008), a estereotipos que:

Puede ser un buen punto de partida, un material a desarrollar. No sostenemos aquí la búsqueda forzada de originalidad. Las obras siempre tienen algo reconocible que hace posible nuestra comunicación con el otro. Y en este caso, porta valores simbólicos que afianzan la identidad cultural. Esto ocurre con buena parte del arte popular, en cualquiera de sus manifestaciones. Una obra puede partir de algo que hayamos visto u oído infinidad de veces en la vida cotidiana, pero en ella los materiales, su relación y organización adquieren nuevas formas que alteran las rígidas reglas del código. Lejos de ser inmediata, la percepción estética es diferida, aplazada; nos obliga a detenernos y nos suspende en un tiempo que es, de entrada, ficcional. (p. 36)

Elvira de Esperando a la Carroza, es el personaje que se seleccionó de todos los que interpretó Mara, es posible que quienes ya sepan algo respecto a ese personaje idealicen el como debería ser por conocerlo de antemano, un ejemplo particular del personaje de Elvira y de cómo se construye un estereotipo desde lo que uno se imagina, es pensar y tener como base al personaje desde la interpretación de China Zorrilla haciendo de Elvira en la película *Esperando a la Carroza*, por conocer esa interpretación antes de ver a Mara en ese papel.

El lugar donde Mara realizó teatro y creó ese personaje fue en Ayacucho y por ese motivo, como menciona Jorge Dubatti (2020) influye el contexto en el que se da:

Toda poética teatral construye un territorio de subjetivación en coordenadas geográfico-histórico-culturales particulares, territorio dinámico en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Toda poética teatral construye un territorio traza un espesor de mapas interterritoriales, supraterritoriales, intraterritoriales. (p.165)

En Ayacucho durante el año en que se llevó a cabo el momento de la obra 2014, el grupo ya era reconocido por obras anteriores, la obra era popular por la película *Esperando a la Carroza* y quienes supieron que esa obra estaría en cartel estaban expectantes de quien actuaría cada papel, por conocer las personas y los personajes previamente. En los distintos lugares que las personas transitan sucede eso de preguntar o acercarse para saber.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

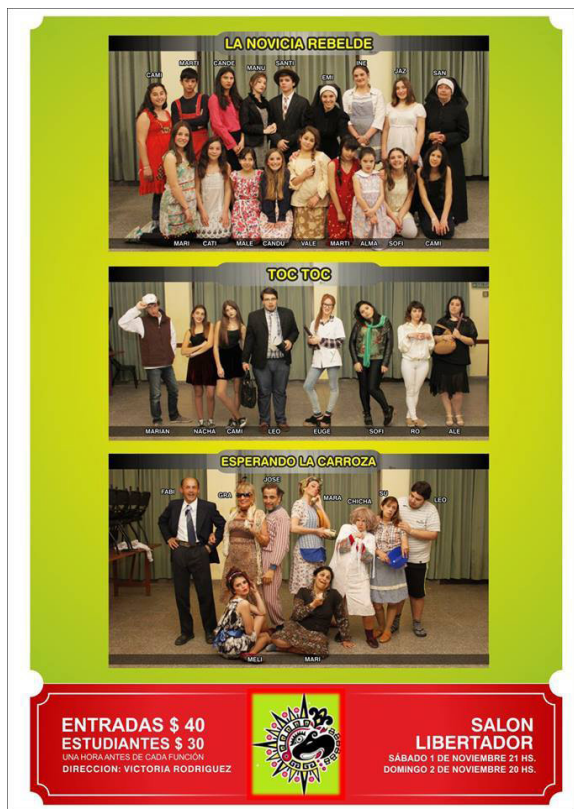


Figura 1. Grupo de Teatro de La A a la Z. Flyer del año 2014

MARA GARCÍA GUISANDE Y SU INTERPRETACIÓN EN ESPERANDO A LA CARROZA COMO ELVIRA. PROCEDIMIENTOS TEATRALES Y EL HUMOR

Mara compuso al personaje de Elvira en aproximadamente tres meses, lo primero que se atravesó en la experiencia de creación fue la admiración por China Zorrilla en su interpretación de *Esperando a la Carroza*, el asumir que realizaría ese personaje con la particularidad y la impronta que Mara tiene. En la indagación podía basarse en el estereotipo de lo que llevaba puesto Elvira para empezar, o en la voz que es algo que trascendió a quienes tenemos presente ese personaje.

Dubatti (2020) en el inicio del prólogo escrito por Jorge Eines del libro *Teatro y Territorialidad-Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado* menciona que el “Teatro y territorialidad. El territorio lo marca el animal. En este caso nuestro animal es el actor. El va dejando rastros de vida y la escena le va perteneciendo” (XXX). El lugar al que pertenece y su impronta personal no hubieran sido las mismas si viviera en otro espacio, si el elenco era otro, si la directora era otra, el impacto de una obra de esas características en Ayacucho.

Mara trabajo de distintas formas para ir encontrando ese personaje, lo que siempre sostuvo fue el texto como propio, el encarnar esa realidad de Elvira, un día con su propio repasador y gestos se vio un accionar más comprometido, algo estaba despertando en ella, la acción del repasador por todos lados como si fuera parte de su cuerpo fue algo único. Los procesos fueron distintos, es una actriz versátil que se permite explorar, cambiar, en el intercambio con el otro también aparecen cosas nuevas y en ella fue notorio, como por ejemplo en un ensayo, en una escena donde sucede una discusión sobre un tema puntual, revolea las masas finas y fue un gran procedimiento del humor cómo se desencadenó y eso luego se tomó, incorporando masas finas reales con dulce de leche, crema y una visual que generaba otra sensación.

Cuando hablamos de *Esperando a la Carroza* el género es la comedia, para hacer comedia se requiere de procedimientos del humor. En el libro *Escritos* que Mauricio Kartun (2006) compilo

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

a varios autores, hay un apartado que habla sobre el Teatro de humor y la capacidad que el humor tiene:

El arte es trascendente, indispensable, es unas cuantas cosas más, pero no es serio. Y los artistas habitualmente tampoco. El mundo de la producción- que en todos los sistemas del pensamiento es quien instala entre sus propios límites al campo de lo profano- es por presión misma de lo conceptual, de lo ideológico, lo que conocemos como una actividad seria. (p.247)

El proceso de la obra fue de disfrute, de lograr dejar de lado prejuicios, de poder liberar tensiones, cuando uno hace algo que popularmente ya se conoce hecho por otros y que son actores emblemáticos Argentinos.

Mara incorporó en su cotidianidad al personaje, por momentos realizando acciones en su casa probaba cómo sería Elvira haciéndolas, un día se estaba bañando y se quedó sin agua y ese día de manera natural y cotidiana empezó a preguntar se cortó el agua, el agua, ¡Que pasa con el agua! y así fue como fue surgiendo entre lo cotidiano y las clases.

Adrián Lakerman (2024) en su libro *Cómo pisar una cáscara de banana* menciona que:

Hay algo que dice Bergson que me gusta mucho: “Fuera de lo que es propiamente humano no hay nada cómico. Un paisaje puede ser poético, terrorífico, triste, romántico, pero nunca va a ser ridículo. Si aparece algo gracioso, es porque está lo humano de por medio. (p. 207)

En ese sentido es que la actriz explora y encuentra su particular modo de interpretar el personaje de Elvira.



Figura 2. Personaje de Elvira en Esperando a la Carroza (2014)

REFLEXIONES FINALES

El trayecto de Mara García Guisande en el grupo de teatro de “La A a la Z” se destacó por ser una actriz versátil, durante los 6 años participó de las muestras interpretando distintos personajes, siempre caracterizados desde el humor. Entre los personajes ella hizo de empleada doméstica, directora, fue pareja de otro personaje siendo una mujer estructurada que estaba con alguien opuesto a ella y en función de eso la escena tránsito con esas diferencias, trabajos clásicos y modernos.

