

Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria

Nuevos paradigmas, formas, enfoques
en las post-dictaduras del Cono Sur

ARGENTINA CHILE URUGUAY

Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi
(eds.)



3

lingue
linguaggi
politica

cleup



3

lingue
linguaggi
politica

Direttore/Director

Antonella Cancellier
Università degli Studi di Padova

Comitato Scientifico/Comité Científico

Antonio Colomer Viadel, Universitat Politècnica de València
Vincenzo Milanesi, Università degli Studi di Padova
Gianni Riccamboni, Università degli Studi di Padova
Giuseppe Zaccaria, Università degli Studi di Padova

Comitato Editoriale/Comité Editorial

Mathilde Anquetil, Università degli Studi di Macerata
Amalia Barchiesi, Università degli Studi di Macerata
Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova
Francesco Carbone, Università degli Studi di Padova
Alessia Cassani, Università degli Studi di Genova
Armando Francesconi, Università degli Studi di Macerata
Luisa A. Messina Fajardo, Università degli Studi di Roma Tre
Giovanna Scocozza, Università per Stranieri di Perugia
Claudio Zoppini, Università degli Studi di Padova

La visione notturna permette al gufo di indagare la realtà in situazioni oscure e discernere le cose; la rotazione del collo amplifica all'estremo il suo campo visivo. Per queste ragioni, nelle mitologie e tradizioni, nei bestiari e nei culti, il gufo è custode della conoscenza, simbolo di comprensione, saggezza, prudenza, lungimiranza, di risoluzione di problemi. Sulle sue ali c'è posto per le utopie.

La collana *Lingue Linguaggi Politica*, scegliendo il gufo come totem, vuole assorbirne le caratteristiche e avere il suo sguardo che sappia essere al tempo stesso semiotico, giuridico, politico, filosofico, sociologico, antropologico, estetico, etico e sappia gettare luce sulla complessità.

Le copertine dei volumi sono state pensate per richiamare i colori del bosco che per natura è rigenerazione. Come rigenerazione è, per la politica, la conoscenza.

La visión nocturna permite al búho investigar la realidad en situaciones oscuras y distinguir las cosas; la rotación de su cuello amplifica al extremo el campo visual. Por dicha razón, en las mitologías y tradiciones, en los bestiarios y en los cultos, el búho es el guardián del conocimiento, símbolo de comprensión, sabiduría, prudencia, previsión, de resolución de problemas. En sus alas hay lugar para las utopías.

La colección *Lingue Linguaggi Politica*, al elegir el búho como tótem, quiere absorber sus características y tener su mirada que sabe ser, al mismo tiempo, semiótica, jurídica, política, filosófica, sociológica, antropológica, estética, ética, y que sabe arrojar luz sobre la complejidad.

Las tapas de los volúmenes se han diseñado para evocar las tonalidades del bosque que por naturaleza es regeneración. Como regeneración es, para la política, el conocimiento.

Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria

Nuevos paradigmas, formas, enfoques
en las post-dictaduras del Cono Sur

ARGENTINA CHILE URUGUAY

Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi
(eds.)

cleup

1222-2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Spigi

Dipartimento di Scienze Politiche,
Giuridiche e Studi Internazionali

La pubblicazione di questo volume è stata possibile grazie al contributo del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, progetto PRIN bando 2015 - “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici” - e il patrocinio del Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali dell'Università degli Studi di Padova

La presente pubblicazione è stata sottoposta a *peer review*.

Prima edizione: dicembre 2020

ISSN: 2724-1556

ISBN 978 88 5495 344 4

© 2020 CLEUP SC

“Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova”

via G. Belzoni 118/3 – Padova (t. +39 049 8753496)

www.cleup.it

www.facebook.com/cleup

Tutti i diritti di traduzione, riproduzione e adattamento, totale o parziale, con qualsiasi mezzo (comprese le copie fotostatiche e i microfilm) sono riservati.

*A Vera Vigevani Jarach, con profunda gratitud.
Por sus mensajes de resistencia, resiliencia y libertad,
la Universidad de Padua y su ciudad le deben mucho.*

A todas las madres de Plaza de Mayo

Hacia los 800 años
de la Universidad de Padua



Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria



ÍNDICE

PREMISA	15
Hacia los 800 años de la Universidad de Padua <i>Antonella Cancellier</i>	

PRESENTACIÓN	17
<i>Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi</i>	

PARADIGMAS DE LA DRAMATURGIA

La política del arte de una dramaturgia del espacio <i>Ramón Griffiero Sánchez</i>	31
---	----

Ejercer la memoria en el cuerpo. Usos del testimonio y aperturas sensoriales en la escena teatral chilena <i>Mauricio Barría</i>	51
--	----

Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires <i>Mariano Saba</i>	81
---	----

PRÁCTICAS Y ARTES PERFORMATIVAS

<i>La Luna</i> (1986), de Alejandro Urdapilleta: dramaturgia actoral-performativa, grotesco y representación del horror en la primera postdictadura argentina <i>Jorge Dubatti</i>	101
---	-----

<i>Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos</i> <i>Maximiliano Ignacio de la Puente</i>	115
Usos del testimonio en producciones de <i>Teatro x la Identidad</i> (Ciudad de Buenos Aires, 2000-2010) <i>María Luisa Diz</i>	131
El PROYECTO BIODRAMA y lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo: bases de una investigación <i>Pamela Brownell</i>	153
Aquellos raros peinados nuevos. La experiencia liminal del primer grupo punk performático de los años 80 <i>Marina Suárez</i>	167
El umbral de reconocimiento del escrache de H.I.J.O.S. en la dramaturgia societal argentina <i>Mirta A. Antonelli</i>	189
La Historia en el banquillo y la Murga en los estrados. Un juicio carnavalesco a la salida de la dictadura <i>Gabriela Rivera Rodríguez</i>	215
Heridas de ciudad: rastros e indicios de la memoria y el patrimonio en la construcción de las ciudadanías uruguayas contemporáneas <i>María José Apezteguía</i>	233
Performances, intervenciones artístico-políticas, liminalidad en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires en el contexto del 24 de marzo, 'Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia' <i>Catalina Julia Artesi</i>	253

Expresiones performáticas políticas, feministas y memorialistas en el espacio público de la Ciudad de Buenos Aires: el <i>Comando Evita</i> <i>Adriana Marisa Carrión</i>	275
--	-----

ARCHIVOS, MUSEOS, MONTAJES Y TERRITORIOS ARTÍSTICOS LIMINALES

Desmontaje de la obra performática <i>Tucumán me mata</i> . <i>Acción #3. El evento</i> , de Adriana Guerrero y Julio Pantoja <i>Julio Pantoja</i>	297
<i>Instantes de Verdad</i> . Montaje, fragmentos y huellas en un Sitio de Memoria <i>Natalia Magrin</i>	329
El video documental en la universidad, memoria y creación colectiva <i>Adriana Musitano</i>	351
Construir la memoria de la Guerra de Malvinas (1982): <i>Museo Miguel Ángel Boezzio</i> (1998), de Federico León <i>Ricardo Dubatti</i>	371
<i>El Descueve</i> y el despertar de la danza en la postdictadura argentina <i>Dulcinea Segura Rattagan</i>	389
Una genealogía del musical <i>Evita</i> , el acercamiento de Nacha Guevara y una nueva búsqueda sobre Eva Perón <i>Jimena Trombetta</i>	403
En busca de la libertad. Montaje y mediación entre historias, memorias, escenas y performances de la Universidad de Córdoba a la Universidad de Padua <i>Valeria Cotaimich - Juan Pablo Santi</i>	421

La dictadura pinochetista y la voz poética de les niñes detenides
desaparecidas y sobrevivientes 441
Mirian Pino

EXPRESIONES Y FIGURAS EMBLEMÁTICAS DEL TEATRO

Memoria y actuación en Eduardo Pavlovsky: 459
de la resistencia a la multitud
Martín Gonzalo Rodríguez

Lo siniestro como expresión crítica de la identidad. 481
Un acercamiento a la pieza teatral de Daniel Veronese,
Del maravilloso mundo de los animales: Los Corderos
Milena Bracciale Escalada

Rescrituras materialistas. Imagen, memoria 503
y experiencia en la dramaturgia de Ricardo Monti
Sandra Ferreyra

Contra lo infigurable. Imaginarios en el teatro testimonial 523
de las postdictaduras del Cono Sur (Argentina y Chile)
María Amalia Barchiesi

Las cosas que ocurren al mismo tiempo. 551
La Terquedad, de Rafael Spregelburd
Luz Rodríguez Carranza

El teatro de Lola Arias: del intimismo posmoderno 571
a una poética de deconstrucción histórica
Susana Tarantuviez

Hacia un retorno de lo político. Postdictadura, memoria 591
y lucha colectiva en la poética escénica de Susana Palomas
Laura Fobbio

Índice

13

Circuitos de la memoria: violencia y juventud
en la dramaturgia de Nona Fernández
Pablo Aros Legrand 609

EXPERIENCIAS DESDE AFUERA

Teatro uruguayo desde fuera
Carlos Liscano 631

PREMISA

Hacia los 800 años de la Universidad de Padua

ANTONELLA CANCELLIER

Università degli Studi di Padova

La Universidad de Padua, una de las más antiguas del mundo, fue fundada en 1222 por la migración espontánea de un grupo masivo de estudiantes y profesores que abandonaron la Universidad de Bolonia en busca de más libertad. En 2022 celebramos los 800 años de aquella libertad, libertad de pensamiento y de opinión, de acción y de palabra.

