



De BAMBALINAS
a PROSCENIO

PERSPECTIVAS
PARA EL ESTUDIO
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS

MAYRA ORTIZ RODRÍGUEZ
Y MILENA BRACCIALE ESCALADA
(comps.)



UNIVERSIDAD NACIONAL
de MAR DEL PLATA

De bambalinas a proscenio
Perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas

Mayra Ortiz Rodríguez y Milena Bracciale Escalada (compiladoras)

De bambalinas a proscenio : perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas / Mayra Ortiz Rodríguez ... [et al.] ; compilado por Milena Bracciale Escalada ; Mayra Ortiz Rodríguez ; editado por Rocío Ibarlucía ; Guadalupe Sobrón Tauber.- 1a ed.- Mar del Plata : Universidad Nacional de Mar del Plata, 2020.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-544-966-4

ISBN 978-987-544-966-4



1. Artes Escénicas. I. Ortiz Rodríguez, Mayra, comp. II. Bracciale Escalada, Milena, comp. III. Ibarlucía, Rocío, ed. IV. Sobrón Tauber, Guadalupe, ed.

CDD 792.01

Edición: 1ra. - 2020.

Los conceptos, opiniones y referencias vertidos en este libro son responsabilidad exclusiva de cada uno de los autores firmantes.

©2020, Facultad de Humanidades/UNMDP.

Funes 3350, MAR DEL PLATA (7600)

Pcia. de Buenos Aires, Argentina.



Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): no se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

Disponible en:



<http://fh.mdp.edu.ar/ebooks>

©2020

ÍNDICE

I. Palabras preliminares	6
II. Introducción Dubatti, Jorge: "Hacia una historia comparada del espectador teatral"	8
III. Teatros argentinos de los siglos XIX y XX	
Alberola, Camila: "La construcción de la figura del inmigrante en <i>Sacco y Vanzetti</i> de Mauricio Kartun"	25
Canales, Lucía Mariel y Carbajo, Franco Nahuel: "Delirio e identidad en <i>Postales Argentinas</i> (1988) de Ricardo Bartís"	30
Catalano, Agustina: " <i>En esta tierra lo que mata es la humedad</i> , una tragedia musical de Roberto Santoro"	33
Espinel, María Angélica: " <i>Sacco y Vanzetti</i> de Mauricio Kartun: una revisión del establecimiento de la nación moderna"	37
Leonardi, Yanina Andrea: "Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura"	41
IV. El teatro entre tensiones, enfrentamientos y guerras	
Dubatti, Ricardo: "Cantar contra el silencio de Malvinas (1982): <i>El próximo alistamiento. Después de la guerra</i> (1984) de Rubén Hernández"	47
Grimaldi, Jessica: "Entre <i>La rosa de cobre</i> y <i>Ensayo sobre el miedo</i> : continuidades y divergencias"	52
Levín, Francisca: "Destrucción y construcción del sentido popular en A.R.C.A. de Aníbal Gulluni"	56
Rudenick, Karen: "La técnica del contraste en la escena teatral marplatense de <i>Ensayo sobre el miedo</i> y <i>El zapato indómito</i> "	60
Sobrón Tauber, Guadalupe: "'Un grupo de sobrevivientes resiste y se debate en cavilaciones sobre qué hacer': Una aproximación a la relación ensayo-teatro en <i>Ensayo sobre el miedo. Distopía grotesca sobre el fin del mundo</i> de Federico Pollieri"	65
V. Más allá de las fronteras	
Barbeira, Candelaria: "Poéticas dramáticas poéticas: <i>Ansío los Alpes</i> de Händl Klaus y <i>Clausura del amor</i> de Pascal Rambert"	71
Blanco, Mariana: "La dramaturgia de Sarah Kane y el In-Yer-Face Theatre: reflexiones sobre el fenómeno de la recepción y la construcción de un modelo de espectador"	77
De Franco, Daniela: "La configuración de lo monstruoso desde el drama y la narrativa del s. XIX"	83
Ibarlucía, Rocío: "La tragedia griega en la dramaturgia cubana de los sesenta: <i>Medea en el espejo</i> (1960) de José Triana"	88
Montenegro, Florencia: "La risa, el carnaval y la murga de estilo uruguayo: dispositivos de resistencia popular"	94
VI. Revisitando el Siglo de Oro	
Calvo, María de los Ángeles: "'¿Quién mató al gobernador? Fuenteovejuna señor'. ¿Rebelión o revolución? Consideraciones acerca de algunas puestas en escena de la obra de Lope de Vega"	99
Carrasco, Rosario: "Aproximación a <i>Traición en la amistad</i> de María de Zayas"	104
Ferreya, Marta: "El <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> : una poética del teatro moderno"	109
Nicoletti, Natalia Gimena: "La Luz en dos obras de Lope de Vega"	113
Ortiz Rodríguez, Mayra: "Sobre los procedimientos de (auto) construcción de la figura del dramaturgo en el Siglo de Oro español (o en busca de un autor)"	116