Mara en Ayacucho es reconocida como actriz, dentro de las costumbres Ayacuchenses se destacan personas, labores y son familiarmente identificados por sus oficios, profesiones o roles que ocupan en su diaria, en el caso de Mara en Ayacucho es Odontóloga y actriz. La particularidad de ir hacer mandados y encontrarte con alguien, es un común y a Mara le preguntan “¿Estás por estrenar algo?”, “Avisa con tiempo así te vamos a ver”, entre otras preguntas o afirmaciones. En Ayacucho el Teatro ocupa un lugar importante, hay expectativa de espera de obras, muestras, los espacios desde entonces se fueron gestando y hoy se cuenta hasta con una casa de Teatro local.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

La pregunta que queda resonando para continuar en la línea de investigación es sobre la actualidad de Mara, pasaron 10 años de ese momento y ver si hoy ella continúa actuando personajes humorísticos, los procedimientos actorales que tiene en cuenta, con quienes actúa hoy y quienes la dirigen.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Belinche, D. & Ciafardo, M. (2008). *Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística: los artistas son de Piscis*. La Puerta FBA, (3). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39793>
Dieguez, I. (comp.) (2009). *Destejiendo escenas*. Universidad Iberoamericana.
Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa Editorial.
Kartun, M., & Dubatti, J. (2006). *Escritos, 1975-2005*. Ediciones Colihue SRL.
Lakerman, A. (2024). *Como pisar una Cáscara de Banana, un recorrido por los mecanismos del humor*. Editorial: Planeta.

LOS ESTEREOTIPOS EN LOS PROFESORES DE TEATRO EN FORMACIÓN DE FORMADORES

María Victoria Rodríguez (UNICEN) | vickyrodri27@gmail.com

RESUMEN

En la siguiente ponencia se compartirán avances sobre la investigación en relación a la formación de profesores de teatro, en este caso sobre estereotipos específicamente. La experiencia de haber participado en una actividad donde se trabajó sobre el perfil del profesor de teatro, los estereotipos de un profesor de teatro y la reflexión/ deconstrucción del porqué es representado de esa manera. El trabajar como profesora en la Facultad de Arte UNICEN Tandil y pertenecer como miembro docente al departamento de Educación Artística, habilitó la posibilidad de ser parte de esa coordinación de una actividad sobre los estereotipos.

El objetivo es continuar en la línea de investigaciones anteriores acerca de la perspectiva de género a partir del juego teatral sobre los estereotipos en la formación de formadores.

PALABRAS CLAVE

formación de formadores; teatro; estereotipos.

RECORRIDO EN INVESTIGACIÓN EN EL TEMA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Durante el año 2023 al ingresar al Doctorado en Artes se presentaron los inicios del tema seleccionado para el plan de tesis, cuestionar, tensionar y problematizar algunos discursos acerca de la perspectiva de género a partir del juego teatral en los espacios de formación de formadores.

En el año 2024 se trabajó sobre el Biodrama por observar en los primeros acercamientos a algunos de los docentes de Teatro que trabajan en las escuelas seleccionadas, basarse en las realidades de los estudiantes, en sus intereses, en sus historias.

En el año 2025 a partir de una experiencia y de investigaciones en continuidad de la temática perspectiva de género, surge el análisis de Estereotipos, por pensar en la imagen de cómo es un profesor de teatro, con que se identifica que otro profesor no. La investigación constante y la práctica docente habilitaron la posibilidad de estar alerta de lo que sucede alrededor y así surgió el análisis de una experiencia realizada en el curso de ingreso de la Facultad de Arte UNICEN Tandil, que consistió en trabajar los estereotipos de los profesores de teatro.

LA IMAGEN DEL PROFESOR DE TEATRO Y LA (DE)CONSTRUCCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS

La imagen del profesor de teatro nos transporta a determinadas formas de verlo según nuestra perspectiva, dependiendo de la propia experiencia y de como socialmente esta vista

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

esa profesión, nos remite a pensar entonces en los estereotipos. Los estereotipos según el Documento de la Semana de las Artes realizado por Dirección de Educación Artística (2024) como puerta de entrada para reflexionar, entender y cuestionarnos los modos de educar y lo que implica crear :

Pero ¿cómo reflexionar y revisar los estereotipos dentro de las propuestas pedagógicas? ¿Desde qué herramientas, procedimientos e intervenciones didácticas es posible definir en qué sentido va la propuesta en el marco de un paradigma? Educar y promover el análisis y la reflexión de lo que se hace, cómo se hace, qué elementos intervienen y cuántos sentidos posibles puede otorgarse a una producción, permite una mirada amplia sobre los sentidos interpretativos propios del campo del Arte. "La capacidad de interpretación está íntimamente ligada a los procesos de producción artística. Esta última, en tanto generadora de discursos polisémicos, nunca es totalmente agotada desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar"(p.6)

El concepto estereotipo se usa a menudo o se piensa en un sentido negativo, al considerar que los estereotipos son creencias ilógicas, pero algunas personas le dan la importancia porque se transmite por generación haciendo que limiten la creatividad y que sólo se pueden cambiar mediante el razonamiento personal sobre ese tema. Cuando se habla de estereotipos pensamos en prejuicios, en actitudes, vivencias, que nos llevan a características o estilos, o formas en que son o le corresponden a determinado grupo de personas como si pertenecieran a una categoría específica de algo. Partiendo de esos análisis es cómo uno se plantea el cómo sería el estereotipo de un profesor de teatro y es por eso que la lectura de los profesores de teatro al respecto es una forma de acercarnos a que piensan, como es el caso de Mariano Scovenna (2015):

Estereotipos: Llamamos así al modo de construir y representar personajes de manera muy simple y con escasos detalles. Es habitual que estén relacionados con prejuicios o generalizaciones que se hacen sobre un grupo de gente que comparte ciertas condiciones, cualidades y/o habilidades. Los estereotipos son usados como modelos de conducta para enfrentar situaciones. (p. 50)

El autor habla de personajes porque su libro es de terminología teatral, en su postura deja en claro que cuando hablamos de estereotipos, además de lo mencionado previamente sobre los prejuicios, ve que se emplean como modelos de conducta para enfrentar situaciones.

Trabajar los estereotipos desde la comprensión y poner el cuerpo para representar y ver de manera lúdica teatral el concepto habilitaría el descubrir que por algo uno selecciona o adapta esas posturas, actitudes de profesor, en algún lado o por la transmisión de alguien esa es su forma de ver cómo es un profesor de esa profesión. La experiencia que se describe a continuación surge por analizar, por cuestionar y por seguir creando nuevas herramientas para el quehacer docente.

BREVE DESCRIPCIÓN DE LA EXPERIENCIA

La actividad que se realizó en el curso de ingreso de la Facultad de Arte UNICEN Tandil durante el año 2025, surge por medio de quienes son los actuales director/co-director del departamento de Educación Artística, quienes propusieron en el desarrollo de la actividad presentar en qué consiste el departamento, analizaron varias cuestiones en relación a la educación artística, la implicancia de ser docente, entre otros temas que consideraban que los estudiantes deberían conocer o saber que serán parte de su formación durante el desarrollo de la carrera. Al momento de planificar esa secuencia se detuvieron en pensar que sería bueno sumar colegas que aporten una actividad puntual de índole práctica, que sean profesores de teatro atendiendo al título que los estudiantes obtendrán como profesión y que tengan vinculación con el departamento. Al momento de acercarnos a la propuesta fueron flexibles y amables, confiando y delegando lo que creamos pertinente en relación a esa jornada, compartieron su propuesta y nos dieron la libertad de pensar ideas para luego juntarnos todos, fueron dos profesoras las que trabajaron llevando adelante esa actividad.