En su lema, *Universa Universis Patavina Libertas* ('la entera libertad de Padua para todos'), se encierra su peculiaridad a partir de las felices condiciones de una cultura civil que favorecieron su constitución. En primera línea en numerosas batallas, la Universidad de Padua, por la heroica resistencia y el sacrificio de tantos estudiantes y profesores en la lucha de liberación contra el nazi-fascismo, ha sido el único ateneo italiano que ha recibido una medalla de oro al valor.

Por lo tanto, en una universidad como la nuestra que a lo largo de los siglos ha luchado y resistido para la libertad y su defensa, siempre ha sido central la permanente reflexión sobre la idea de democracia.

Y justamente por nuestra inclinación a la libertad que es parte de nuestra tradición, hemos querido incluir en el contexto de las celebraciones hacia los 800 años de la Universidad de Padua este volumen dedicado a las formas de *resistencia*, *resiliencia* y *libertad* en el ámbito del teatro, de las prácticas y las artes performativas en las postdictaduras del Cono Sur.

PRESENTACIÓN*

ANTONELLA CANCELLIER

Università degli Studi di Padova

MARÍA AMALIA BARCHIESI

Università degli Studi di Macerata

De acuerdo con la *Premisa*, nuestro volumen, pues, se propone insistir una vez más en el testimonio y en la memoria, en sus modos de construcción y de puesta en escena en los países del Cono Sur (en Argentina, Chile y Uruguay), desde las postdictaduras de los años ochenta. A partir de las inmediatas democracias, el teatro –y sus nuevas manifestaciones dramáticas y escénicas (el teatro de lo real, el biodrama, el performativo, documental, liminal, etc.)–, a través de la multiplicidad de sus evoluciones, ha seguido siendo –como siempre recuerda Jorge Dubatti– la “caja de resonancia para aquel período terrible, la memoria de aquel horror”.

Ejercicio de memorias, por lo tanto, directas o indirectas, de conformación de identidades, de elaboración colectiva e íntima del duelo, de resignificación del relato biográfico y comunitario, de resistencia y de resiliencia, de transformación social y política, de reconstrucción de una nueva memoria, que es lucha contra el olvido, lucha que no cesa: recordar para no repetir. Lucha que es a su vez un

*Unità Operativa dell'Università degli Studi di Padova (responsabile Antonella Cancellier): *Letteratura testimoniale nel Cono Sud (1973-2015): teatro, arti visive e performative / Literatura testimonial en el Cono Sur (1973-2015): teatro, artes visuales y performativas*. Nell'ambito del Progetto PRIN 2015 (Progetto di Rilevante Interesse Nazionale) – “La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici”.

proyecto para una conciencia de la ciudadanía y de la defensa de los derechos humanos y civiles, que es denuncia y alerta, además, de lo que, de aquellas prácticas opresivas, en el presente sigue vivo.

El volumen, que la colección *Lingue Linguaggi Politica* acoge, desarrolla dimensiones ontológicas y estéticas de las formas teatral-narrativas y performativas, y de las prácticas emergentes como manifestaciones, actos, eventos en vivo, espectacularizaciones (marchas, escraches...). El estudio de la naturaleza performativa del testimonio y de la memoria se extiende a las artes visuales y a acciones socio-creativas que tienen lugar en museos y otros espacios como la ciudad misma, y que involucran soportes de varios formatos (fotografía, pintura, objetos, grabaciones, audiovisuales, etc.), gracias también a las artes digitales que acentúan el carácter eminentemente interactivo y participativo de las instalaciones.

Pensamos que las contribuciones aquí recogidas privilegian algunos aspectos que hemos distribuido en cinco secciones.

Es un honor y un placer abrir la primera sección –“Paradigmas de la dramaturgia”– con el generoso testimonio de Ramón Griffero, hasta 2019 director del Teatro Nacional Chileno, protagonista integral del tema que nos preocupa. Se trata de un trabajo intenso e iluminador que introduce a su teoría de la dramaturgia del espacio y convoca a una mirada profunda sobre las relaciones entre arte, política, existencia y resistencia.

Sigue el excelente ensayo de Mauricio Barría, quien presenta, a través del motivo de la memoria, un *excursus* por el teatro chileno tanto en la vertiente testimonial como en la alegórica –colocándose en esta última la fundacional obra de Ramón Griffero–, para luego concentrarse en dos obras, *Cuerpo* (2005) y *AppRecuerdos* (2017), donde la experiencia sensorial es el activador del testimonio. En particular la más reciente y más tecnológica, *AppRecuerdos*, es un audiorecorrido por el centro de Santiago como escenario de una memoria que se intensifica a través de un interesante montaje compuesto por una serie de archivos sonoros.

Dirigimos luego nuestra atención hacia el escenario dramático argentino, con el ensayo de Mariano Saba, quien brinda un inmejorable estudio sobre las consecuencias de la dictadura argentina

en la enseñanza del teatro durante los años posteriores, cuando se produjeron una serie de cambios notables dentro del campo específico de la didáctica y del aprendizaje de la dramaturgia en el contexto de la ciudad de Buenos Aires, en particular durante la década de los años noventa. A saber: las novedades impulsadas por la teoría de Ricardo Monti (1944 - 2019) en relación con la imagen durante el proceso creador; la creación de la prestigiosa Carrera de Dramaturgia de la EMAD por parte de Mauricio Kartun y Roberto Perinelli; el origen de *Caraja-jí*, significativa agrupación de jóvenes dramaturgos; la gravitación de ciertas poéticas directoriales –como la de Ricardo Bartís–, que condicionaron entonces la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia.

Considerando la performance como acciones incorporadas en prácticas y acontecimientos, ya sean artísticos o político-culturales, tales como el teatro, la danza, las artes visuales, los rituales, las protestas políticas, las manifestaciones callejeras, con su teatralización del espacio público, el segundo apartado de nuestro volumen –“Prácticas y artes performativas”– engloba estudios que van de la performance teatral a formas híbridas, ya sea de índole testimonial como las performances del movimiento teatral argentino *Teatro x la identidad*, o el biodrama, como género. Asimismo, incluimos en este apartado expresiones de carácter artístico, algunas de cariz político como la murga y el musical que han tenido lugar en Uruguay y Argentina.

Encabeza dicha sección uno de los más destacados expertos de teatro en ámbito hispanoamericano, Jorge Dubatti, quien presenta un valioso y lúcido ensayo que nos ubica en los primeros años de la postdictadura argentina, cuando aún persiste la continuidad de la subjetividad social represiva. Jorge Dubatti aborda la performance del actor Alejandro Urdapilleta (1954 - 2013), figura insoslayable del panorama teatral de esos años que, en *La Luna*, personifica la experiencia del horror de la dictadura en el tópico del filicidio y la antropofagia y, a su vez, expone sensiblemente un diagnóstico negativo del estado de la sociedad contemporánea. El monstruoso personaje de la diosa Luna genera espanto y atracción, y puede interpretarse como una reelaboración simbólica de la sociedad criminal y cómplice.

Ubicándonos ahora en la generación de los autores teatrales llamados “hijos críticos” de la postdictadura argentina, Maximiliano de la Puente expone un atento análisis de la reciente performance teatral *Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2019), de Félix Bruzzone y Mónica Zwaig, dirigida por Juan Schnitman. Dicha pieza se inscribe en el contexto del auge de nuevas expresiones dramáticas que reintroducen ‘lo real’ en la escena actual e incursionan en el teatro documental, el teatro posdramático y el biodrama para referirse a distintos aspectos de la época dictatorial. *Cuarto intermedio [...] es una obra plena de humor, irreverencia, parodia e ironía sobre el sentido paterno, en otras palabras, una suerte de traición a la tradición, como sostiene el autor.*

El artículo de María Luisa Diz puntualiza algunos aspectos del movimiento teatral-político colectivo *Teatro x la identidad* que, recordamos, nace en la ciudad de Buenos Aires en 2001 por voluntad de las *Madres de Plaza de Mayo*. María Luisa Diz cita una serie de monólogos testimoniales y una obra de *TxI* de carácter performático en los que se aplica la estrategia del testimonio como fuente y como formato, a fin de elucidar las funcionalidades estético-políticas del uso del testimonio en la representación de la apropiación y la restitución de los hijos y nietos de desaparecidos.

Pamela Brownell, en el marco general de la utopía de lo real en la escena contemporánea, se concentra en el campo del ‘teatro de lo real’ argentino dando cuenta, a modo de reseña, de su trabajo de tesis sobre la expresión teatral *Proyecto Biodrama* (2017) de Vivi Tellas, dramaturga singular que, desde diversos roles, ha dado impulso al surgimiento y consolidación de este género de teatro. Las reflexiones de Brownell ayudan a bosquejar una suerte de continuidad y reforzamiento en tiempos recientes de algunas tipologías dramáticas testimoniales que comenzaron a surgir o cobrar forma inmediatamente después de 1983.