VII. Teatro y práctica educativa: infancias, adolescencias y experiencias alternativas	
Casella , Germán: "Teatro para niños y crianza. Instituciones de la infancia y heteronorma"	122
Dillon , Guillermo y López , Yanina: "Arte en pañales: un dispositivo de investigación sobre teatro para bebés"	127
Fernández , Eugenia: "La didáctica teatral como herramienta pedagógica para la enseñanza de la literatura en la escuela secundaria"	130
Gramajo , María Cecilia y Santagada , Miguel Ángel: "Capacidades visuales diferentes. Experiencias de teatro inclusivas"	133
Máximo , Lucas y Rosso , Juan: "El campo sonoro como disparador para la creación teatral en ámbitos no formales de educación"	136
VIII. Teatros argentinos del siglo XXI	
Belber , Lucía y Flores Catino , Lara: "'Un pedazo de carne vieja': cuerpo, poder y violencia en <i>Una noche con el señor Magnus e hijos</i> de Ricardo Monti"	140
Bueno , Mónica: "El teatro y la conjetura sobre la forma del mal. <i>La escala humana</i> : banalidad y crimen"	145
Cabrejas , Gabriel: "El teatro de Daniel Dalmaroni o la naturalización de la violencia"	150
Ferreira , Sandra: "La experiencia del espectador frente al teatro materialista"	159
Fuentes , Teresita María Victoria: "Lugares del teatro tandilense en la primera década del siglo XXI: sala La Fábrica y Club de Teatro"	164
Martínez Sangregorio , Daniela: "Diferencias en la imagen de Yocasta entre la reescritura de Daniel Fermani, <i>Yocasta es una señora irascible</i> , y Sófocles"	169
Pérez Calarco , Martín: "De Góngora a Maradona: sobre <i>Los días de la fragilidad</i> "	173
Sánchez , Brenda Yanel: "Aproximaciones a <i>Lobo, te amo [Una ficción muerta]</i> desde una perspectiva materialista de la escena"	179
IX. Teatro y género: feminismos y diversidades	
Bracciale Escalada , Milena: "Debates en torno al rol social de la mujer en el teatro argentino del siglo XIX"	183
Cuenca , Joel: "Perseguidos en escena: la persecución a la homosexualidad masculina en <i>108 y un quemado</i> y <i>Flores sobre el orín</i> "	189
Fernández , Rocío C.: "Dramaturgia, género y mundos de ficción: el caso de <i>Petróleo</i> (2019) de Laura Fernández y <i>Piel de lava</i> , y <i>Perla Guaraní</i> (2019) de Gabriela Pastor"	193
González , Daiana: "La tensión texto dramático/actuación en <i>Perla Guaraní</i> de Gabriela Pastor y Fabián Díaz"	198
X. Estudios sobre actuación	
Barón , Juan Francisco: "El mito Pavlovsky. Su diálogo consigo mismo desde la actuación"	203
Cobello , Denise: "Testigos de sí mismos, testigos de una generación: los vínculos familiares reales en escena"	206
Paoletta , Anabel Edith y Santagada , Miguel Angel: "Tecnoescena y telepresencia: Aportes sobre la noción de <i>Teleperformance</i> "	210
Pessolano , Carla: "Las palabras del teatro: los saberes escénicos en el campo teatral porteño"	214
Rodríguez , Martín: "En torno al actor productor: nuevos desarrollos, nuevas hipótesis"	218
Sobre los autores	221

Las palabras del teatro: los saberes escénicos en el campo teatral porteño

Carla Pessolano

CONICET, IIT, UNA, Université de Franche-Comté

carlapessolano@hotmail.com

Resumen

El "ablande del actor", el "avasallamiento productivo", la actuación como "cuerpo editado" son algunas de las muchas formas con las que referentes fundamentales del campo teatral se refieren a sus prácticas. De hecho, parte de lo inasible de las prácticas escénicas parece ponerse en evidencia a partir de los recursos discursivos con los cuales los creadores las manifiestan. Hemos detectado que al describirlas se vuelve recurrente la presencia de un tropos específico: la metáfora. Este trabajo pretende exponer algunas de esas recurrencias discursivas que, hemos reconocido, se encuentran impregnadas del pensamiento que los creadores tienen acerca de sus praxis.