La actividad tuvo varias partes, pero se destaca en este trabajo la instancia en la que debían recrear un grupo un profesor de teatro solo con objetos a modo de ver cómo sería esa imagen y otro grupo lo mismo pero con un profesor de educación física. Ambos grupos contaban

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

con viñetas con frases y seleccionaban o se quedaban con aquellas que represente más a ese perfil de profesor, también algunas estaban en blanco con la intención de que ellos sumarían algunas frases si así lo deseaban. Los objetos y las viñetas estaban en un mismo lugar, ellos seleccionaban lo que creían que representaba a ese tipo de profesor.

La actividad continuó con muestras de ambos grupos y luego esos profesores que solo estaban tipificados con objetos que se pusieron y en representación de cada grupo, dialogaron como si estuvieran en sala de profesores conversando. Las frases que se destacan son: “Hay que planificar las clases”, “Tienen que sentir eso que están haciendo”, “Hay que moverse”, entre otras. La representación de profesor y partir de eso que sucedió, generó un debate para (de) construir por qué lo vemos así, si creemos que eso define a todos los profesores por igual, o si a la gran mayoría, ayuda a plantearnos la importancia de cómo miramos, de qué miramos y que esperamos de eso, toda esa instancia aportó a que la jornada fuera creativa, reflexiva y que empiecen a cursar sabiendo como es el posicionamiento docente de los profesores que estaban a cargo, en relación a que no hay única forma de ser profesor de teatro y a que es válido y auténtico que cada cual tenga su propia impronta y sello personal.



Figura 1. Curso de ingreso. Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Juan Urraco (2025).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Scovenna, M. (2015). *Definiciones, juegos...jacción!. Diccionario de Pedagogía Teatral con conceptos, explicaciones y estrategias didácticas para enseñar a los chicos latinoamericanos de hoy a pensar y hacer teatro*. Ed. Nueva Generación.

DGCyE (2024). *Semana de las Artes. Des (andar) Estereotipos* Dirección de Educación Artística. Dirección General de Cultura y Educación. La Plata

EROTISMO, VIOLENCIA, AFECTOS Y MEMORIA EN LA DANZA DE EL DESCUEVE

Dulcinea Segura Rattagan (IAE-UBA) | dulcineasegurarattagan@hotmail.com

RESUMEN

Este artículo propone un análisis de *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2003), las últimas obras del grupo de danza *El Descueve* (1990-2006), para pensar las tensiones entre el erotismo y la violencia que aparecen en las acciones y los vínculos humanos que proponen, desde una mirada de género que reflexione sobre las marcas de la memoria afectiva en las relaciones de desigualdad. La potencia simbólica y afectiva de los cuerpos genera una amplitud de sentidos en las creaciones de danza. Entendemos que las emociones que circulan en el convivio teatral (Dubatti, 2003) son corporales y afectan a quienes expectan, y que el cuerpo posee una memoria que está en vínculo con el contexto compartido. Nos apoyamos en la teoría de los afectos (Ahmed, 2015), en la idea de la estructura de género como estructura de poder en la que

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

el cuerpo de unos es usado y abusado por otros (Segato, 2003) y en la danza como memoria, porque pensamos que las obras de danza constituyen marcas materiales que enuncian, conservan y transmiten determinados acontecimientos (Groppo, 2002).

PALABRAS CLAVE

danza; erotismo; violencia; afectos; memoria

AL ABORDAJE DEL GRUPO

El Descueve fue una compañía de danza independiente integrada por Mayra Bonard, María Ucedo, Ana Frenkel, Carlos Casella y Gabriela Barberio, conformada oficialmente en 1990 con el deseo de traer algo nuevo a la danza a partir de un movimiento que pudiera proyectar sensaciones y emociones muy primarias (Falcoff, 1993). En sus obras destacaba el riesgo de las acciones que realizaban sus intérpretes y que la prensa señalaba como una «manera de representar la violencia en escena [que] siempre genera una ilusión de caos, de desborde y de gran riesgo físico» (Espinosa, 2001, p. 8).

Lo cierto es que el grupo planteaba su búsqueda artística interesada en las relaciones humanas, siempre a partir del cuerpo y su lenguaje. Carlos Casella, el único integrante masculino, se refería al trabajo corporal expresivo diciendo que «se trata de abordar situaciones yendo desde el cuerpo hasta un estado emocional» (Denoy, 1999).

Más allá de la disciplina de la danza, su deseo era poder mover al público de su lugar habitual. «Uno es como un político: quiere modificar la realidad de la gente, abriendo lugares sensibles que, por ahí, no tienen en cuenta en su vida» (Schanton, 1999, p. 7), afirmaba Ana Frenkel en una entrevista, para dar cuenta de esa búsqueda, en cierta manera afectiva, de sus propuestas. En trabajos anteriores, nos referimos a ciertas características de violencia en sus creaciones a partir de analizar las acciones realizadas en las coreografías (Rattagan Segura, 2018, 2022, 2024). Una violencia que proponíamos como dispositivo escénico, en tensión al erotismo o planteada a nivel simbólico en términos de pulsiones, que en ese entonces relacionamos con el impulso dionisiaco.

Queremos proponer la violencia y el erotismo como dos aspectos en tensión alrededor de los que se pueden incluir o agrupar distintas emociones, por fuera de cualquier intento de catalogarlas. Así podemos pensar el enojo, la bronca, o la vergüenza, como emociones violentas en tanto pueden generar violencia en las personas. En ese sentido, observamos que hay varias escenas en las obras seleccionadas en las que se puede problematizar al erotismo como emoción violenta, al empujarlo al límite de la violencia de género, en un juego perverso de la noción de erotismo como «aprobación de la vida hasta en la muerte» (Bataille, 1988, p. 8).

La danza en estas dos obras propone unos cuerpos que se vinculan en escena con otros cuerpos de maneras en donde la violencia y el erotismo se entrecruzan para generar un lenguaje bastante característico del grupo, que propone a su vez, una relación con el público también desde perspectivas que lo tensionan emocionalmente.

PERSPECTIVA DE GÉNERO

La perspectiva de género no era una mirada presente en el contexto de producción y circulación de las piezas. Si bien ya había situaciones que llevaban a pensar en la violencia hacia las mujeres, como es el caso de los asesinatos de ciudad Juárez en México, y ya se empezaban a realizar los encuentros de mujeres, todavía no había un debate público que pusiera en circulación el tema. Su perspectiva no estaba presente en las reseñas ni análisis de obra. Rita Segato (2003), autora que tomamos para este trabajo, publica su libro *Las estructuras elementales de la violencia* en el año 2003, mismo año de la primera apertura en proceso de *Patito Feo* y un año previo al estreno y circulación de esa obra. En su libro se plantea la desigualdad estructural entre los géneros, una mirada respecto a la violencia del hombre heterosexual que construye una masculinidad apoyada entre pares, y el sometimiento de unos cuerpos por otros que están habilitados desde el patriarcado como una construcción histórica de la sociedad. Así como se refiere al «mundo de las relaciones de género y su violencia inherente» (Segato, 2003, p. 260) en la sociedad patriarcal en la que vivimos.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

La historia se escribe con la memoria que anida en el cuerpo social e individual, y el arte es un reservorio que guarda en las obras esa memoria, aunque la distancia del tiempo pueda permitir diferentes lecturas. En un país atravesado por el humor sexual soez que replicaba la televisión, donde Olmedo y Porcel eran su máxima expresión y las mayores situaciones de comicidad se apoyaban en el acto de reírse de la mujer, que llevaba poca ropa puesta, ocupaba el lugar de la *boba*, o en todo caso aparecía como cómplice de esas alusiones a su cuerpo, esa normalización de los estereotipos estaba latente. Los programas de TV estaban repletos de serie de chistes sexuales, en los que el hombre reafirma su hombría, porque en la sociedad patriarcal «el mandato expresa el precepto social de que ese hombre debe ser capaz de demostrar su virilidad, en cuanto compuesto indiscernible de masculinidad y subjetividad, mediante la exacción de la dádiva de lo femenino» (Segato, 2003, p. 40), acto que realiza frente a otros hombres que son cómplices de su relato.

