

Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo Mundos Novos - New world New worlds

Imágenes, memorias y sonidos
2022

Autoreflexión y experimentalidad: el texto cifrado de la escena de Buenos Aires

Self-reflexion and the experimentation: encrypted text from Buenos Aires' scene

CARLA PESSOLANO

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.90956>

Resúmenes

Español English

En este trabajo se estudiarán algunos términos utilizados en el campo de la escena contemporánea de Buenos Aires para referir a las praxis de creación. Términos que tienen la particularidad de aludir a la singular apropiación que hace el teatro al nombrarse y concebirse capaz – desde ese nombrarse – de afectar la realidad en la cual se inscribe. A partir de un artículo del año 2004, referido al teatro de los años noventa, trabajaremos sobre diversas fuentes de materiales lexicales en las cuales se encuentran ciertas trazas reivindicatorias de un universo experimental-cientificista, que hoy – pandemia de por medio – vuelven a estar vigentes.

This work addresses some of the terminology used in the contemporary theatrical field of Buenos Aires to refer to the praxis of creation. This terminology has the peculiarity to allude to a singular appropriation made by the scenic practices when it refers to themselves and, by doing so, conceiving themselves capable of affecting the context where it is located. An article written in 2004 that refers to nineties' theater, is the starting point to work about certain sources of lexical supplies where we can find traces that vindicate a scientifically experimental universe that today – after a pandemic – are once again valid.

Entradas del índice



Keywords: contemporary theatre, Argentina, national theatre, artistic creation, performing arts

Palabras claves: teatro contemporáneo, Argentina, teatro nacional, creación artística, artes escénicas

Introducción

- 1 En este trabajo se buscará estudiar los modos de decir que emanan de las praxis de creación para indagar acerca de cómo afectan la escena desde la cual son concebidos, así como también al mundo que circunda esa escena. Para eso se van a analizar dos momentos clave dentro del campo teatral de Buenos Aires que dieron pie a la producción de materiales discursivos singulares para pensar las praxis, ya sea temática o metarreflexivamente. Sin coincidencia de poéticas pero a partir de un territorio común – el de la ciudad porteña – se observa una recurrencia discursiva: se distinguen creadoras y creadores que basan su pensamiento en armados conceptuales apoyados en la reivindicación de lo experimental en términos extra disciplinares para las prácticas de la escena. Con esto nos referimos a que lo experimental no se hace presente en el sentido de búsquedas innovadoras, de vanguardia – aunque en muchos de estos casos puede haberlas – sino en referencias a cuestiones del universo lexical de lo experimental-cientificista.
- 2 Estas construcciones lexicales aparecen como expresiones en las cuales los artistas escénicos despliegan sus inquietudes respecto del contexto en el cual desarrollan su quehacer: en un primer caso, en diversas poéticas emergentes de la escena de fines de los 90 y principios de los 2000, esto se dio en términos temáticos cuando artistas buscaban generar un impacto para suspender un tipo de lectura tendiente a objetivar el hecho escénico; y, en un segundo caso, veinte años después, esto se imprime en los modos de referir a las praxis en un contexto de detención de la actividad teatral a raíz de la suspensión de actividades por la Pandemia de COVID-19.
- 3 Cabe aclarar que este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance en la que indago sobre las recurrencias en el decir de una constelación de creadoras y creadores que – retomando el concepto desarrollado a fines de los años noventa por Osvaldo Pellettieri – se inscriben en un tipo de “teatro de resistencia”¹. Hasta el momento esa indagación dio cuenta de que hay una enorme coincidencia de términos utilizados de modo metarreflexivo de parte de un grupo de artistas escénicos, desde los años noventa en adelante. Podría decirse, entonces que, en las redes teatrales de resistencia, fundamentales dentro del campo teatral porteño, pervive un lenguaje tácito que reúne a las y los artistas teatrales al modo de una comunidad lingüística. Estos elementos pueden relevarse en diversos soportes pero principalmente son hallados en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, y, fundamentalmente, en el marco del ensayo y de la clase. Sin extenderme demasiado en esa caracterización, es de resaltar que esas dos situaciones son prolíficas, dando lugar a la fabricación de conceptos *in situ*, algunos de los cuales quedarán en ese marco y otros se desplegarán dentro de discursos metarreflexivos de las creadoras y creadores. Pero a partir de la producción de las mismas, esta especie de vínculo lingüístico no explícito que se da entre una constelación de artistas escénicos funciona como núcleo de verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa su trabajo. Más allá de que no será el caso de este escrito estudiar esa red de resistencia dentro del campo teatral de Buenos Aires se observarán otros tipos de alianzas lingüísticas contingentes. Puntualmente, se tomarán aquellas que surgen a partir de una coyuntura en común.
- 4 Para encarar esta indagación me basaré en un artículo “Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral”, escrito por la investigadora, teórica y docente Beatriz Trastoy en el año 2004, en el cual se detecta una recurrencia temática en la cual artistas escénicos – contemporáneos entre sí – se preguntan “a quién mira el teatro”, en un contexto de transición en la escena porteña de principios de los 2000. En ese análisis se relevan las concepciones de escena y de mundo de un grupo de creadores referentes y emergentes de ese tiempo. Por otra parte, trabajaré tomando como referencia el contexto específico que propició la detención de toda actividad cultural en general y de