Palabras clave

Escena; metáfora; procesos creativos; discursos de espesor; praxis escénica

El teatro a veces construye poéticas, metáforas, ficciones reveladoras. No siempre el público, la crítica, las estéticas domesticadas reciben, aprueban, reconocen ese poder extraordinario de poner en escena lo que nadie quiere ver.

Cristina Banegas, 2017

Introducción

El fragmento de la investigación que aquí se presenta es una deriva de un trabajo previo desarrollado durante nuestra tesis doctoral. Aquella fundaba su base en la pretensión de dar marco a la reflexión y sistematización de los procesos creativos dentro de las prácticas escénicas a partir del trabajo sobre tres nociones (producto de la propia investigación): subjetividad poética, credo poético y resistencia. La intención ha sido generar una conceptualización que habilite espacios en que puedan ser reconocidos aquellos insumos teóricos que los artistas producen al reflexionar acerca de sus prácticas. Al hacerlo, la primera certeza con la que nos encontramos era la definición acerca del objeto a trabajar: no serían materiales específicamente escénicos sino los registros, documentos y decires en torno a lo escénico. La indagación, entonces, requirió diferenciar ciertos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas –tomando el término de Clifford Geertz (2003)– de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos hemos dedicado a estudiar en tanto “discursos de espesor”. Su característica es que son discursos sobre la praxis, que se sostienen, habitualmente, en materiales teóricos implícitos y no de manera clara y evidente.[1] En esa búsqueda y primer relevamiento, empezaron a surgir determinados modos de decir del campo de la escena que parecían agruparse por tener ciertas características en común. Se trataba de modulaciones metafóricas, comparaciones, símiles y metáforas puras.

De este modo, las nociones del teatro como “zona liberada” (de Ure), la escena como “masa autónoma” (Bartís) y la actuación como “cuerpo editado” (Couceyro) dejaban de ser concepciones aisladas de modos de ver el mundo para convertirse en modalidades para pensar la escena con lo que parecía ser un tropos en común. Y lo curioso es que se tratara de una práctica asistemática, pero presente en varios exponentes fundamentales del campo teatral para referirse a sus praxis de creación. Algunas de las metáforas que hemos relevado en la constelación de autores sobre la cual trabajamos dentro del campo escénico argentino son: la idea de hacer teatro como “voluntad de existencia” (Bartís), la escena como “masa autónoma” (Bartís), el pensamiento como “campo de especulación” (Bartís), el pensamiento como “vacío” (Bartís), el cuerpo como un “campo teórico” (Bartís), el “ataque” a la idea de obra (Bartís), la posibilidad de “violentar” los textos en la escena (Bartís), el escape a la

“muletilla de la forma” en la actuación (Bartís), el actuar para “atacar”, “desintegrar”, “pulverizar” el concepto de realidad (Bartís), la actuación concebida como “potencias” y “flujos” (Bartís), la idea de la actuación como “canal” (Catalán), la actuación como “transformación” (Catalán), la actuación como “conquista” (Catalán), la “fragilidad” como “potencia” en la actuación (Cappa), la actuación como un “tráfico de emociones” (Cappa), el teatro que “acumula, contagia” (Cappa), la actuación como “emoción simple” (Cappa), la “conciencia de la forma” en la actuación (Cappa), una actuación que “busca su cauce” (Couceyro), el texto como “un viaje” (Couceyro), la actuación como “robo” (Couceyro), la literatura como “disparadora de actuación” (Couceyro), el “entrenamiento” y la “disciplina” como abordajes para producir actuación (Couceyro), lo “ávido”, lo “voraz”, el “tragar” para poder actuar (Couceyro), la necesidad de “entrar en lo teatral” (Couceyro), la posibilidad de “ejercitar” la reflexión (Couceyro), la técnica no como “corsé” sino como “herramienta” (Couceyro), la actuación como “droga” (Couceyro), el “abuso” de la actuación (Couceyro), lo “desplegable” en la actuación (Couceyro), la actuación como “adicción” (Couceyro), la actuación como un territorio “misterioso” y “brillante” (Couceyro) y la actuación como “collage” (Couceyro).[2]