Como señalamos, este contexto patriarcal aún no está en el horizonte de análisis de ese momento, por lo que es muy difícil crear desde una perspectiva de género que observe la denigración y maltrato que suceden al ubicar a la mujer como un objeto a disposición del hombre y que como tal, habilita su uso y abuso. Tal como indica Segato (2003), «cuando se trata de formular un modelo capaz de dar cuenta de los procesos violentos, el sujeto, la posición de ego o centro del sistema en equilibrio inestable es, si hablamos en términos de género, masculina y heterosexual» (p. 257). Queremos tener en cuenta esta perspectiva a la hora de analizar las escenas, así como la salvedad de un contexto en donde todavía no circulaba esta mirada.

TEORÍA DE LAS EMOCIONES

Sabemos que las emociones son parte del convivio teatral, que circulan en ese espacio y que parte del arte es generar, provocar, evocar o despertar emociones, que produzcan corrimientos de lugares habituales y reflexiones respecto a las relaciones, el mundo, las personas, la existencia. Tomamos la perspectiva de la teórica Sara Ahmed (2015) quien basándose en la relación entre las emociones, el lenguaje y los cuerpos, estudia distintos estados emocionales a partir del análisis de la emocionalidad de los textos en debates sobre terrorismo internacional, asilo, migración, reconciliación y reparación que suceden en diferentes lugares del mundo. Ahmed (2015) observa cómo las emociones que son nombradas en los actos del habla, implican sensaciones.

La teórica feminista sostiene que las emociones siempre han estado vinculadas a las mujeres porque se las representa como seres más cercanos a la naturaleza y entonces «menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio» (p. 22), a la vez de convertirse en atributos de los cuerpos «en tanto transforman lo que es *más bajo* o *más elevado* en aspectos corporales» (p. 23). Es decir que las emociones, por ser algo vinculado al cuerpo sensible, estarían emparentadas con la mujer, algo que entra en juego en esta selección de escenas porque quienes podrían entenderse como denigradas y *usadas*, son mujeres.

La autora desarrolla una mirada sobre la circulación de las emociones entre cuerpos, en la que va a decir que las emociones son relacionales porque involucran «(re)acciones o relaciones de “acercamiento” o “alejamiento” con respecto a dichos objetos» (p. 30), pero no deberían considerarse estados psicológicos sino prácticas culturales y sociales que se estructuran a través de circuitos afectivos. Podemos pensar el convivio teatral (Dubatti, 2003) como el espacio en el que se produce ese intercambio en el que las emociones atraviesan a las personas en una empatía kinestésica en la que podemos dudar si el reconocimiento o la valoración de la emoción están en la escena, en el público o en ese espacio interrelacional.

Queremos destacar al cuerpo como protagonista de esta circulación de las emociones que van y vienen entre lo individual y lo colectivo, espacio en el que sucede la emoción, donde causa aprobación o rechazo, y cuyos vínculos producen efectos y reacciones, al poder movilizar con su expresión y posicionamiento afectivo a otros cuerpos, convocarlos a la acción corporal o a la reflexión.

Llegados a este punto nos preguntamos si una acción erótica puede generar violencia, o si la violencia puede despertar algún tipo de erotismo. ¿O es posible que desde el erotismo se incite

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

a lo crudo del deseo, a la bronca frente a la falta, a lo aculturizado que anida en el ser humano y que las prácticas políticas neoliberales exacerban? ¿Puede representarse la violencia de género como denuncia aunque no sea consciente el hecho? ¿Es válida la lectura posterior a la luz de las nuevas perspectivas? ¿Puede el artista manifestar inconscientemente una situación de violencia social?

LAS OBRAS Y SU REPERCUSIÓN EN LA PRENSA

Desde estas preguntas y estos lineamientos teóricos, llegamos a la selección de escenas en las dos últimas obras: *Hermosura* (2000) y *Patito feo* (2004).

Hermosura fue calificada como «musical erótico» (Pendex se quedaron con las ganas, 2002, s. p.) o «erotismo con humor» (Gsell, 2000, p. 5). Es una obra que guarda cierta continuidad temática con *Patito feo* (2004) que era definida así por una periodista que entrevistó al grupo:

Con la estructura aproximada de un varieté o un musical, escenas de danza, canciones y teatro construyen su estilo como una totalidad híbrida, híbrida como sus creadores, formados en disciplinas diversas y capaces de virar una conversación del pensamiento abstracto al chiste grueso. *Patito feo*, estrenado en noviembre de 2003, vuelve a transitar el erotismo que caracteriza al grupo. Se nutre de la historia del cuento de Andersen para mostrar lo que está detrás de la realidad visible (Melgar, 2005, p. 1).

Hermosura propone escenas que giran alrededor de los vínculos humanos y que esta vez se centra en situaciones de pareja. Esto se debe a una asociación que se da porque para la propuesta suman a dos actores: Juan Minujín y Daniel Cúparo, lo que empareja en términos de géneros binarios al grupo. Para la creación también convocan a Daniel Casablanca de *Los Macocos* como mirada externa.

Algunos medios se refieren a un espectáculo «más teatral que dancístico» (Vincent, 2000, p. 5) y observan en la obra «el erotismo y el dispar comportamiento del hombre en función de él» (p. 5), además de hablar de las escenas de «escarceos amorosos que nunca se concretan a pesar de los aprontes, de los intentos sadomasoquistas, de los recursos románticos, de las exposición de una sensualidad exasperada y aparentemente incontrolable» (p. 5). Esta misma nota señala que sólo hacia el final, la proyección que acompaña la interpretación vocal de Casella insinúa «la consumación del acto sexual» (p. 5). En otro medio, se apunta que en *El Descueve* el cuerpo en movimiento «es pulsado al extremo en pos de encontrar una poética en la que el espectador se identifique, en consonancia con el tiempo abrumador que le toca vivir» (Carrión, 2012, p. 126). La obra da inicio con una escena en la que encuentran todos los intérpretes presentes. Allí María Ucedo pela un caramelo que se mete en la boca para saborear exageradamente mientras los demás observan. Posteriormente, tira un caramelo hacia atrás y el grupo entero se lanza al suelo enzarzándose en una lucha cuerpo a cuerpo. Este inicio ubica un objeto de deseo a disputar por el resto, y ya presenta el tono de lo que será el espectáculo. A través de la interpretación musical de un tema, se introduce la siguiente escena, en la que se arman tres parejas que parecen dispuestas a bailar abrazadas y besarse. En medio de una letra que desea la muerte del otro como un rezo de un herido de amor (romántico), las parejas se besan mientras se espían entre sí, mostrando deseo, interés y atracción por aquél o aquella que está con otra/otro. Así van intercambiándose las parejas y los besos, en una rotación de insatisfacciones inacabadas y en *loop*, hasta que una pelea cuerpo a cuerpo en el piso (de dos de los varones) da fin a este momento. [Figura 1]

Se trata de una escena que nos habla del deseo y la insatisfacción en los vínculos humanos, especialmente de pareja, porque la disposición comienza desde las duplas de hombre/mujer, y los estereotipos de género son una construcción social muy arraigada y reproducida en los medios.