Marina Suárez presta atención a un original y transgresor grupo artístico *underground* –*Los Peinados Yoli*– que incursiona a comienzos de la democracia argentina, a partir de 1983, en performance, teatro, malabarismo, danza y collages musicales, logrando propiciar, gracias a su resiliente capacidad de acción, el estrechamiento de los vínculos

sociales que dieron lugar a la reconstrucción durante la postdictadura de un tejido social dañado por el reciente pasado de represión.

Entrando ahora de lleno en las prácticas político-performativas que comenzaron a teatralizar el espacio público en ciudades del Cono Sur en el período de las postdictaduras, encontramos verdaderas guerrillas semiológicas que territorializaron los sitios del régimen militar argentino, con una función fuertemente mediática. Mirta Antonelli coloca en dicho escenario su análisis socio-semiótico sobre el escrache, práctica espectacular con valor de condena social que comenzó a tomar cuerpo a mediados de los años noventa en Argentina, teniendo como blanco principalmente los domicilios de las figuras claves de la dictadura militar, responsables de los abusos y las desapariciones de miles de ciudadanos. Dichas acciones fueron inicialmente llevadas a cabo por *Agrupación H.I.J.O.S.*, y más tarde por dos colectivos de arte, el *Grupo de Arte Callejero* (GAC) y el *Grupo Etcétera*.

Desplazamos nuestra atención hacia los géneros híbridos y carnavalescos de las murgas y los cuplés, manifestaciones de larga tradición en Uruguay. Gabriela Rivera Rodríguez propone un análisis de *Juicio a la historia*, fragmento del repertorio que la compañía de teatro de carnaval *Murgamérica* presenta en febrero de 1985, año en el que la democracia vuelve a Uruguay tras doce años de dictadura cívico-militar. En este cuplé, *Murgamérica* realiza un juicio a la historia relacionado también con el período dictatorial del cual Uruguay estaba saliendo.

El ensayo de María José Azpeteguía indaga una singular expresión urbano-artística que oscila entre la autoficción y la performance, estudiando la exposición de arte –*Ghierra Intendente*– que montó Alberto Ghierra en Montevideo en 2010, junto a un grupo de artistas, arquitectos y diseñadores, para dar lugar, en tiempos electorales, a una performance artística sin intenciones políticas, con el solo fin de pensar y proyectar la capital uruguaya.

María Julia Artesi en su contribución aborda las acciones conmemorativas ‘corpolíticas’ realizadas en espacios públicos de la ciudad de Buenos Aires, recientes manifestaciones artístico-performativas de dos colectivos *Fin de Un Mundo* (FUNO) y *Arte en*

Lucha Teatro Popular, en representación de las *Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo*, cuya finalidad conmemorativa responde al cometido del *Nunca Más*.

Concluye esta sección el ensayo de Adriana Carrión, en el cual pone al descubierto los dispositivos de una de las nuevas expresiones callejeras de corte feminista y cariz festivo-carnavalesco que tomaron cuerpo en general en el Cono Sur y, en lo específico, en Argentina en 2019: las manifestaciones performáticas políticas y memorialistas del colectivo artístico *Comando Evita* que homenajean la polifacética figura de Eva Perón radicada en el imaginario argentino-peronista.

Bajo el título “Archivos, montajes, museos y territorios artísticos liminales”, hemos agrupado contribuciones inherentes a estos ejes temáticos relacionados con el testimonio y la memoria. Esta tercera sección inicia con el estremecedor e indispensable trabajo de Julio Pantoja que ahonda desde lo artístico –en calidad de realizador y experto fotógrafo– en el doloroso luto de los familiares ante el hallazgo de restos de padres desaparecidos en la pieza performática *Tucumán me mata. Acción # 3. El evento*, presentada por única vez el 19 de julio de 2016 en la Universidad de Chile. Dicha manifestación retoma los hechos del 4 de septiembre de 1976: el secuestro y desaparición de Teresa Guerrero y su esposo, y las posteriores vicisitudes respecto del hallazgo de sus cuerpos. *Tucumán me mata* es una de las primeras obras que aborda desde las artes la problemática de la restitución de los restos de desaparecidos durante la dictadura cívico militar de 1976 - 1983.

Natalia Magrin plantea la intersección entre ética, estética, semiótica y política para pensar rasgos del tratamiento de las fotografías del período de la desaparición forzada del archivo del Departamento de Informaciones de la policía de la ciudad de Córdoba sobre detenidos políticos durante el terrorismo de Estado y que actualmente forman parte del acervo documental del Archivo Provincial de la Memoria (APM). Toma como *corpus* la sugestiva Muestra – Instalación “Instantes de Verdad”, producida por el APM en 2011 con algunas imágenes tomadas por la policía que conforman parte de las memorias visuales del terror de Estado.

El ensayo de Adriana Musitano enriquece el abanico de perspectivas hasta aquí delineadas, focalizándose en la Argentina postdictatorial,

en la que se desarrollan diferentes obras donde destacan la memoria y la denuncia. Entre ellas, los videos de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba que retoman prácticas creativas de la década de los años setenta, investigan hechos en registro documental y documentan las ausencias, dando cuerpo y vitalidad a lo perdido. El video *Palabras* de Ana Mohaded (2008) hace un autorregistro (testimonial, político y emocional) ante la inminencia del juicio a los responsables del centro clandestino de detención La Perla, en Córdoba; mientras un segundo video, más reciente –*Qué tendrá que ver* de Ana Mohaded y del *Colectivo de Arte* (2015) –, construye un particular memorial que actualiza a quienes fueron desaparecidos y muertos.

Con atención y originalidad, Ricardo Dubatti trabaja en la memoria a propósito de la guerra de Malvinas (2 de abril - 14 de junio de 1982), un acontecimiento clave para reflexionar sobre la historia reciente de la Argentina, cuyo resultado no solo precipita el colapso de una Junta militar ya desgastada, sino que produce también un fuerte cambio en la mentalidad de la población y un consecuente proceso de olvido sistemático que dota a la guerra de un matiz traumático, con efectos y resultados que continúan vigentes. Sobre dichos efectos indaga la obra que aborda en su ensayo Ricardo Dubatti, *Museo Miguel Ángel Boezio* (1997), de Federico León, en la que se exploran las estructuras del museo y su forma de narrar para formular un dispositivo escénico que reflexione no solo sobre la guerra sino acerca de cómo producimos memoria de los hechos históricos.

El artículo de Dulcinea Segura Rattagan nos traslada al territorio de la danza, a través del cual se propone reconstruir las memorias de los cuerpos durante la última postdictadura argentina, a partir del recorrido del grupo argentino independiente *El Descueve* (1990), mediante la observación de la experimentación corporal como eje de propuestas escénicas que estuvieron atravesadas por la desnudez, el erotismo, la violencia y el humor en un momento donde aún flotaba la efervescencia de esa libertad en materia cultural que fue la transición democrática en Argentina. Entendiendo el cuerpo como territorio de disputa de poder, el ensayo de Rattagan analiza dicha producción escénica, destacando las técnicas de contacto, el

riesgo físico, la creación colectiva y la apertura a nuevos espacios de representación.

Jimena Trombetta expone un abordaje del musical *Evita* y sus vínculos con la figura de Eva Perón. En su trabajo presenta una genealogía sobre este musical, estrenado en 1978, y la historia artística y política de la actriz y cantante Nacha Guevara que fue la primera que cantó su versión en castellano, y que fue perseguida por su ideología y exiliada en 1975. Fue co-creadora, además, del musical *Eva* junto a Pedro Orgambide y Alberto Favero. La intención es comparar ambos musicales para observar cómo se construye la memoria sobre la figura de Eva Perón de acuerdo al contexto histórico en el que se presentó cada obra.

El objetivo del trabajo de Valeria Cotaimich y de Juan Pablo Santi es describir sus experiencias emergentes en el contexto de la postdictadura argentina: teatro independiente, teatro en las cárceles, mediación, performances en hospitales y una modalidad de trabajo considerada como '(Des) montaje transdisciplinar sobre la base de testimonios y/o fragmentos psico-autobiográficos'; y además procesos de investigación y producción científico-artística que contribuyen a configurar paradigmas emergentes de carácter transdisciplinar.

Cerramos esta tercera serie de contribuciones con las reflexiones de Mirian Pino quien en su texto se adentra en el campo de la poesía y el testimonio para analizar la operación de visibilidad en tres libros publicados en Chile: dos ediciones de *Niños (2013-2019)* de María José Ferrada, con inclusión de poemas que dramatizan pequeñas anécdotas infantiles de niños detenidos desaparecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet, y la publicación de Patricia Gallardo Rojas –*Infancia/Dictadura*–, una recopilación de cartas, dibujos, poemas inéditos de niños durante la dictadura de 1973.

El cuarto apartado –“Expresiones y figuras emblemáticas del teatro”– acoge el ensayo de Martín Rodríguez que reflexiona sobre las formas que adopta la memoria en la producción escénica del dramaturgo y actor Eduardo Pavlovsky, figura central en el teatro argentino de la dictadura y la postdictadura. El artículo parte del estudio de sus producciones realizadas antes y durante la dictadura militar para luego enfocarse en sus obras posteriores a *Rojos Globos*

Rojos (1994), verdadero punto de inflexión en su poética. Martín Rodríguez establece vínculos en ciertos aspectos técnicos con temas recurrentes, tales como la tortura, el box, el cuerpo, la vejez y la muerte que constituyen el “universo Pavlovsky”. Aborda, asimismo, los diversos modos de tramar la memoria en este período que se diferencian de formas adoptadas en producciones como *Potestad* (1987) o *Paso de dos* (1990), y en obras como *La muerte de Marguerite Duras* (2000).