Más allá de las diferencias entre estas frases –algunas surgen en el marco de entrevistas, otras en situación de clases y otras aparecen en textos diversos en que estos creadores dejan registro de sus concepciones de la praxis–, todas comparten la referencia a la práctica específicamente escénica. Cabe entonces preguntarse cuál sería la “expresión simple y común” (Fontanier 1977: 64) a la que se enfrentan estas construcciones figuradas como disruptivas de un discurso literal. Al respecto vemos que, en realidad, estos términos podrían no desplegar el uso de la figura retórica como un desvío sobre la expresión cotidiana, sino que se presentarían como el modo de acceso a un tipo de práctica que, de otra forma, no puede ser enunciada, manifestada. En esta dirección, y si retomamos a Aristóteles (2004b) al diferenciar la función retórica de la metáfora (cuando se encontraba al servicio del buen decir y la persuasión) de su función poética (para describir y conmover), podríamos decir que algunas de las modulaciones metafóricas que aquí vemos quizá se encuentren a mitad de camino entre esas dos funciones. Además, la definición de la metáfora incluye *per se* la idea de movimiento, tanto es así que etimológicamente “phora” designa una modalidad de cambio según el lugar. De este modo, el procedimiento metafórico también implica un movimiento de un lugar a otro, un desplazamiento y la transposición de un nombre a otro, instalando así la idea de algo que se toma de otro lado, de reemplazo de una cosa por otra y de préstamo. En el caso del teatro, agrupando estos ejemplos, se evidencia un singular entramado de saberes que, una vez detectados, parecen volverse basales para nombrar la escena, una especie de gramática propia de lo teatral. Inevitablemente, al utilizar este procedimiento lingüístico, comenzamos a encontrar que por todo el campo opera la “extrañeza” para su transmisión. Estos nombres extraños que sustituyen al decir ordinario ponen en evidencia el valor cognitivo de este tropos. Algo de esto parece rimar con la idea de Deleuze por la cual el procedimiento artístico sería capaz de arrancar “preceptos de las percepciones” (Deleuze 1996). En este caso, a partir de las imágenes metafóricas que son nucleares en estos decires, parece hacerse presente el fenómeno singular que configura la escena.

En estos ejemplos, algunas de estas construcciones son de uso más frecuente y otras se presentan como atípicas. Por ejemplo, la idea de “actuación” como posibilidad de “transformación” opera de modo casi transparente, al punto en que el procedimiento metafórico podría pasar desapercibido. Por lo que podríamos asumir que, en una primera lectura, la “transformación” podría referir a aquella que requiere un actor para “encarnar” un personaje; también ideas en torno de lo “transformador” de la práctica escénica con su irradiación en el campo social; o inclusive esa idea de “transformación” como mutación, como creación dinámica de un material escénico, desde los ensayos hasta –y especialmente– su estreno, y de allí en adelante. Ese tipo de casos nos remiten a las ideas elaboradas por Lakoff y Johnson, en las que se explicita que el uso habitual de ciertas metáforas en el lenguaje no las aleja de la posibilidad de ser consideradas metáforas vivas: “el hecho de que estén fijadas convencionalmente al léxico no las hace menos vivas” (Lakoff & Johnson 2009: 95).

Pero en el caso de los discursos de espesor relevados, también encontramos configuraciones más peculiares que requerirían una descripción específica para ser comprendidas. En esos casos, podemos pensar una característica de este procedimiento que requiere un rol más activo del

destinatario, un saber específico. Si tomamos la idea de la actuación como “cuerpo editado”, por ejemplo, que describe Analía Couceyro, en una primera capa, podría comprenderse una asociación con el texto dramático como esa primera edición a la que se aspira llegar a través de la tridimensionalidad que es el cuerpo en escena. Sin embargo, la idea de Couceyro es más compleja que eso. Se trata de pensar los rastros que la literatura –pero también los mensajes, notas, boletos, recortes, textos dispersos, etc.– va dejando como marca en el cuerpo del actor, para terminar configurándose como una especie de collage de sentido que, luego, llegará a la escena, únicamente a través de una corporalidad cuyo foco sea la actuación. Algo de ese recorrido y también de ese recorte en el modo de concebir la actuación y la escena se encontraría condensado en la idea de “cuerpo editado”, según Couceyro.

Poniendo el foco en la elección del uso de modulaciones metafóricas para abordar estos tópicos de parte de creadores escénicos, algunas de las hipótesis que se podrían arriesgar al respecto es que lo específico e inasible de las prácticas de la escena tiene su rebote también en la terminología que se utiliza para describir esas prácticas de modo creativo. Este presupuesto se alinea con la idea de Lakoff y Johnson (1991), para quienes “las palabras corrientes comunican solo lo que ya sabemos; solamente por medio de las metáforas podemos obtener algo nuevo”. En trabajos anteriores hemos planteado la idea del artista como intelectual específico (noción de Bak-Geler que alude a la capacidad única que tiene el artista inmerso en sus prácticas para desarrollar conceptualizaciones que las nombren); en este estudio que estamos emprendiendo, podría afirmarse en una dirección similar que enunciar las prácticas a través de modalidades creativas del sentido figurado podría ser una de las claves para llegar a conceptualizaciones específicas para nombrar “lo innombrable” de la escena, esa materialidad, muchas veces inasible, pero comprendida por quienes sostengan un tránsito en las prácticas teatrales. Quizá esto podría incluso alinearse con lo que Ricoeur (2001) reconoce como “verdaderas metáforas”, es decir, expresiones que no sustituyen a otras, sino que subsisten en una especie de tensión entre el sentido literal y el figurado. En este caso, serían ideas y concepciones de la escena que existen únicamente en ese formato discursivo.