las prácticas escénicas en particular a causa de la Pandemia por COVID-19, momento en que la interrupción en el hacer permitió a algunas creadoras y creadores poner en palabras sus praxis de creación. Tomaré especialmente como referencia los materiales reflexivos producidos en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro² organizado en noviembre de 2021 por el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes y el ciclo El trabajo del Artista³ bajo la curaduría de Bárbara Hang y Agustina Muñoz para el Centro Cultural Kirchner.

Una escena que se mira a sí misma

- 5 Cuando, en el año 2004, la investigadora argentina Beatriz Trastoy sistematiza una serie de obras teatrales en la cartelera de la ciudad de Buenos Aires, despliega una hipótesis respecto de un cambio de paradigma en el modo en que las creadoras y creadores elaboran autorreflexivamente sus praxis teatrales. La autora describe que, mientras que en una época previa en la escena local primaban temáticas en torno al “drama de la existencia individual” de carácter pirandelliano⁴ y aquellas centradas en su posibilidad de impacto en lo social de línea brechtiana – en el marco de la estética de impronta realista y naturalista que se imponía como hegemónica dentro del campo teatral local –, hacia mediados de los años 80 esta tendencia merma dando lugar a otros temas que se vuelven centrales. Estas nuevas postulaciones dramáticas y escénicas parecieran dejar de enfocarse en la configuración representacional tradicional que solía colocar a los personajes como metonimia de la sociedad para poner el foco sobre el propio objeto producido. Así es que las creadoras y creadores se ocuparon de desmenuzar aquello que para ellas y ellos representaba el teatro, y – extensivamente, podría decirse – el arte. La particularidad de esos “tópicos emblemáticos”⁵ que comenzaban a detectarse en los discursos artísticos – el estudio mencionado se enfoca en las obras explícitamente y sus dimensiones escénicas y dramáticas – es que surgen al interior de las prácticas, pero impactan en la crítica académica y periodística de la época que se ocupan de relevarlos. Transposición temporal mediante, en la actualidad, también vemos aparecer una serie de singularidades discursivas que – metarreflexivamente – surgen y se instalan al interior de las prácticas escénicas del teatro de Buenos Aires, e inevitablemente impactan en el relevamiento que se hace de ellas. Sin embargo, en este caso, el corrimiento en el discurso artístico colectivo – sin sistema explícito que aúne las prácticas de creadores diversos – no se daría como norma en una recurrencia temática en las obras sino en los formatos autorreflexivos que impregnan los vocabularios cotidianos de creadoras y creadores.
- 6 En la mencionada investigación, Trastoy analiza que ese modo de autorreflexión a partir de “tópicos emblemáticos” funcionaba desde una recurrencia particular: se trataba de modalidades del decir que rondaban cuestiones en torno a diversas instancias del proceso de indagación científica, por medio de la aparición en escena de experimentos, simulacros de experimentos, discusiones sobre postulados epistemológicos, diseño y técnica de investigación, análisis y valoración de datos y otros elementos de este orden⁶. La advertencia de esta peculiaridad, que plagó la escena del territorio porteño de una época, permite, por un lado, instalar una zona temática singular – y original – en un tipo de teatro habituado a otras temáticas, otros conflictos y otros mundos para los personajes, en general de carácter más costumbrista. Pero también instala una lógica autorreferencial que se sitúa como recurso metateatral, no sistemático pero sí regular, para pensar el teatro que se producía en ese momento y generar una “reflexión acerca de qué y a quién o a quiénes ‘mira’ el teatro al mirarse a sí mismo”⁷.
- 7 En este modo de producir escena pareciera cuestionarse, en el tono paródico o procedimentalmente, la “cientificidad desestetizante”⁸. Es decir que al convocar a la experimentación científica – desde la práctica escénica – se le cuestiona a críticos y