Contribuye a completar el cuadro del teatro independiente argentino en la postdictadura el ensayo de Milena Bracciale, centrado en la figura de Daniel Veronese, dramaturgo, actor y director de gran relevancia ya en los años noventa. En lo específico, analiza una obra escrita en 1992: *Del maravilloso mundo de los animales: Los corderos*. La intención de Milena Bracciale es describir la propuesta contenida en dicha pieza en relación con la problemática de la identidad, la violencia, la ambigüedad y lo siniestro como forma de construir un teatro político, y en conexión tanto con su contexto original de producción como con los nuevos contextos de estrenos y puestas en escena muy posteriores.

Sandra Ferreyra propone el análisis de un *corpus* de obras del dramaturgo Ricardo Monti, un referente fundamental para la producción dramática argentina y latinoamericana. Sus obras son ejemplo del desplazamiento que opera desde una concepción idealista de la escena –dominante en los años previos a la dictadura– hacia una concepción materialista evidente en *Visita* (1977) y *Marathon* (1980), sus obras estrenadas en pleno proceso dictatorial. En su trabajo, Sandra Ferreyra aborda obras de Monti estrenadas entre 1989 y 2003 con el objetivo de analizar el proyecto de exploración de la historia y de la memoria en la escena argentina que este autor plantea a partir de la revisión y la reescritura de su propia producción dramática.

El ensayo de María Amalia Barchiesi entiende delinear los imaginarios sensoriales que produjo el trauma de las desapariciones forzadas, la cárcel y los centros de detención en las dictaduras de Chile y Argentina. Para ello analiza, prevalentemente desde una perspectiva semiótica, piezas teatrales testimoniales –*El naufragio interminable* (2002) y *La razón blindada* (2006)– de dos representativos dramaturgos

del Cono Sur: Jorge Díaz (Chile) y Arístides Vargas (Argentina). Obras en las que sus personajes luchan contra lo 'infigurable' de la experiencia límite de la desaparición y la muerte. Las piezas teatrales de Jorge Díaz (1930 - 2007) y Arístides Vargas, junto a otros textos producidos durante ambas postdictaduras, relevan percepciones somáticas y figuras semiótico-estésicas que la dictadura labró dolorosamente en el cuerpo social de cada uno de estos dos países.

Luz Rodríguez Carranza se centra en otra figura emblemática de la dramaturgia argentina con un análisis de *La Terquedad* del versátil Rafael Spregelburd como dramaturgo, director de teatro y actor. Su producción origina un quiebre en el teatro argentino cuya condición es, según la autora, la fuerza política: la decisión y la capacidad de quebrantar el orden de la postdictadura, que no implica un después sino una victoria disfrazada de derrota. La dictadura sigue presente en la naturalización de la destrucción globalizada, en la lógica resignada del consumidor occidental y en la negación de lo comunitario, exacerbada hoy por la pandemia. Lo imposible del testimonio, sin embargo, aparece en el teatro de Spregelburd –desde 1992 hasta hoy– en imágenes que abren un espacio inexistente, el del vacío de los cuerpos.

Susana Tarantuviez enfoca en su trabajo la obra de la creativa dramaturga argentina Lola Arias que se caracteriza por representar artísticamente los conflictos sociopolíticos argentinos, especialmente los procesos de reconstrucción histórica que han tenido lugar durante la postdictadura. La autora examina la imbricación de su producción dramática, en particular *Mi vida después* y *El año en que nació*, con el discurso político de "memoria, verdad, justicia" y con las prácticas de rememoración de la última dictadura cívico-militar. Al examinar cómo las generaciones de la postdictadura han representado el terrorismo de Estado en su teatro, se constata que en el trayecto creativo de Lola Arias se produce un vuelco desde lo que puede denominarse intimismo posmoderno que converge en una poética de deconstrucción histórica.

El escrito de Laura Fobbio ofrece un detallado recorrido de la poética escénica de la dramaturga Susana Palomas entre algunas de sus metodologías y concepciones estéticas, políticas e ideológicas, a

partir de la década de los años setenta hasta la actualidad. Susana Palomas sostiene la lucha social, militante, feminista, en la escena y fuera de esta a partir de las propuestas del Mayo francés, la revolución cubana y el Cordobazo.

Una de las figuras representativas del teatro de las postdictaduras del Cono Sur es la escritora y dramaturga chilena Nona Fernández. El estudio de Pablo Aros Legrand, que cierra esta sección, aborda dos obras de dramaturga chilena: *El taller* (2012) y *Liceo de niñas* (2015) con el fin de explicar los modos en que se mezclan los tópicos de violencia y transición en las obras analizadas y también interrogándose sobre el papel que tienen los jóvenes en el recuento de los hechos históricos.

Cerramos el volumen, en el apartado final, con el testimonio de Carlos Liscano, quien desde fuera de su país –Uruguay–, treinta años atrás en Estocolmo inició su valiosa y original labor de escritura teatral.

Agradecemos las sugerencias para la construcción de este libro a Milena Bracciale, Valeria Cotaimich, María Fukelman, Bettina Girotti, Jorge Dubatti, Ramón Griffero, Mauricio Kartun, Adriana Musitano, Martín Rodríguez y Rafael Spregelburd.

A todos los autores les agradecemos su pronta respuesta a nuestra invitación y la participación en un momento tan difícil.

Diciembre 2020

Postdictadura y dramaturgia: paradigmas antagónicos de su enseñanza y aprendizaje durante los 90 en Buenos Aires

MARIANO SABA

Universidad de Buenos Aires - Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso" / CONICET

La postdictadura produjo una serie de cambios notables dentro del campo específico de la enseñanza y del aprendizaje de la dramaturgia en el contexto porteño. Especialmente durante la década de los 90, la ciudad de Buenos Aires conoció varias polémicas entre postulados tradicionales y renovadores dentro de la didáctica de la escritura teatral. Muchos de los cambios acaecidos entonces dentro de ese plano pueden asociarse en especial con la crisis de cierto paradigma de compromiso directo que la dramaturgia 'militante' de los 70 había considerado fundacional, y que las vanguardias emergentes durante los 90 relativizaron tanto en sus exigencias de alusiones temáticas, como también en algunos de sus postulados técnicos. Lejos de querer replicar aquí la historicidad de un mero conflicto generacional, considero que pensar la didáctica de la dramaturgia dentro de las coordenadas polémicas de la última década del siglo XX, permite comprender el alcance de los dilemas identitarios originados en la dictadura, y que gravitaron notablemente sobre las decisiones de agentes culturales emergentes durante la etapa neoliberal. En los 90 algo del orden del 'sentido' en torno a la escritura dramática fue puesto en entredicho por las nuevas camadas de dramaturgos y dramaturgas: es decir, una nueva concepción de la dramaturgia revisó allí algunos condicionamientos heredados y promovió el pensamiento de la técnica escrituraria desde cuestiones ligadas ya no tanto al tema o a la misión 'política' del texto, sino más bien a la imagen, a su relación

con lo escénico, y al aspecto formal, procedimental o estructural de los materiales.

En este sentido conviene abarcar un panorama amplio que vincule varios elementos del tema en cuestión, entre los que se cuentan: las novedades impulsadas desde fines de los 70 por la teoría de Ricardo Monti en relación con la imagen durante el proceso de escritura; la creación en 1993 de la prestigiosa Carrera de Dramaturgia de la EMAD por parte de Mauricio Kartun y Roberto Perinelli; el origen del Caraja-ji en 1995; y la gravitación de ciertas poéticas directoriales – como la del Sportivo Teatral, fundado en 1986–, las cuales erosionaron la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia. Así, contemplando la variedad de hitos que emergieron con relación a la dramaturgia y a su enseñanza en los años de postdictadura, es indudable que debe considerarse la superposición de esas circunstancias para explicar la consolidación de una novísima forma didáctica de la escritura teatral surgida durante ese lapso. Y es por esto que considero organizador reflexionar sobre tal contexto a partir de tres ejes que lo atravesaron: primero, el contraste entre ‘imagen’ y ‘premisa’; luego, la tensión resultante entre las ideas de ‘estructura’ y ‘argumento’; y finalmente la ‘democrática’ jerarquización de la ‘horizontalidad’ por sobre la ‘verticalidad’ en los talleres locales de formación en escritura teatral.

Tal como señala Jorge Dubatti, la postdictadura es una categoría aplicable al período que se extiende entre 1983 y 2010. En su opinión, “el prefijo *post-* expresa a la vez la idea un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura” (2011: 72). Es en este sentido que el panorama de lo teatral dentro de ese lapso exige comprenderse con relación a los condicionamientos históricos que provocó la sangrienta dictadura del período 1976 - 1983. Dubatti explica al respecto que el mencionado “paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización” (2011: 74). En esta línea la postdictadura se caracteriza por un canon de multiplicidad, por la proliferación de mundos y de resistencia micropoética. Desde este encuadre me atrevo a afirmar que la coexistencia multitemporal de estéticas diversas es

causa directa de los replanteos en torno a la legitimidad hegemónica de ciertos postulados en torno a la dramaturgia, a sus puntos de partida, a sus responsabilidades políticas y –sobre todo– a los modos de comprender la transmisión didáctica de su praxis.