Suponemos, además, que tanto las metáforas que se usan para definir las poéticas como las que se usan en las clases o procesos creativos para producir determinados efectos o para describir cuestiones muy puntuales, se encuentran fuertemente relacionadas entre sí (y que ese modo de relacionarse no es azaroso).[3] Desde la vinculación entre ambas y el estudio de esas relaciones, se abren una serie de preguntas sobre la historicidad a la cual pertenecen los sujetos que producen y sostienen esos léxicos como construcciones de mundo: ¿existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿Cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber en el teatro independiente argentino? ¿Quiénes se alinean detrás de esas metáforas? ¿Qué es lo que no se enuncia al generar una discursividad específica a través de esas figuras retóricas? ¿Cómo funcionan en tanto generadoras de grupalidades según contexto y uso? ¿Cuáles son las metáforas que reconocemos significativas en una periodización específica en el campo teatral porteño?

Al abrir este cauce, cabe destacar que metáforas acerca de la escena hay miles y cada una de ellas pareciera responder a concepciones de teatro específicas. Claramente, nuestra intención no es llevar a cabo un trabajo que se pretenda exhaustivo sobre cada una, sino, por el contrario, reconocerlas como constelaciones de saberes en el campo teatral argentino producidas por los propios creadores. Por otra parte, si consideramos que, históricamente, el teatro ha sido hablado por otras disciplinas (las lecturas semióticas, los análisis comparados o la genética textual, por ejemplo, han sido líneas a partir de las cuales la dimensión de la escena pretendió ser cooptada), este material siembra un precedente en otra dirección. Lo vemos como la posibilidad de reconocer un lenguaje que circula generación tras generación y que es propiamente teatral. Estos creadores, maestros, actores y directores, desde dentro de las prácticas establecen conceptualizaciones propias. Evidentemente, marcas y herencias siempre se encuentran, pero este constructo teórico-metodológico singular es el teatro pensando el teatro, desde una gramática propia de la escena. Esta coincidencia de la modalidad figurada del lenguaje para enunciar cuestiones relativas a la escena en general y a la actuación en particular parecía –en una primera instancia– algo fortuito que terminó conformándose como una recurrencia, no en uno sino en varios creadores del campo teatral nacional. Desde aquí podríamos decir que si no hay

palabras específicas para describir cuestiones peculiares de lo teatral, muy probablemente se acudirá a estas construcciones figuradas. Y esas construcciones figuradas darán cuenta, a su vez, de modalidades complejas de pensamiento sobre el teatro.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (2004a). *Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- (2004b). *Retórica*. Buenos Aires: Andrómeda.
- Bak-Geler, Tibor (2003). "Epistemología teatral". *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, Número 4. 81-88.
- Bartís Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, Ricardo, Desmarás, Julieta, Zapata, Lola (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Couceyro, Analía (2018). Comunicación personal.
- Deleuze, Gilles (1996). "Gilles Deleuze. Abecedario A-B-C-D- Entrevistas con Claire Parnet. Disponible en: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2009/08/gilles-deleuze-abecedario-entrevistas.html>
- Fontanier, Pierre (1977). *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
- Lakoff, G. P., & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.

Notas

- [1] A partir del estudio de estos materiales reflexivos, nos hemos propuesto ahondar en los modos en que se configuran grupalidades en el campo teatral. Para ello, siguiendo con el trabajo que hemos emprendido anteriormente, pretendemos enfocarnos sobre los modos en que dichas recurrencias discursivas han abonado los modelos de transmisión tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como en los circuitos de reflexión teórica.
- [2] En nuestra investigación precedente, tomamos la noción de resistencia (y su historización dentro del campo teatral nacional) para determinar el recorte de artistas cuyos discursos de espesor nos dispusimos a estudiar. El corpus incluyó a Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís como grupo inicial y, en segunda instancia, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro.
- [3] Seguimos la idea de "transferencia" que plantea Blumenberg (2003) en su teoría acerca de la metaforología.