Una nota planteaba la obra en estos términos: «Se trata de tres parejas que realizan un espectáculo donde la seducción y los giros lúdico del cortejo se tornan en la idea central, como una reflexión corporal de los roles que ha adquirido lo masculino y lo femenino en la sociedad» (Espectáculo a la argentina, 2002, s. p.), tal como señala la crítica sin firma del diario *El mercurio*

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

de Chile. Podría pensarse como una propuesta que plantea acciones en torno a un deseo erótico que tensiona con la violencia que genera la insatisfacción.

Respecto a la idea de roles de género en la sociedad, se observa el estereotipo de pareja heterosexual, que es lo que señala la nota citada, pero cierto juego sobre el lugar que ocupa cada uno y una a la hora de seducir (en la escena se intercambian roles). Sin embargo, la situación finaliza con dos varones peleando, por lo que el juego termina con el cliché del varón fuerte cuya única emoción permitida socialmente es la ira, *agarrándose a trompadas* y peleando por una mujer.

Otra escena que nos gustaría señalar en relación al erotismo, así como a la interrupción de la culminación del deseo sexual, es un show erótico que protagoniza Mayra Bonard que parece emular algún número de *stripteas* (del inglés *strip*, *desnudar*, y *tease*, *tentar*). Una nota la describía como «sexi figurita de pornoshow, de apariencia ardiente, pero más dispuesta a jugar con los instintos del público que con los propios» (Espinosa, 2001, p. 10).

En la escena, la intérprete canta y va quitándose la ropa, mientras los tres varones del grupo la secundan [Figura 2]. Ellos la levantan en andas o sirven de soporte para que ella se apoye, y en algunos momentos deja que la toquen, la huelan, la besen, siempre en una actitud cómplice con el público a quien le dirige miradas y gestos pícaros.

De toda la propuesta, esta podría considerarse una de las escenas más explícitas en cuanto al juego erótico, casi pornográfico, en tanto que la protagonista realiza acciones también estereotipadas de la pornografía al tocar sus pezones o chupar sus dedos y colocarlos por dentro de la tanga que apenas le cubre el pubis. Los varones van detrás de ella como fieles servidores al punto que en un momento Bonard grita *bowling* y se ubican como tres palos que ella hace caer rodando. Un simbolismo del ejercicio de su poder, a través de la genitalidad de su género, cuyas metáforas populares también estereotipan a una masculinidad cuya característica es que no puede refrenar su deseo sexual.

La obra continúa en formato varieté con diferentes números que giran alrededor de la misma temática erótica y en torno a situaciones tan estereotipadas que resultan clichés, y en las que las mujeres del grupo cumplen una función bastante protagónica.

La mayoría de las notas califica la propuesta en términos de erotismo, sensualidad y humor con títulos como «El que calienta la cartelera» (El que calienta la cartelera, 2002), o «El Descueve desparrama su arte a puro erotismo salvaje» (Firpo, 2002) en el que el periodista agrega que «juegan situaciones cuyo erotismo se vuelve ridículo, exacerbándose en besos caníbales o escenas exóticas» (s. p.). Allí mismo, Ana Frenkel se refiere a *Hermosura* como un nombre que apareció con sarcasmo «porque se empieza a hablar de la perfección del ser humano y, con el desarrollo, se percibe un notorio deterioro, cómo ese ser se va descascarando» (Firpo, 2002, s. p.). Otra nota se refiere a: «Hombres y mujeres comparten las mismas ceremonias donde no falta la agresión, la brutalidad y el espíritu de conquista, rasgos tradicionalmente atribuidos al género masculino» (Espinosa, 2001, p. 9). Y también se puede leer «Viaje erótico al humor» (Durán, s. f., p. 73), nota en la que el grupo señala que la obra se basa «en la noche, el amor y el erotismo» (p. 73). En relación a los parecidos y diferencias entre *Hermosura* y *Patito feo*, sus integrantes opinan que el código del *Descueve* va por el mismo lugar, tal como expresa Casella:

Nuestras obras están enganchadas, son sucesivas. El que venga a ver *Patito feo* va a recibir una corriente similar a la de *Hermosura*. Pero esa obra tenía una fuerte concepción de show, como nuestra versión de un cabaret o de una revista. Ésta, en cambio, sucede entre cuatro paredes, dentro de una casa (Melgar, 2005, p. 1).

Patito feo se estrena en el año 2003 como apertura de trabajo en proceso y posteriormente realiza funciones en el 2004. En la propuesta el grupo transita ese erotismo al que nos referimos antes y que una nota próxima al estreno nombra como algo característico (especialmente en relación con *Hermosura*), pero que respecto a esta obra, señala que ahonda en la zona más violenta del erotismo o de esos vínculos amorosos (Melgar, 2005). Volvemos a indicar que la

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

mirada respecto a la violencia de género aún estaba velada y la sociedad heteronormativa se mantenía sumida en una visión estereotipada, por lo que puede ser que nada de lo que inferimos de las escenas tenga ese propósito para el grupo.

En esta creación se convocan nuevamente a los actores Juan Minujín y Daniel Cúparo, por lo que otra vez el hecho de incluir más figuras masculinas y proponer escenas de dúos, orienta la mirada hacia la relación de pareja. Y en consonancia con la atmósfera de la obra precedente, predomina cierto erotismo relacionado al vínculo.

En la entrevista citada respecto a *Patito Feo*, les preguntaron si en sus obras predominaba lo erótico y Casella respondió que «trabajar con la sexualidad es como una jeringa que va directo a la recepción sensorial» (Melgar, 2005, p. 2), pero está dentro de un marco teatral. También agregó que el hecho de que un chico se *garche* un sillón es «un trampolín que dispara hacia otra cosa. Es más, si nuestro público buscara carnalidad, se quedaría con hambre. El que ve Patito feo, si se deja conducir y se relaja, se come un viaje. Pero relajarse y dejarse llevar es un laburo para el espectador» (Melgar, 2005, p. 2). En esa misma nota, Bonard contesta refiriéndose al erotismo y en su respuesta podemos observar algo que ya estaba presente en *Hermosura*:

Como nos conectamos emocionalmente, siempre aparece lo sexual como signo vital: estados animales, salvajes, primarios, de la naturaleza del hombre. Está bueno que nosotros aportemos nuestra propia visión de la sexualidad porque, en general, lo sexual está dentro de patrones, de formas, de comercio, de la tapa de la revista con la cola-less. (Melgar, 2005, p. 2)

En una escena casi inicial de la obra, el grupo se encuentra en el centro a bailar en ronda y en parejas, en una danza con aires folclóricos. En este instante es posible pensar en un baile de pueblo o un salón de fiesta en el que se reúnen las personas. Hay mucho juego de seducción en las acciones, distancias, gestos y miradas entre las parejas. A través de una pausa se produce un cambio musical y lumínico, e inmediatamente después se modifica la energía de los hombres que empiezan a zapatear acercándose a las mujeres que parecen asombradas e intentan huir. Los hombres del grupo las revolean hasta tirarlas al suelo donde quedan totalmente quietas (¿muertas?). Entonces, los tres varones se juntan a cantar en un unísono para posteriormente tomar cada uno a una mujer del brazo y la arrastra fuera de escena, en una acción que emula imágenes de trogloditas de las cavernas que arrastraban del pelo a las mujeres. [Figura 3]