Para precisar el núcleo más contundente de la relativización de esa autoridad heredada en torno a la dramaturgia y a su enseñanza, cabe detenerse en cierta sub-periodización de la postdictadura. Creo necesario enfatizar entonces la condensación de eventos significativos en lo que serían dos etapas muy definidas: primero, de 1989 a 1995, con el teatro frente al proyecto neoliberal y su correspondiente resistencia política; y luego, de 1995 a 1999, con “el teatro en la declinación del neoliberalismo y en el crecimiento de las revueltas sociales” (Dubatti 2016: 53). Es inocultable en estas dos etapas la superposición de los hitos fundamentales que hemos mencionado con relación al cambio de la enseñanza de dramaturgia en Buenos Aires. Pero antes de abordar detalladamente esos elementos, es necesario comprender que existe una circunstancia más general que sobrevuela las innovaciones del campo específico que nos ocupa: es decir, la posibilidad de pensar una teatralidad que –sin desconocer el horror– pueda encontrar nuevos senderos para dar cuenta de su experiencia, trascendiendo las modalidades que le fueran legadas como inamovibles por sus antecedentes. En este marco aparece aquella referencia de Ricardo Bartís sobre su poética y el trance de tener que trascender la culpa sobreviviente:

Empecé a relacionarme con el teatro después del golpe militar del 76, con lo cual arrastraba el miedo, atroz e innominable, la vergüenza de haber sobrevivido y la sensación de la derrota. ¿El teatro como sustitución de un proyecto político y social? O el teatro como una cancha neblinosa donde existen los cruces, la necesidad de que algo me permita reconocer a aquel que fui, aquellas cosas que uno pensó. Porque si no a veces el pasado tiene algo de irreconocible, de ajeno (Bartís 2003: 9).

No parece excesivo afirmar que esa tensión con el pasado resultó constante y fue experimentada por todos los agentes del campo cultural de postdictadura. Tanto legitimados como ‘recién llegados’ –tomando la terminología de Pierre Bourdieu (1997)– debieron hacer frente a

una economía de transacciones identitarias con ese pasado y con las formas teatrales que ese pasado parecía imponer. Lo curioso del campo particular de la enseñanza de dramaturgia en Buenos Aires fue que la ecuación de esa operatoria dividió aguas entre las fórmulas de ciertos ‘padres’ y las expectativas renovadoras de los ‘hijos’. Dubatti sugiere que durante los años del Terrorismo de Estado (1976-1983) el teatro independiente “se transforma en un espacio de resistencia y, en muchos casos, de preservación y reelaboración de la militancia frente a la imposibilidad, por la cruenta represión, de trabajar macropolíticamente al servicio de la izquierda” (Dubatti 2012: 192). En esta senda me atrevo a afirmar que el teatro independiente de la postdictadura también debió reelaborar una imposibilidad, la cual consistió paradójicamente en no poder continuar sin reparos con el legado del teatro militante que lo había antecedido. La irrupción de este encuadre implicó una renovación sin precedentes no solo en el ámbito concreto de la dramaturgia sino también en el de su enseñanza y aprendizaje.

Como mencioné anteriormente, entre los vectores que pueden organizar el estudio específico de la renovación didáctica de la escritura teatral, el primero se vertebra en torno a la dicotomía de ‘premisa’ e ‘imagen’. Al respecto debo evocar el contexto puntual en que se dio este viraje metodológico dentro de la enseñanza dramaturgica. Me refiero al cambio de paradigma que implicó trocar la importancia apriorística de la ‘premisa’ por la preeminencia de la ‘imagen’ como verdadero punto de partida para la escritura teatral. En esa apuesta la figura de Ricardo Monti resultó pionera y preparó el camino de los 90: su relativización de la ‘idea’ como estímulo inicial pregonado por las ‘dramaturgias duras’ precedentes, claramente habilitó el surgimiento de nuevas prácticas de enseñanza y de aprendizaje de la escritura teatral. Esas prácticas pusieron entonces el foco en la ‘imagen’ como origen y motor de la dramaturgia (y de su construcción como saber artesanal y comunicable). Antes del criterio promovido por Monti, los pocos talleres de dramaturgia existentes en Buenos Aires optaban en general por técnicas de diseño apriorísticas a la escritura: partir de la ‘idea’, planear el boceto, llevar adelante el ‘tema’ de la obra de acuerdo al sentido previo que se ha decidido. Estas ideas aún pueden ratificarse en manuales que tuvieron amplia circulación en el ámbito local. Uno

de ellos fue, por ejemplo, el libro de Lajos Egri titulado *Cómo escribir un drama* (1947). Allí se establece el acceso directo a las cuestiones técnicas del molde formal clásico; manejo de la acción; composición de personajes; organización de la estructura, etc. Lo que definiría una escisión con el decurso posterior de la dramaturgia argentina, era el valor primordial que Egri –como otros– daba al concepto de ‘premisa’. La premisa, en su pensamiento, consistía en tener *a priori* de la escritura una proposición ya supuesta o demostrada; algo así como un derrotero establecido que funcionara como guía para llegar a la conclusión. Por eso declara en su propio libro: “Todo buen drama debe tener una premisa bien formulada” (Egri 1947: 24). Monti, por su parte, rechaza la idea de que la obra deba obligarse *a priori* a tener claridad sobre lo que ‘debe decir’ y esto termina por resultar un aporte no sólo para la creación de textos dramáticos, sino también para la formación de dramaturgos. Desde su taller particular Monti había comenzado a provocar un movimiento de replanteo sobre el orden tradicional en que se pensaba y –por tanto– se enseñaba la dramaturgia. Su gran aportación consistió en relocalizar el foco de atención durante el proceso creador dramatúrgico en el tema de la ‘imagen’. En su artículo *Las imágenes en la creación literaria* (publicado en 1979) empieza por definir la especificidad de la imagen estética: “Lo que sí distingue en particular a las imágenes estéticas es su destino social, su carácter de signo, su esencia comunicable, su característica de ser un puente tendido hacia el otro” (Monti 1979: 44). Y en esa proyección de la imagen hacia la conquista de la atención ajena, la escritura pasa a ser un camino azaroso cuyo sentido se construye *a posteriori* de su tránsito¹. Monti lo explica muy detalladamente apelando a la analogía de la obra como paisaje:

¹ Las resonancias de la técnica pictórica de Francis Bacon son evidentes en este *modus operandi*, lo cual parece explicar su recurrente evocación tanto en el Curso de Dramaturgia de la EMAD, como también en las clases del Sportivo Teatral. Bacon pregona un sentido labrado en la lateralidad y el azar; y al respecto afirma: “en mi caso, creo que todas las cosas que me han gustado algo han sido resultado de un accidente sobre el que he podido trabajar. Porque me ha dado una visión desorientada de un hecho que yo intentaba atrapar. Y yo podía entonces empezar a elaborar y a probar y a sacar algo de una cosa que no era ilustrativa” (Sylvester 1977: 53).

una vez instalado el artista en la certidumbre de una obra futura, se abre una etapa de trabajo en el que la imagen desempeña el papel más bello y misterioso. Es la etapa en que las imágenes, según un orden a la vez preciso y oculto, van iluminando por sectores, ante la mirada absorta, un paisaje que no sabemos si se va constituyendo o preexistía (la sensación es esta última): el paisaje de la obra futura. Y la referencia a un paisaje no es casual, porque el símil que se me impone es el de un explorador asombrado en un territorio desconocido, ante cuya mirada surge una floración nueva que deberá nombrar con palabras desesperadamente añejas, y que a la vez va creando los senderos a través de los cuales deberá recorrerlo desde distintos puntos de partida (que él mismo establece), hasta tener una idea general del espacio que abarca y trazar su mapa (Monti 1979: 45).

La innovación técnica de la dramaturgia que ilumina este pionero pasaje de Monti resultó rápidamente pilar de su encuadre didáctico y, por ende, nodo diseminador de una renovada forma de enseñar. Sus clases privadas fueron constitutivas de toda una camada de autores y maestros que impulsaron luego, a su vez, esa misma forma de pensar la dramaturgia desde la 'imagen', desligándola de las exigencias apriorísticas del tema y del sentido. En 2018 Monti explicita su generosa voluntad pedagógica y es ahí donde se ve el acierto democratizador que significó su nuevo modo de crear textos teatrales:

Cuando empecé a dar clases, había autores que me decían, “Pero, ¿cómo enseñás eso? ¡Hay que matarlos de chiquitos!”. No querían competencia. Yo tengo una idea más cristiana de la transmisión: los dones son para dar. Si el artista sabe que tiene un don debe ser generoso porque le ha sido dado. [...] No es que me guste [enseñar], es algo inevitable para mí. Si descubro una idea, inmediatamente la cuento. [...] No quiero ser una memoria sellada (Holfeltz 2018: 4711).