académicos la interpretación del hecho estético como un material plausible de ser “viviseccionado”⁹ y analizado objetivamente. De este modo, dice Trastoy: “desde el escenario, se propone así una crítica que abandone la estéril pretensión de cientificidad y de objetividad, que deje de considerar, con gesto naturalista, el espectáculo teatral como una experiencia que produce artificialmente hechos de los cuales se infieren leyes ciertas y necesarias”¹⁰. Luego, en lo que respecta a lo procedimental específico, y respecto de la aplicación de estos mecanismos agregaré:

A pesar del pretendido rigor de los procedimientos empleados, que remedan la metodología de la investigación científica, poco y nada se avanza en el conocimiento del teatro ni en el de las instancias que lo constituyen. De este modo, se ponen en crisis tanto la teoría y la práctica teatrales en sí mismas, como la conflictiva relación que las vincula¹¹

8 Finalmente, afirmará que será justamente rol de la crítica superar esa separación intrínseca, al concebirse como un tipo de producción discursiva que se asuma como eminentemente creativa, tanto como el objeto que analiza. Pero más allá de a quién corresponda hacerse cargo de la ausencia de articulación entre teoría y práctica escénica en el campo teatral nacional – que al día de hoy se sigue discutiendo –, resulta significativo ver que se ha detectado – ya en aquel momento – una modalidad autorreflexiva que no termina de expandirse, pero se encuentra latente en diversas búsquedas poéticas, es decir, desde la praxis artística.

9 Excede el alcance de este trabajo hacer un desarrollo detallado sobre cuál puede haber sido el impacto de ese despliegue autorreflexivo en el campo de la escena porteña de principios de los dos mil. Sin embargo, se vuelve tentador preguntarse con qué ha dialogado todo ese arsenal de metáforas que produjeron los creadores en aquellos esos tiempos. La sospecha sería que esas metáforas emergentes de la escena fueron capaces de instalar las preguntas que ni sabíamos que hacían falta. Esas preguntas – detectadas y delineadas en principio en ese artículo de Trastoy – pudieron ser recogidas hoy, veinte años después y en una coyuntura particular cuando encontramos actrices, actores, directoras y directores referirse a un mundo lexical muy similar a aquel.

10 En este punto, extrapolando algunas cuestiones que piensa la antropóloga Paula Sibilía – cuando releva modalidades de hibridación orgánico-tecnológica en discursos de corte metafórico en la actualidad –, podemos detectar en recurrencias y cronicidades del decir, algunas preguntas fundamentales que parecen ubicarse en el subsuelo de esos decires. Afirma la autora:

Tal vez las diferentes culturas, labradas en los diversos tiempos y espacios de este planeta, no se definan tanto por el conjunto de conocimientos y saberes que produjeron, sino por las inquietudes y preguntas que permitieron formular. Hoy podemos enunciar algunas cuestiones que en otras épocas habrían sido impensables¹²