Desde esta perspectiva de análisis se muestra claramente una desigualdad entre géneros y un accionar violento respecto del cuerpo de las mujeres por parte de unos hombres que se reúnen como manada a cantar cómplices, luego de haberse deshecho de la parte femenina del grupo. El accionar de dominación masculina se asemeja a un festejo que refuerza su masculinidad, compartida y dedicada al otro miembro masculino del grupo. Salvando la distancia, es como señala Segato respecto de las violaciones:

Aunque la pandilla no esté físicamente presente durante la violación, forma parte del horizonte mental del violador joven. Y el acto de agresión encuentra su sentido más pleno en estos interlocutores en la sombra (...) Se trata más de la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta que de la búsqueda de placer sexual. (Segato, 2003, p. 33)

En otra escena que nos interesa resaltar, vemos a una mujer (Mayra Bonard) acostada en un sillón. Ella parece dormida y hay un hombre (Juan Minujín) apoyado en el respaldo que la mira y la toca levemente, mientras se restriega por el sillón como si buscara una satisfacción sexual irrefrenable. En un momento, Bonard se despierta y sin verlo aún, comienza a relatar un sueño. Detrás de ella está Minujín que parece abrir la bragueta del pantalón y masturbarse. Cuando ella lo ve, corre y se apoya contra una pared, él va encima de ella, se apoya y se oye que Bonard dice *no, por favor*. [Figura 4] Esta escena por un lado refuerza el mito del deseo sexual masculino irrefrenable y por otro, muestra una situación de abuso respecto de la mujer, que dormida no puede siquiera defenderse. Aunque en conversaciones con la intérprete, supimos que se intentó aludir a una fantasía de la mujer cuyo deseo es supuestamente consumado en un acto auto erótico al final de la escena, lo que se observa en las acciones es una situación de dominación por parte de un varón sobre una mujer, un claro ejemplo de lo que hoy está tipificado por la ley 26.485 de protección integral de la mujer como violencia de género.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

La tercera escena que queremos mencionar es la que nombramos como la doma. Allí, en penumbras, se ve apenas la silueta de un hombre de pie (Carlos Casella) sobre el cuerpo de una mujer en *cuatro patas*, como si fuera una yegua. El varón está ubicado encima y la rodea con las piernas por el tronco, desde donde la mueve sin tocarla con las manos. La imagen emula una doma. Mientras la mujer se balancea y corcovea como una yegua, el hombre aprieta las piernas y la dirige por el escenario hasta desaparecer. [Figura 5]

Para poder entender lo que develan las obras, es necesario recordar que lxs integrantes del grupo son jóvenes insertos en una sociedad que cambia. En el transcurso de los años, sus obras estallaron como lo hizo la cultura con el regreso de la democracia y también expresaron la violencia reprimida y el terror de la dictadura en un momento que se replicaba el proyecto económico neoliberal, atravesaron la desintegración del neoliberalismo y la caída de su proyecto insostenible, pasaron el estallido político económico del 2001. Hubo violencia, erotismo y humor en el desarrollo de una estética propia.

Como señalamos al principio, no es extraño que las obras dialoguen con el contexto y pongan de manifiesto situaciones de desigualdad que hoy podemos leer en las obras como violencia de género. Creemos, siguiendo a Franko, que «la danza puede absorber y retener los efectos del poder político, así como resistir, en el mismo gesto, esos efectos que parece incorporar». Las obras del grupo manifiestan una tensión entre el erotismo y la violencia por momentos extraña y solapada, que no hace sino confrontar al espectador con el contexto de su tiempo. Como dice Franko (2019), esto es lo que hace de la danza «una potente forma expresión política que puede codificar tanto las normas como su desviación» (p. 207).



Figura 1. Hermosura (2000). Registro de función cedido por grupo El Descueve



Figura 2. Hermosura (2000). Registro de función cedido por grupo El Descueve

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA



Figura 3. Patito feo (2004). Registro de función cedido por grupo El Descueve



Figura 4. Patito feo (2004). Registro de función cedido por grupo El Descueve



Figura 5. Patito feo (2004). Fotografía cedida por los intérpretes sin referencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pendex se quedaron con las ganas: No podrán ver musical erótico che (12 de abril de 2002). *Diario La Cuarta*.

Espectáculo a la Argentina. (14 de abril de 2002). *El Mercurio*.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* México. UNAM, Programa Universitario

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

de Estudios de Género

Bataille, G. (1988). *El Erotismo*. Tusquets.

Carrión, A. (2012). El Descueve: el cuerpo sin límites como clave para la interpretación teatral. *Telón de Fondo*, 8(15). 121-126 <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9003>

Cruz, A. (31 de julio de 2004). El Descueve, con un nuevo intento escénico. *La Nación*, Buenos Aires. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/el-descueve-con-un-nuevo-intento-escenico-nid623260/>

Denoy, M. (21 de febrero de 1999). Persona: Carlos Casella. *La Nación*.

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*. Colección Textos Básicos.

Durán, A. (s. f.). Viaje erótico al humor. En *Tres puntos*, s. e.

El que calienta la cartelera. (27 de octubre de 2002). *Domingo para todos*.

Espinosa, P. (2001) Urbanos y primitivos. *Funámbulos*, 4(13).

Falcoff, L. (4 de junio de 1993). Corazones viajeros. *Clarín*.

Firpo, J. (20 de septiembre de 2002). El Descueve desparrama su arte a puro erotismo salvaje. *La razón*.

Fontana, J. C. (1998). Animalidad y vigor dramático. Una obra de danza 'salvaje' desafía los comportamientos culturales. *La Prensa*.

Franko, M. (2019). *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Atuel.

Grosso, B. (2002) Las políticas de la memoria. *Revista Sociohistórica*, (11-12), 187-198.

Melgar, A. (3 de junio de 2005). El viaje del espectador. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-51863-2005-06-03.html>

Segato, R. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Universidad Nacional de Quilmes.

Segura Rattagan, D. (2018). Erotismo y violencia en las primeras obras de 'El Descueve': Criatura y La fortuna. *Anuario de investigaciones Publicación Anual*. <https://repositorioccc.omeka.net/items/show/236>

Segura Rattagan, D. (2022). *La violencia como dispositivo escénico en las obras de El Descueve*. [Ponencia] VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE-UBA).

Segura Rattagan, D. (2024) *El Descueve como memoria afectiva de la post dictadura* [Ponencia] XV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Reflexiones, archivos y testimonios. A 40 años del Nunca Más.

Schanton, P. (19 de febrero de 1999). El teatro no fue hecho para aburrir. El Descueve explica por qué Todos contentos es un oasis en el cartel under del verano. *Clarín*.

Soto, M. (2 de agosto de 1993). El Descueve trajo un soplo de energía con su espectáculo. *Ámbito financiero*.

Vincent, E. (7 de noviembre del 2000). El Descueve dio impecable cierre a festival de danza. *Ámbito financiero*.