La innovación de este tipo de enseñanza dramaturgica se basa en evitar el condicionamiento previo de un orden (ideo)lógico-argumental en la obra en ciernes. Desde luego, hay cierto antagonismo reconocible entre una modalidad de escritura que consideraba a la 'tesis' como inicio de la obra, y aquella otra que vendría a condenar de forma explícita todo orden capaz de someter bajo el peso de las 'ideas'

cualquier desarrollo embrionario de las ‘imágenes’. Es entendible que la ‘idea’ rigiera fundamentalmente la creación dramática durante el tiempo que Osvaldo Pellettieri (1997) definió como segunda fase del realismo reflexivo (1976 - 1985). En esa instancia la escritura teatral se vio lógicamente impelida a la confrontación con el contexto represivo: su sesgo ‘crítico’ debió proveer –desde la consolidación del Ciclo de Teatro Abierto en 1981– una respuesta directa, comunicable y comprometida con respecto al entorno acuciante de la dictadura. Tal como define el propio Pellettieri, esa fase del realismo reflexivo

se caracterizó por probar su tesis realista o social a partir de procedimientos provenientes de poéticas teatralistas –el sainete y el grotesco criollo, el grotesco, el absurdo, el expresionismo, el vodevil–. Se produjo una resemantización de estos artificios que terminaron significando una premisa social. Se descubrió, en pleno Proceso, que estos artificios permitían “ampliar semánticamente” las posibilidades de compromiso y testimonio del realismo (Pellettieri 1997: 116-117).

Así, es posible comprender cómo recién en la etapa posterior a la dictadura pasó a consolidarse la modalidad de una dramaturgia originada desde la imagen y ya no desde las exigencias de ciertas premisas ligadas al sentido comprometido del texto. Y si en el plano didáctico Monti venía postulando desde fines de los 70 una práctica de escritura que partiera de la imagen, la consolidación de tal modalidad vendría a irradiarse en los 90 específicamente por medio de su discípulo Mauricio Kartun. El propio Kartun lo explicita en *Kartun según Kartun. Reseña autobiográfica o algo por el estilo*:

En el 78 no aguanto ya las ganas de volver a escribir. Tampoco sé qué ni cómo hacerlo en ese nuevo contexto. Me anoto sin grandes expectativas en el taller de Ricardo Monti, que me parte –literalmente– la cabeza en dos: descubro un universo creativo durmiendo bastante más abajo de la preceptiva del manual de Lajos Egri de mis primeros años en Nuevo Teatro, y del Organón de Brecht de la etapa política (Kartun 2015: 159).

Y será Kartun quien reafirme desde entonces, a través de su labor docente, la valoración de la imagen como punto de partida de la

(enseñanza de) dramaturgia. De hecho, en su artículo *Dramaturgia y otras cuestiones teatrales* (de 1992) sintetiza:

Una obra de teatro se puede empezar a escribir de infinitas maneras: con una idea, una estructura, una historia, una metáfora, un sentimiento. Pero su auténtico proceso [...] comienza sólo cuando la unidad viva de la imaginación, la imagen, aparece al fin. Sin ella no habrá nunca auténtica creación (de *creare*: engendrar), vida, ni nada que se le parezca (Kartun 2015: 22).

El camino de legitimación de la imagen por sobre la premisa termina de consolidarse en el campo didáctico de la dramaturgia no solo a través de la divulgación que Kartun produce desde entonces por medio de sus talleres privados –en Argentina y en el extranjero–, sino también por su desempeño como fundador, coordinador pedagógico y docente del Curso de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Con más de dos décadas de funcionamiento, el Curso terminaría por constituirse como una usina de formación dramática sin precedentes. De hecho, a su molde ejemplar acudirían –a principios del nuevo milenio– muchas instituciones universitarias nacionales y extranjeras interesadas en ofrecer similares módulos de estudio. Entre fines del año 1992 y comienzos de 1993, Kartun y Perinelli lograron gestionar una primera versión del Curso de Dramaturgia dentro de la currícula académica de la EMAD, consiguiendo de ese modo abrir por primera vez dentro del ámbito local de la educación pública un espacio gratuito y de suma calidad para la formación en dramaturgia². Con exigente selección de ingresantes, cohortes cerradas bienales y dos

² Aspectos específicos de la historia de esta carrera fueron trabajados en el marco del Proyecto FILOCyT (FFyL, UBA/ 2019-2021) N° FC19-009 “La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino”, dirigido por el dr. Ezequiel Lozano y co-dirigido por mí. Conclusiones tocantes a la importancia del curso en el panorama teatral argentino se encuentran en el prólogo que hemos realizado para el libro *Dramaturgia emergente y formación: una antología. El Curso de Dramaturgia de la EMAD 1993-2018*, de próxima aparición (en prensa, por Editorial Eudeba y la Dirección General de Enseñanza Artística de la Ciudad de Buenos Aires).

años de duración, el Curso dio preeminencia a los talleres de escritura, los cuales se dispusieron como materias troncales junto a otras más orientadas a la historia del teatro argentino y universal, o al análisis de textos dramáticos. La primera convocatoria de aspirantes atrajo, entre otros, a Ignacio Apolo, Carmen Arrieta y Alejandro Tantanian. Sus nombres resultan de extrema pertinencia en el contexto que nos ocupa porque no pasaría demasiado tiempo desde su egreso del Curso y el rol que tendrían en la fundación del Caraja-ji, grupo que nucleó buena parte de la nueva dramaturgia de los 90 y que los ubicó en plena contienda con las exigencias modélicas de la dramaturgia ‘militante’ de los 70. Puede asumirse entonces cierta causalidad entre la valoración didáctica de la imagen en la escritura teatral y la formación de estos nuevos escritores cuya inserción en el campo estaría signada por la relativización de la premisa socio-política como estímulo originario del texto dramático. El entrenamiento de esa nueva dramaturgia abrevó directamente en cierta noción de ‘experimentación’ proyectada por las clases de Kartun y entendida por él como aprendizaje doble: por un lado, el hallazgo de una ‘imagen’ generadora capaz de estimular el universo personal de la escritura; por otro, el reconocimiento del ‘perímetro’ de lo sabido, para poder entender justamente cómo salir de él. Serían casualmente los ‘recién venidos’ abocados al estudio de esta modalidad, quienes paradójicamente a mediados de los 90 protagonizarían una escisión clara con el pasado inmediato y con su forma de entender la enseñanza de dramaturgia. No es extremo vincular entonces su postura de emancipación con el primero de los puntos que proponía cubrir el programa del *Taller de escritura I* del Curso de la EMAD –impartido históricamente por Kartun hasta 2019–: es decir, “la imagen generadora como origen del hecho artístico”³.

Habiendo tomado clases con Kartun por fuera de la EMAD y entrenado actuación en el Sportivo Teatral, Rafael Spregelburd –miembro también de lo que sería el Caraja-ji– expresa claramente la variación que las innovaciones de postdictadura implicaron sobre

³ Según disposición emitida por el director de la EMAD el 12 de diciembre del año 2000 (04-EAD-2000).

el pensamiento de la (enseñanza de) dramaturgia y del requisito de explicitación del tema en las obras emergentes:

Hay autores de teatro que cuando tienen una idea, hacen que sus personajes la digan. Esta es una enorme diferencia entre el noventa por ciento del teatro que yo leo y lo que yo creo que hay que hacer. [...] Es en el diseño de la situación donde yo encuentro la poética teatral. Ahí es donde está la reflexión. [...] La vida es compleja, no es simple. Y todo el teatro, todos los manuales de dramaturgia te tratan de enseñar a simplificar, a encontrar fórmulas más o menos estables para una situación que es inestable como el agua en ebullición (Abraham 2013: 63).

Contemplando las razones de Spregelburd sobre su reacción al “teatro de ideas” me permito clausurar el tratamiento sobre el eje ‘imagen y premisa’, para poder así focalizar ahora en la dicotomía ‘estructura y argumento’, la cual puede reconocerse como un nítido vector que atravesó el nacimiento del Caraja-ji y que marcó también una dirección para la dramaturgia de postdictadura y de sus condiciones de aprendizaje.

Considero que no es casual el hecho de que el núcleo más reconocible de la dramaturgia de los 90 nazca de una fallida escena de enseñanza. La eclosión de lo que terminaría por identificarse como Caraja-ji nació, paradójicamente, del quiebre radical entre docentes legitimados y alumnos emergentes durante un taller de dramaturgia. Celia Dosio (2008) ha estudiado pormenorizadamente el asunto. Durante el período en que Juan Carlos Gené estuvo al frente del Teatro General San Martín se decidió convocar a un grupo de autores jóvenes que produjeran materiales con el objetivo de nutrir el repertorio de la Comedia Juvenil (dirigida por Perinelli). La idea primigenia era que los textos surgieran de un taller coordinado por Roberto Cossa y Bernardo Carey. Ambos habían trabajado previamente en el mismo marco, pero con un taller interdisciplinario donde algunos dramaturgos proponían textos fragmentarios y actores ligados al propio Teatro General San Martín, realizaban pruebas en torno a los mismos. El nuevo intento, sin embargo, sería problemático: el encuentro de estos coordinadores con lo que se concebía como una selección de ‘lo joven’ terminó por fracturar los presupuestos “didácticos” del taller. Según Dosio (2008),

“la relación entre los convocados y los coordinadores fue tensa desde el comienzo. Había un profundo desacuerdo ideológico y estético. Y ni bien comenzaron a trabajar se hicieron patentes” (24). En palabras del propio Spregelburd el núcleo de la contienda vuelve a evocar el problema de un sentido *a priori*, pero ya no por la desavenencia sobre el privilegio de la imagen como disparador, sino por la incompreensión recíproca de términos técnicos en cuanto a la escritura dramática:

Cuando preguntamos ingenuamente qué es una obra joven, que era el trabajo que teníamos que hacer, nos respondieron “una obra joven es una obra cuyos personajes son jóvenes”. Errores que tienen que ver con malas interpretaciones de cuestiones técnicas. Incluso, hasta el punto tal que creíamos estar hablando de lo mismo y no. Cuando nosotros hablábamos de estructura, ellos hablaban de argumento. Nosotros hablábamos de estructura en un término mucho más global. No se podía hablar... (Dossio 2008: 24).