11 Estas cuestiones que Sibilía piensa para la sociedad toda, nosotros podemos trasladarlas, a partir de lo revisado, para el campo de la escena. Que los artistas de hoy tomen la voz del sentido figurado para intentar definir sus prácticas, y la capacidad de impacto de esas prácticas en su contexto, probablemente tenga mucho que agradecer a aquel planteo inicial, por más dispersas que hayan sido sus manifestaciones. Aquellos artistas escénicos y sus obras – de corte experimentalista-cientificista¹³ – relevadas parecen haber instalado las preguntas (o, al menos, la posibilidad de preguntarse) acerca de la capacidad que tiene la praxis escénica de establecer un borramiento con la *teoría* recortada sobre sí misma. Asimismo, esto daría cuenta que, desde una materialidad tangencial a la escena, es indiscutible la capacidad que tiene la creación teatral para producir su propia voz al nombrarse.

Un texto cifrado en la creación

- 12 Tal como sucedía en ese momento, hoy las creadoras y creadores vuelven a buscar las palabras – que al modo de un *texto cifrado*, al decir de Hans Blumentberg¹⁴ – permitan enunciar una práctica suspendida y orbitante. Podría decirse, incluso, que en este tiempo extraño la detención de la escena vuelve a poner las praxis en la boca de las y los creadores, que en este caso se apropian del decir en reemplazo de un hacer que no puede terminar de desplegarse.
- 13 Siguiendo esta lógica, al modo de una rima que se traslada en el tiempo, en la época actual, ante la suspensión del cuerpo como posibilidad de poblar la escena surge una serie lexical que pareciera dialogar con aquella. Quizá pueda tratarse, 20 años después y pandemia de por medio, de otro modo en que las praxis reivindican su capacidad de decir desde el hacer, o en este caso, desde su interrupción.
- 14 Al respecto, cabe destacar que, si uno de los aspectos principales del estudio de Trastoy fue evidenciar el impacto que tiene esa tendencia del campo artístico en el discurso crítico, en mi trabajo me he ocupado de estudiar los modos en que los artistas configuran pensamiento dentro de esas prácticas específicas. En efecto, el interés puntual de mi investigación radica en la producción de saberes del teatro en la zona de las praxis desde la jerarquización de la producción de insumos teóricos contemplada como la base del acontecer escénico. Con lo cual, esa singularidad que aparece en las maneras de referir a la praxis podría ser una aproximación primigenia, junto con otras, dentro de la historiografía teatral nacional, para la apropiación de ese discurso de artistas al pensar las propias prácticas, produciendo categorías autónomas a la dimensión crítica y exterior. Gracias a este tipo de relevamientos, se puede observar que ciertas constelaciones metafóricas funcionan como nodos de saber útiles para estudiar específicamente el trabajo escénico. Especialmente, cuando se las analiza desde la inclusión de los procesos de creación y el trabajo docente en que esas materialidades discursivas se producen y difunden.
- 15 Para trabajar estas cuestiones me he enfocado sobre dos planos: metáforas que aparecen en los escritos de los creadores y metáforas que circulan en la práctica escénica (en los ensayos y en las clases). Esto distingue metáforas metarreflexivas – que agrupan el pensamiento acerca de lo teatral – de otras que son inmanentes a la praxis en sí – que funcionan como “lenguaje provisorio”¹⁵ para producir actuación –. Desde la idea de “transferencia” que plantea Hans Blumenberg, podría considerarse 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 específicas, se encuentran fuertemente relacionadas entre sí, y que ese modo de relacionarse no es fortuito sino contingente.
- 16 Justamente, para la lectura de esa coyuntura y los discursos que en ella se activan resulta útil pensar en lo que Richard Rorty llama – en el marco de sus indagaciones sobre filosofía del lenguaje desde un enfoque pragmatista – la *contingencia del lenguaje*¹⁶. Esto sería una especie de suspensión de la certeza en el ámbito del lenguaje. Se trata de la posibilidad de concebir al azar y las condiciones sociales, temporales y espaciales como determinantes de la configuración de un lenguaje, cuestionando su posición como resultado de regularidades trascendentes a la acción de las personas.
- 17 En el marco de la contingencia en que nos vimos sumidas y sumidos en este último tiempo es que vemos aparecer – al interior de las prácticas – distintas construcciones lexicales para referir a la escena como una especie de *escritura secreta* o de *texto cifrado*, nuevamente, retomando a Blumenberg¹⁷. Esto vendría a proponer, también, que hay verdades y puentes de acceso contingentes a esas verdades. Justamente, la imposibilidad de acceso a una versión última la verdad imprime una singularidad al abordaje metaforológico para pensar las concepciones de escena de las y los creadores. Blumenberg afirma al respecto:

La retórica no se presta a la verdad, no es instrumento sino expresión; el brillo de la dicción es el brillo de la verdad misma, traducción inmediata de la “cosa” en el lenguaje y la fuerza de su convicción¹⁸

- 18 Muy especialmente en el campo de la escena, el brillo de esas verdades efímeras opera en respuesta a una época, a un tiempo y, eventualmente, a un efecto que se busque generar sobre los cuerpos de actuación. Algunos ejemplos de esto aparecen en el decir de Andrea Garrote¹⁹ cuando plantea la pregunta explícita acerca de “cómo hacer ciencia ficción”²⁰ y su concatenación: “cómo hacer para intervenir la realidad”²¹. Luego la configuración de lógicas escénicas como “plataformas de sentido”²² al afirmar: “uno busca desesperadamente plataformas de sentido para deslizarse”²³ e ideas que aparecen frente a “la suspensión de lo sensorial”²⁴ que evidencia al “disparate como posibilidad”²⁵, que se suman a la idea del teatro como “reserva para ciertos modos de contacto más extraños”²⁶ entre las personas.
- 19 Mariana Chaud²⁷, por su parte, refiere a ciertas poéticas -a primera vista- *imposibles*: aquellas de la historieta, el comic o la ciencia ficción. Materialidades que parecieran no coincidir con los recursos y poéticas del teatro independiente, en el cual ella despliega su práctica: “me gustaría hacer algo de ciencia ficción o teatro catástrofe o una especie de comic en vivo, de historieta en la cual los planos se cortan y saltan y todo eso llevado al mundo posible del teatro off eso generaría un nuevo teatro, que no tendría sentido si *se hiciera bien*”²⁸. Aquello – centrado en los cuerpos que pueblan la escena – se produce artesanalmente al modo de un lenguaje único se encuentra entre lo que ella llama “lo posible, lo imaginario, lo abstracto, lo real”²⁹. También en su desarrollo directorial, esta creadora dice estar a la búsqueda de una fricción singular para la escena “cuando llevas una idea inasible a los cuerpos se genera una fricción que genera un tercer resultado”³⁰.
- 20 En el caso de los dichos del director Fabián Díaz³¹ también aparecen armados conceptuales que parecen aludir al mundo lexical de lo experimental. En principio a partir de su idea de “tensar espacialmente”³² para afectar la actuación. Por otra parte, incorpora a sus decires procesuales la impronta de ecuaciones extrañas como que “a más despojo, más ganancia”³³ o su relación de proporcionalidad de “la actuación como eco y la obra como transformación”³⁴. Por su parte, Ayelén Clavin³⁵, bailarina e investigadora, también produce concepciones en esta línea a partir de su lógica de disección procesual al hablar de “tajear y buscar hendidias”³⁶, o su estrategia de inserción de la materialidad corporal en la escena cuando refiere a “desestabilizar modos, procedimientos y trabajar con lo que aparece en el tajo”³⁷.
- 21 En el caso de Andrea Manso³⁸, especialista en entrenamiento físico de intérpretes escénicos y de deportistas de alto rendimiento, también se encuentran concepciones científicas instaladas en sus abordajes procesuales y de entrenamiento escénico. Ella despliega un desarrollo conceptual acerca de la idea de la “deconstrucción de lo cultural”³⁹ como variación operativa para deconstruir ciertos procedimientos escénicos preestablecidos. De este modo, podría afirmarse que, recupera estas configuraciones metafóricas en relación al dividir atómicamente, microscópicamente, casi al infinito, la materia de trabajo. También refiere al retorno a “la potencia y a la intensidad”⁴⁰ como aproximación y acceso a ese trabajo sobre el cuerpo que dará autonomía al abordaje escénico.
- 22 Esta especie de *texto cifrado* aparece también en el caso de Gustavo Tarrío⁴¹, otro creador de la escena local que generó un prolífero caudal metarreflexivo sobre sus prácticas mientras buscaba otros modos de producir en el marco de lo que llama una situación de “prueba eterna” aún “más deseada que la propia concreción de la obra”⁴². Una particularidad de este creador es que, a partir de diversos abordajes, y en el marco de la suspensión de las actividades escénicas durante el aislamiento por la última pandemia, es que se ha introducido en una praxis que no reniega de lo digital, sino que lo explota: “sueño y añoro el contacto, pero si lo único que tenemos son pantallas es un buen momento para explorar lo escénico que está ahí”⁴³. Asimismo, su concepción de lo *digital como real* pareciera actualizar aquella problemática sobre ese espacio singular en que aparece lo innumerable. Por otra parte, en sus concepciones específicas afloran, así como en Garrote, Chaud y Clavin decires de ese real/irreal en esa especie de tiempo otro como es el ensayo. Al respecto dice que la “sustancia”⁴⁴ de lo escénico pareciera estar ahí y no en el “resultado”; pero, de todos modos, hay algo en la obra acabada que