REESCRITURAS TRÁGICAS ENTRE EL SÍMBOLO Y LA ALEGORÍA. ANÁLISIS COMPARADO DE ANTÍGONA FURIOSA DE GRISELDA GAMBARO Y EL CUERPO DE OFELIA DE BERNARDO CAPPÀ

Daiana González (IIT-DAD-UNA-GIEP-ANPCyT) | daianagonzalez419@gmail.com

RESUMEN

En los diversos circuitos de la escena teatral argentina se han observado numerosas producciones dramatúrgicas que reescriben tragedias clásicas como modernas. En virtud de lo dicho, el presente escrito tiene por objeto tratar el concepto de reescritura de la tragedia en dos obras argentinas: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *El cuerpo de Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa. La primera reescribe el clásico griego de Sófocles, *Antígona* (V a.C) mientras que la segunda reelabora *Hamlet* (1603) de William Shakespeare, ejemplo emblemático de la tragedia moderna. Nuestra intención es analizar dramatúrgicamente dicho concepto a partir de observar cómo tales reescrituras se orientan a un modo simbólico o alegórico de tratar el género trágico.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

PALABRAS CLAVE

reescrituras trágicas; símbolo; alegoría; *Antígona furiosa*; *El cuerpo de Ofelia*

INTRODUCCIÓN

En líneas generales, el género teatral trágico pone en evidencia el conflicto entre dos fuerzas. Órdenes religiosos, morales o visiones de mundo contrapuestas cuyo valor sólo puede decidirse a partir del desenlace fatal del héroe trágico que es obligado a luchar contra el inevitable poder del destino. En este sentido, la tragedia clásica griega como la tragedia moderna plantean conflictos, pero de diferente naturaleza. El politólogo y filósofo Eduardo Rinesi (2015) distingue dichos conflictos entre objetivo y subjetivo. El primero se observa en la tragedia clásica y remite a una pugna entre sistemas de valores contrarios (dioses o sistemas de dioses) que existen concretamente en el mundo; sin que se evidencie un conflicto o vacilación interna en los personajes que operan como estandartes de los valores que representan. Antígona defiende la ley divina/natural y el deber familiar mientras que Creonte se identifica con la ley humana y del Estado, el orden político y social. En el cumplimiento de esos sistemas de valores contrapuestos se desata el conflicto en la tragedia sofocleana. El segundo conflicto, el subjetivo, es propio de la tragedia moderna. Este se desarrolla al interior de los personajes y son sus valores morales los que están en pugna. *Hamlet* es uno de los ejemplos más representativos. El protagonista se dirime entre la venganza, la duda existencial y las consecuencias morales y políticas de su accionar en los demás personajes como en el reino de Dinamarca. En la obra shakespeariana, el conflicto subjetivo también es observable en las ideas de poder que encarnan Hamlet; la justicia, la moral, lo intelectual y Claudio; el engaño, la manipulación y la violencia.

Las tragedias al trabajar con conflictos universales y constitutivos de los sujetos sociales se presentan como un elemento interesante para hablar o tratar sobre situaciones políticas, sociales y culturales dado que sus temas, a lo largo del tiempo, se fueron resignificando y adquiriendo nuevos sentidos. El presente trabajo tiene por objetivo trabajar el concepto de reescritura trágica en dos obras argentinas: *Antígona furiosa* (1986) de Griselda Gambaro y *El cuerpo de Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa. La primera reescribe el clásico griego de Sófocles, *Antígona* (V a.C), mientras que la segunda reelabora *Hamlet* (1603) de William Shakespeare. Analizaremos dramaturgicamente dicho concepto observando cómo tales reescrituras se orientan a un modo simbólico o alegórico de tratar el género trágico lo que signará una manera de producir sentidos en la escena teatral contemporánea. Nuestra hipótesis de lectura plantea que en el teatro argentino las tragedias clásicas como modernas son reescritas en función de dos modos dramaturgicos en tensión: el simbólico y el alegórico. El primero desarrolla un lenguaje dramático que se organiza en función de configurar una totalidad. Es decir, busca afinidades o una linealidad temporal entre elementos, y parte siempre de un juicio previo, positivo o negativo, fijando los contenidos de la historia política, social y cultural de nuestro país como tesoros portadores de un saber y una enseñanza que deben ser recuperados, restaurados y exhibidos al mundo constituyendo una trama simbólica e identitaria de nuestra historia. El segundo modo se sostiene en la producción de imágenes generadas a partir de un tratamiento alegórico de los materiales recuperados, fragmentos fracasados de la historia argentina (Ferreira, 2019). La alegoría⁴⁶, en tanto categoría estética, permite un modo de expresión que detiene la relación mimética entre representación y significado a diferencia del símbolo que entiende dicha relación como dos caras de la misma moneda. «Las alegorías no solo significan algo diferente en lugar de representar miméticamente, sino que significan en la medida en que desmienten lo presentado por ellas, y de esta manera disocian representación y significado. Este es su informe metafigurativo: ellas significan «precisamente el no ser de aquello que representan» (Menke en Vedda, 2012, p. 41).

La distinción entre símbolo y alegoría nos permite dar cuenta de la existencia de dos modos contrapuestos de tratar y reescribir el género trágico presentes en la dramaturgia y en los modos de producir sentido en el teatro argentino actual⁴⁷, permitiéndonos observar un montaje de la escena en el que diferentes materiales de la historia, la sociedad, la política y la

46 Para estudiar la alegoría partimos de la definición de Walter Benjamín que Sandra Ferreira (2019) retoma en su libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*.

47 Estos dos modos encuentran su correlato en la pugna histórica entre las estéticas idealista caracterizada por los principios de la totalidad, la continuidad y la identidad, y la materialista regida por los principios de la fragmentariedad, la discontinuidad y la negatividad en la que se funda la estética de lo inefable que se sostiene en la creación de imágenes —en contraposición a la defensa de la idea como sostiene la estética idealista— en las que se condensa la verdadera experiencia (Ferreira, 2019, pp.14-15).

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

cultura argentina se hacen presentes a partir de una serie de correspondencias habilitadas por la propia escena. Dichos materiales, los entendemos como textos-fragmentos semióticamente diversos entre sí, cerrados, uniformes y con un sentido total incapaz de ser modificado. Sin embargo, al entrar en interacción con otros textos-fragmentos su estado de equilibrio semiótico se ve trastocado dando como resultado un texto heterogéneo, no uniforme y políglota que de acuerdo con la semiótica de la cultura de Iuri Lotman (1996) llamamos *texto de la cultura*. Este es un tipo de estructura textual de segundo orden que reúne correspondencias establecidas entre textos diversos que adquieren relevancia porque permiten el surgimiento de un texto multivocal en que se dan una serie de combinaciones semióticas diversas e imposibles de ser traducidas. En su interacción con el lenguaje de un arte, por ejemplo, la dramaturgia, da paso a la aparición de un texto artístico capaz de contener y organizar al texto multivocal en una disciplina artística sin que este pierda su multiplicidad semiótica. Dicho texto artístico posee una doble función: a) delimitar una frontera, traduciendo a su lenguaje el texto multivocal que lo compone generando una unidad que nos permita el reconocimiento de un producto artístico y b) contener e incrementar su heterogeneidad y contrariedad semiótica interna. Por último, este texto semióticamente heterogéneo tiene la capacidad de condensar información, posee memoria, siendo un dispositivo intelectual que transmite información depositada en él desde afuera, así como también transforma y produce nuevos sentidos (Lotman, 1996, pp. 53-54).

ANTÍGONA FURIOSA. TRATAMIENTO SIMBÓLICO DE LA TRAGEDIA CLÁSICA

Basándonos en lo expuesto, en *Antígona furiosa* Gambaro recurre al carácter cívico de la tragedia griega sofocleana, *Antígona*. En ella, la dramaturga encuentra una narrativa adecuada para gestionar los procesos de reflexión y construcción de memoria frente al horror perpetrado por el Estado durante la última dictadura militar argentina ocurrida en 1976. En este sentido, la reescritura del género trágico de Gambaro, en tanto texto artístico, permite la conservación y ampliación de los sentidos de la historia y la cultura argentina. Es decir, opera la función de dispositivo intelectual de memoria del texto artístico señalada por Lotman (1996). Sin embargo, tal ampliación de significados está supeditada a una idea previa de Gambaro que asocia materiales/textos fragmentos de la historia reciente y la cultura argentina en pos de representar el terrorismo de Estado y generar una reflexión a partir de ellos.