Dos meses después, los conflictos se habían hecho habituales y el taller se encontraba erosionado. Desde la dirección del teatro solicitan ver los materiales, aunque la evaluación resulta repentina y los materiales se encuentran en proceso. Según la dirección, los textos carecían de “humor, pasión y ternura” (Dossio 2008: 27), por lo cual se decide suspender el taller. Ante la intempestiva resolución institucional, los jóvenes deciden proseguir con los encuentros en el sótano del Teatro Payró. Meditan la posibilidad de pedir a Kartun o a Monti que los supervisen, pero finalmente definen continuar sin coordinación. De ese modo nace el Caraja-ji, cuyos integrantes fueron Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo.

Al respecto del tema que aquí nos ocupa, vale decir que la ruptura de esa escena de enseñanza que tuvo lugar en el año de 1995, cobra hoy una dimensión simbólica en tanto oposición significativa entre dos modos de comprender la dramaturgia y sus postulados técnicos transmisibles. En palabras de Daulte, la intención del Caraja-ji era muy clara en cuanto a sus objetivos: “Queríamos decir que no queríamos decir nada” (Dossio 2008: 34). Atrás quedaban entonces las exigencias de la ‘idea’ como disparador, requisito dependiente directamente de

un sentido a desarrollarse por medio de la trama. Así, la emancipación del ‘argumento’ como condición garante del sentido abría la puerta a pensar más bien el sentido como algo radicado dentro de lo formal del texto, de su ‘estructura’, en los términos amplios que mencionaría Spregelburd.

De este modo el Caraja-ji permite ejemplificar otro de los oximorones constitutivos de la postdictadura y de sus transformaciones en el orden didáctico de la escritura teatral. En el marco del taller fallido que le dio origen quedó claro que la ‘estructura’ pasó a significar un elemento técnico transmisible mucho más importante que el argumento. De hecho, aquello que garantizaba “humor, pasión y ternura” no iba ser ya algo del orden del ‘argumento’: las obras del Caraja-ji ponen en entredicho la concepción de ‘relato’ como narración de sentido localizable en la historia, y depositan su interés –de distintos modos según la autoría– en la estructura o el diseño procedimental del texto. Esto condice claramente con lo que sugiere Luis Emilio Abraham cuando indica que:

en varias obras del Caraja-ji se observa también una polémica implícita (no dicha en las declaraciones públicas) relacionada con una manera de plantearse el pasado, de reaccionar afectivamente ante él o de preguntarse por las funciones de la memoria social (Abraham 2017: 53).

Mientras la idea ‘argumento’ podía apoyar la literalidad de un sentido “comprometido” con la memoria social, la noción de ‘estructura’ venía a desplazar la focalización en un sentido unívoco. Su instrumentalización intentaba ocuparse de lo formal, y más específicamente, de lo procedimental. Y en estos términos mucho se ha estigmatizado a la dramaturgia de los 90 como ‘apolítica’, cuando en realidad su objetivo era traducir las exigencias de lo heredado en nuevas posturas sobre la ‘responsabilidad’ política de los textos teatrales. En esta línea, me atrevo a sugerir, incluso, que la joven camada de los 90 comprendió rápidamente que el compromiso con la dramaturgia del porvenir pasaba por hallar nuevas maneras de ordenamiento formal. Parecieran haber entendido que el aporte político que debían otorgar a la ‘Historia’ precedente era justamente eximir a sus propias

‘historias’ de la exigencia afirmativa de una narración condenatoria del tema del pasado dictatorial, en el cual –sobra aclararlo– todos reconocían un carácter trágico. El propio Spregelburd profundizaría con el tiempo su relativización de lo argumental, hasta constituir lo formal como núcleo de su dramaturgia y prescindir entonces del tema explícito:

Mis primeras obras tienen un acercamiento directo, expreso, expuesto, hacia el lenguaje, a lo lingüístico como tema, como en el caso de *Remanente de invierno*, donde el lenguaje es el tema de la obra. Luego he ido ocultando bastante más ese acto de desnudar la forma, de mostrar la forma. He dejado de pensar en el tema. Mis últimas obras ya casi no tienen un tema expreso (Abraham 2013: 71).

El Caraja-ji parece compartir con el teatro *under* de mediados de los 80 aquello que Abraham identifica como evasión de lo solemne, como diferenciación “de la ‘seriedad’ que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto)”, optando por un teatro “renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido” (Abraham 2017: 48). En este sentido la virtud narrativa de una obra dejaba atrás la idea del argumento temático para ubicarse en lo formal. El problema, al decir del propio Spregelburd sobre su producción posterior, no sería la narración sino su ‘linealidad’:

A mí me interesa el teatro narrativo. Por eso también me cuestiono todo el tiempo las narraciones lineales. Indago qué otras formas de narración pueden aparecer, formas de narración que obviamente la literatura y el cine vienen haciendo desde hace muchísimo tiempo. Busco formas de narración menos simples, menos simplistas (Abraham 2013: 85).

El cambio de atención desde el ‘argumento’ al ‘plano formal’ terminó por fortalecer un concepto que sería fundamental para la proliferación de talleres privados que se sucedió en los 90 tras la disolución del Caraja-ji⁴. El alejamiento de las exigencias argumentales

⁴ Me refiero, por poner solo dos ejemplos, al desempeño de Rafael Spregelburd impartiendo cursos de dramaturgia en el Sportivo Teatral –donde colaboraba con la estructuración de las situaciones improvisadas en los seminarios de actuación–,

y temáticas dio lugar a otra forma de pensar la dramaturgia y de poder enseñarla. Ante los modelos canónicos del realismo previo, con sus causalidades ligadas a la representación de un arco de acción explicativo de un tema social, irían a surgir propuestas divergentes y a derivar con el tiempo hasta lo que Javier Daulte afirma en *Juego y compromiso* (2004: s/p). Allí señala que “la determinación *a priori* de lo importante conlleva naturalmente una actitud didáctica, verticalista y [...] dictatorial”. Su opción por el procedimiento, el valor de lo arbitrario y la impugnación de la psicología terminan por arribar al axioma que reza: “El teatro tiende a oponerse a la realidad” (s/p). Entonces, el traspaso del foco dramático desde el tema al procedimiento no implicó solamente un cambio en la realización de los textos dramáticos, sino también en las reglas y contra-reglas que la dramaturgia entendía para su transmisión pedagógica. Podría en este sentido atenderse a la propuesta de Daulte como respuesta no sólo a una manera canónica de relacionar la dramaturgia con la realidad, sino también a una forma renovada de comprender la dramaturgia para su transmisión pedagógica con respecto a la escritura de nuevos textos. Tal legitimación ganaría con el tiempo este encuadre, que el propio Daulte, por ejemplo, se encuentra en la actualidad a cargo del taller troncal de la reciente Diplomatura en Dramaturgia del Centro Cultural Paco Urondo, dentro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Me animo a afirmar que enseñar dramaturgia ha presupuesto siempre una posición con respecto al realismo literario. Y con esto no me refiero únicamente a las decisiones que un entrenador de escritura debe acuñar con respecto al canon de obras teatrales que entiende como modelos ejemplares, sino también a la necesidad de comprender la idea de ‘causalidad’ o ‘progresión’ para la confección de textos dentro de su programa didáctico. En este sentido, el teatro emergente de postdictadura abrió camino para la experimentación específica de la dramaturgia y también condicionó su enseñanza. Contra la lógica causal del realismo literario, Borges propuso tempranamente una

o al taller de dramaturgia que por entonces iniciaron de forma conjunta Alejandro Tantanian y Daniel Veronese.

alternativa. En su ensayo, *El arte narrativo y la magia*, sostiene que “la magia es la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción” (Borges 1932: 177). Es muy interesante uno de los ejemplos que da al respecto: “el ungüento curativo de Kenelm Digby, que se aplicaba no a la vendada herida sino al acero delincuente que la infirió” (177). Es decir, el remedio del naturalista inglés no debía cubrir la lastimadura sino el cuchillo que había dañado el cuerpo. Esto que Borges identifica como ‘magia’, y que tan dañoso puede resultar en lo real, viene a ser para él la licencia más honesta dentro de la ficción narrativa. Romper la causalidad natural del relato anclado en lo real pareciera ser la licencia mágica que habilita la ficción. Puede resultar extremo, pero dentro de lo que sería el campo de la escritura teatral argentina la pauta acerca de la creencia o no en esa causalidad ‘mágica’ marcó un antes y un después con respecto a la enseñanza de dramaturgia. El alejamiento experimental de la rígida mimesis realista significó para la dramaturgia abandonar la ‘premisa’ como punto de partida y bifurcar las causalidades de un relato⁵. Algo de esto mismo provocó la multiplicación de nuevos modelos de escritura y de enseñanza.

En los 90 esos modelos, a su vez, terminaron por definirse en torno al último eje organizador que me he propuesto pensar: la jerarquización didáctica de la ‘horizontalidad’ por sobre la ‘verticalidad’. Luego de la fractura del taller que los había convocado en el Teatro San Martín, los jóvenes del Caraja-ji continuaron adelante una experiencia sin coordinación. Tal como explica Dosio (2008: 30):

Hasta ese entonces, la enseñanza de dramaturgia en la modalidad taller había sido siempre vertical. Aunque todos daban su opinión era el coordinador el que tenía una voz más autorizada con respecto a los materiales presentados. Resultaba muy novedoso que estos ocho dramaturgos pudieran prescindir de un “otro” superior y funcionar como taller entre pares, generando y sosteniendo lazos horizontales.

⁵ Esto se relaciona con lo que indica Martín Rodríguez para lo que denomina “teatro de la desintegración” (aludiendo a Marcelo Bertuccio y a Federico León, entre otros): “En estos textos emergentes, se busca construir nuevos espacios de escritura que coloquen el lenguaje y la reflexión sobre el lenguaje en primer plano, y ya no se pretende, como vimos, dotar al texto de una coherencia estética o ideológica que refleje la coherencia e integridad de su productor” (Rodríguez 1999: 10).

Aunque la ‘horizontalidad’ en el taller parezca en el panorama aquí tratado un rasgo menos técnico que los otros aludidos, sin lugar a dudas su componente democratizador habilitó el nacimiento de una autonomía inédita en la constitución de espacios de saber ligados al aprendizaje de la dramaturgia. Vale decir que un sesgo similar de paridad venía siendo ejercitado en las clases del Curso de la EMAD, desde su fundación algunos años antes del Caraja-ji. Más allá del origen, es concreta la novedad de esta legitimación de la perspectiva múltiple y grupal que empieza a darse en varios núcleos de la enseñanza de dramaturgia en esta fase avanzada de la postdictadura. Spregelburd menciona con relación al taller en el Payró que se experimentaba “una bola de nieve de confianza” (Dosio 2008: 30); Daulte habla de una “incorporación de lo diverso” (2004: 30). Dubatti sugiere que la risa, durante el período de postdictadura, opera como “disolución de los discursos de autoridad” (2011: 77). No es menor, entonces, asociar la horizontalidad de los talleres emergentes durante los 90 con sus enfrentamientos a la *doxa* precedente, y con la alusión constante de los testimonios de sus integrantes al respecto de la camaradería, de la libre opinión y del humor que reinaba en esos núcleos. La nueva dramaturgia terminaba por constituir sus territorios de trabajo y de formación como espacios que, si bien abandonaban la exigencia de tematizar la pluralidad de voces, la ponían en práctica didácticamente. La ‘horizontalidad’ nacida de los talleres emergentes de los 90 permite hoy relativizar aquella supuesta posición ‘desapegada’ que la joven dramaturgia experimentó frente a la conflictiva herencia histórica que la precedía. El estigma de sus ‘argumentos’ como carentes de compromiso tuvo finalmente como contrapartida la democratización que promovieron desde sus escenas de formación. El ‘mensaje’ textual inhallable tal vez en las obras de aquel taller que no prosperó en el Teatro San Martín, terminaría por decantar en otro tipo de mensaje, más bien fáctico: me refiero a un gesto claro de ‘horizontalidad’ persistente en las escenas didácticas de la dramaturgia porteña desde la multiplicación de talleres privados en los 90 hasta la diversidad de cursos, seminarios y carreras vigentes todavía hoy.

Por lo visto hasta aquí, considero fundamental la revisión del campo específico de la enseñanza y del aprendizaje de la dramaturgia

en Buenos Aires durante la última década del siglo XX. La emergencia de ciertas poéticas experimentales no sólo relativizó entonces el modo de entender la teatralidad en general, sino específicamente la preeminencia de ciertos valores tocantes a la técnica, a la transmisión y a la circulación de saberes particulares de la dramaturgia. Una genealogía reconocible que he intentado describir en estas páginas confirma que nociones como ‘imagen’, ‘estructura’ y ‘horizontalidad’ vertebraron la renovación del ámbito didáctico de la dramaturgia durante los años centrales de la postdictadura. Sus valores democratizadores resultan evidentes, aun a pesar de las polémicas que implicaron con encuadres previos de valiosa funcionalidad durante la resistencia contra el contexto dictatorial. Y es desde la absoluta confianza en la pródiga mutabilidad de las herencias que me atrevo a sugerir que el interés masivo y actual en la formación dramaturgía debe mucho de su persistencia justamente al legado cuyos hitos he intentado sistematizar aquí.

Bibliografía

- ABRAHAM, Luis Emilio (2013), *Entrevista a Rafael Spregelburd*, “Boletín GEC”, n. 17, pp. 53-85.
- ABRAHAM, Luis Emilio (2017), *Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social*, “Boletín GEC”, n. 21, pp. 45-72.
- BARTÍS, Ricardo (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.
- BORGES, Jorge Luis (1932), *El arte narrativo y la magia*, “Sur”, 5, año II, verano, pp. 172-179.
- BOURDIEU, Pierre (1997), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- DAULTE, Javier (2004), *Juego y compromiso*, “Conjunto”, n. 136, s/p, en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/dualte.htm> [21-7-2020].
- DOSIO, Celia (2008), *El Caraja-ji (Primera Parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, C. C. Rojas (UBA), Colección Libros de Rojas.
- DUBATTI, Jorge (2011), *El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010):*

- Época de Oro, destotalización y subjetividad*, "Stichomythia", n. 11-12, pp. 71-80.
- DUBATTI, Jorge (2012), *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Ed. Biblos.
- DUBATTI, Jorge (2016), *Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión de macropolítica alternativa*, "El matadero", n. 10, pp. 51-67.
- EGRI, Lajos (1947), *Cómo escribir un drama*, Buenos Aires, Editorial Bell.
- HOLFELTZ, Graciela (2018), *Entrevista a Ricardo Monti. La transmisión de un misterio inexpugnable*, "Picadero", enero-abril, pp. 44-47.
- KARTUN, Mauricio (2015), *Escritos 1975-2015*, Buenos Aires, Colihue.
- MONTI, Ricardo (1979), *Las imágenes en la creación literaria*, "Memoración de Sigmund Freud", Buenos Aires, Ed. Trieb, pp. 43-47.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1997), *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna.
- RODRÍGUEZ, Martín (1999). *Una estética de la desintegración. Aproximación a la producción dramática de Cappa, León y Bertuccio*, "Teatro de la desintegración. Bertuccio – Cappa – León", Buenos Aires, Eudeba, pp. 7-22.
- SYLVESTER, David (1977), *Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.

Stampato nel mese di dicembre 2020
presso C.L.E.U.P. “Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova”
via G. Belzoni 118/3 - 35121 Padova (t. +39 049 8753496)
www.cleup.it - www.facebook.com/cleup



3

lingue
linguaggi
politica

- 1 *Lingue, linguaggi e politica*, a cura di Antonella Cancellier, Alessia Cassani, Luisa A. Messina Fajardo, Giovanna Scocozza, Dagmar Winkler (2019)
- 2 *I linguaggi della comunicazione politica. Tra globalizzazione e frontiere linguistiche*, a cura di Mathilde Anquetil, Maria Amalia Barchiesi, Antonella Cancellier, Armando Francesconi (2019)
- 3 *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur. Argentina Chile Uruguay* Antonella Cancellier y María Amalia Barchiesi (eds.) (2020)

Este volumen, que la colección *Lingue Linguaggi Politica* acoge, se propone insistir en el testimonio y en la memoria, en sus modos de construcción y de puesta en escena en los países del Cono Sur (en Argentina, Chile y Uruguay) desde las postdictaduras de los años ochenta. A partir de las inmediatas democracias, el teatro –y sus nuevas manifestaciones dramáticas y escénicas (el teatro de lo real, el biodrama, el performativo, documental, liminal, etc.)–, a través de la multiplicidad de sus evoluciones, ha seguido siendo –como siempre recuerda Jorge Dubatti– la “caja de resonancia para aquel período terrible, la memoria de aquel horror”.

El volumen desarrolla, con perspectivas multidisciplinares, dimensiones ontológicas y estéticas de las formas teatral-narrativas y performativas, y de las prácticas emergentes como manifestaciones, actos, eventos en vivo, espectacularizaciones (marchas, escraches...). El estudio de la naturaleza performativa del testimonio y de la memoria se extiende a las artes visuales y a acciones socio-creativas que tienen lugar en museos y otros espacios como la ciudad misma, y que involucran soportes de varios formatos (fotografía, pintura, objetos, grabaciones, audiovisuales, etc.), gracias también a las artes digitales que acentúan el carácter eminentemente interactivo y participativo de las instalaciones.

Antonella Cancellier es profesora catedrática de Lengua, lingüística y traducción española, Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Scienze Politiche, Giuridiche e Studi Internazionali.

María Amalia Barchiesi es profesora titular de Lengua, lingüística y traducción española, Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici: lingue, mediazione, storia, lettere e filosofia.

ISSN 2724-1556
ISBN 978 88 5495 344 4



€ 32,00