Este tratamiento de la tragedia y su manera de vincularla con la historia y la cultura está ligado a un modo simbólico de tratar el género trágico. La autora trae a escena las figuras de la madres y abuelas de Plaza de Mayo, la figura del detenido-desaparecido y el entramado que conformaron los sectores medios populares y el poder dictatorial conectándolos con los personajes Antígona, Polinices, Corifeo y Antinoo, respectivamente, y ubica su acción en un barcito porteño en el que Corifeo y Antinoo toman café, calificado como veneno por Antígona⁴⁸ (Ferreira & Rodríguez, 2018, p. 87). El carácter universal del conflicto y la temática de *Antígona*, abuso de poder, la resistencia, el reclamo por un cuerpo insepulto y las acciones de sus personajes posibilitan la conexión y/o identificación con los hechos ocurridos durante la última dictadura cívico-militar argentina. Tales conexiones entre los textos-fragmentos de nuestra historia reciente son mostrados como tesoros que se recuperan para fundar una totalidad, una trama identitaria que convierte a *Antígona furiosa* en símbolo de una narrativa trágica, fácilmente leída por el espectador, que representa y reflexiona de manera dolorosa sobre el terrorismo de estado funcionando como un dispositivo de memoria en torno a él en el teatro argentino.

EL CUERPO DE OFELIA. TRATAMIENTO ALEGÓRICO DE LA TRAGEDIA MODERNA SHAKESPERIANA

Por su parte, *El cuerpo de Ofelia* se enmarca bajo una lógica alegórica en la que el fragmento funciona como un principio estético a la hora de tratar la tragedia moderna shakespeariana. «Cortamos a *Hamlet* como si fuera un cuerpo. Lo abrimos. Hicimos el tajo en el inicio del acto V» (Yaccar, 2017, s. p.) señalan Bernardo Cappa y Pedro Sedlinsky —quien colaboró en la dramaturgia de la obra— en una nota hecha por el diario *Página 12* en el año 2017. Esta

48 De acuerdo con Ferreira y Rodríguez (2018), la acción de tomar café cobra sentido cuando Antígona lo califica de veneno ya que, como la cerveza en Nietzsche, «mina el cuerpo y alma, alimenta el sentido común; en los cafés se reproduce la doxa del porteño» (p. 87).

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

acción dramática de índole alegórica, es decir, el acto de recortar y/o fragmentar *Hamlet*, de tomar sólo el inicio del acto V y descartar el resto representa una toma de posición del autor frente a la idea de totalidad del texto trágico moderno y su carácter moral y crítico como única unidad de sentido. Cappa es consciente de la potencia acumulada en *Hamlet* y la libera para el teatro argentino recuperando solo un resto de él, el inicio del acto V, volviéndolo una unidad de sentido. *El cuerpo de Ofelia* degrada un mito de la literatura trágica moderna de occidente; lo baja del pedestal de símbolo literario y, a partir de la producción de semejanzas⁴⁹, concepto tomado de Walter Benjamín (1991), habilita la capacidad de percibir correspondencias entre *Hamlet* y los diversos texto-fragmentos de la historia y la cultura argentina estableciendo conexiones no previstas a priori y alejadas de la idea de un sentido total, pues estas no se dejan fijar permitiendo, así, producir capas sentidos.

Un ejemplo de lo dicho es Ofelia, personaje que se construye alegóricamente en tanto fragmento, porque en ella operan una serie correspondencias entre textos-fragmentos de nuestro contexto político social y cultural que la vuelven un espesor de sentidos. Ofelia no sólo es el personaje shakespeariano, también es una semejanza que evoca transitoriamente el caso de Jimena Hernández, la niña hallada muerta en la pileta de un colegio porteño de Caballito en 1988, los mitos sobre la sustitución de cadáveres como el de Alfredo Yabrán o Nestor Kirchner, es el cuerpo velado de Alejandra Boero en la sala del teatro Andamio 90 en 2006, es un truco de magia de René Lavand, es una canción de Spinetta. Además, es un cuerpo sin vida sustraído de una morgue, que es reclamado y no quiere ser devuelto. Todas estas correspondencias y otras conviven e interactúan en Ofelia, la ingresan al contexto cultural argentino. Ofelia admite perder su sentido de totalidad y volverse un fragmento más que puede conectarse y establecer correspondencias diversas y no lineales con otros fragmentos de nuestra historia cultural que la transformen en una unidad cargada de múltiples sentidos.

CONCLUSIÓN

La intención de este escrito fue abordar dramáticamente el concepto de reescritura del género trágico en el teatro argentino. Para ello, nos dedicamos a analizar dos casos; *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro y *El cuerpo de Ofelia* de Bernardo Cappa observando en ellos un tratamiento de dicho género y los textos-fragmentos de la historia política, social y cultural orientados, respectivamente, a un modo simbólico o alegórico de tratar y reescribir la tragedia. De esta manera, identificamos que el tratamiento simbólico que realiza Gambaro de la tragedia clásica se apoya en una idea previa que pretende generar en el espectador una reflexión dolorosa y opresiva sobre el terrorismo de estado perpetrado durante la última dictadura cívico-militar suspendiendo así el proceso de catarsis tradicional de la tragedia griega. En cambio, Cappa trata el género trágico moderno de manera alegórica cuyo fin no es generar una reflexión a partir de una idea previa sino producir imágenes fragmentarias y transitorias de nuestro contexto histórico y cultural y que desplacen a *Hamlet* de su lugar de símbolo de la tragedia moderna. El autor de *El cuerpo de Ofelia* reconfigura y potencia los sentidos de la tragedia shakespeariana como, también, habilita en ella nuevas y diversas lecturas sobre y ancladas en la historia reciente y la cultura argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamín, W. (1991). La enseñanza de lo semejante. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp 85-89). Alfaguara.
- Cappa, B. (2023). El cuerpo de Ofelia. En B. Cappa (Comp.), *Escombros. 10 textos reunidos* (pp.150-182). Inteatro.
- Ferreira, S. y Rodríguez M. (2018). Tragedia. En M. López Casanova y M. Fonsalido (Coord.), *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (pp. 83-88). Universidad Nacional de General Sarmiento.

⁴⁹ Según Walter Benjamín (1991) el hombre posee la capacidad de producir semejanzas. Es un modo de percepción capaz de encontrar correspondencias entre elementos diversos. Esta facultad mimética encuentra su origen primigenio en el juego infantil. Pero su máxima expresión se desarrolla en el lenguaje y la traducción. El reconocimiento de lo semejante es siempre centelleante y no se deja fijar como sucede con otros tipos de percepciones y pareciera estar sujeto a un tiempo determinado.

PERSPECTIVAS PLURALES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN ESCÉNICA

- Ferreira, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Universidad Nacional de General Sarmiento
- Gambaro, G. (1986). *Antígona furiosa* [Obra teatral]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Goethe de Buenos Aires.
- Lotman, I. (1996). La semiótica de la cultura y el concepto del texto. En *La Semiosfera I* (pp. 52-62). Frónesis/Cátedra.
- Rinesi, E. (2015). Notas sobre la tragedia y el mundo de los hombres. *Anacronismo e irrupción. Revista de Teoría y Filosofía Política Clásica y Moderna*, (8), 271-296.
- Vedda, M. (2012). Introducción: Melancolía, transitoriedad, utopía. Sobre *Origen del Trauerspiel alemán*. En W. Benjamin, *Origen del Trauerspiel alemán* (pp. 5-52). Gorla
- Yaccar, M. (26 de abril de 2017). La Argentina es un país-velorio. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/33980-la-argentina-es-un-pais-velorio>.