debería evocar la “energía”⁴⁵ y la “viralidad”⁴⁶ de lo que sucede en esa prueba que es el ensayo. Por otra parte, considera que es rol de la dirección escénica de esta época “desactivar”⁴⁷ la compulsión de poner al público a mirar para un mismo lugar e ir en busca de la producción de una *atmósfera* (esto en contraposición a la idea directorial del guía que explica a un actor/actriz cómo debe decirse y cómo debe verse su producción). Considera que las obras son especie de “documento”⁴⁸ del paso del tiempo en presente y plantea que hay obras que requieren del “insumo”⁴⁹ de lo “renovable”⁵⁰ para permanecer actualizadas; en algunos casos esto implica mantener adrede en las obras momentos más “indeterminados”⁵¹ alojados en su interior, lo que permite la aparición de “imprevistos”⁵² que las convierten en materia “ensayística”⁵³. Finalmente, Tarrío registra que existe algo “autosustentable”⁵⁴ en el mundo del ensayo, cuando genera sus propios materiales *in situ*. En algunas obras esto se pone de manifiesto, incluso, en la necesidad que emana un material de ponerse en contra de ciertas “fuerzas de la naturaleza”⁵⁵.

23 Enrarecimiento, distancia, insumos renovales, la ciencia ficción como posibilidad emanada del cuerpo actoral mucho más allá de lo formal y lo genérico, la fricción como resultado, la alusión a otros mundos de lo posible, el tensar espacialmente, transformar, desestabilizar modos y procedimientos, deconstruir, ecualizar potencia e intensidad, lo indeterminado, lo autosustentable, la energía, la viralidad, lo ensayístico, la prueba eterna, el documento, la atmósfera y la desactivación: todo esto alude, de un modo u otro, a esa apropiación que hace el teatro de este tiempo no solo de nombrarse sino también -desde concepciones específicas- de afectar la realidad que lo circunda.

24 Aquí lo autorreflexivo tracciona una posibilidad otra: la de exponer cómo lo que impregna y atraviesa los vocabularios cotidianos podría – vía pensamiento emanado de la escena – llegar a plasmar efectos reales en el mundo físico. Obviamente, ninguna de estas concepciones – ni el relevamiento de las mismas – se piensan definitivas, no alcanzan a ser lo que Hans Blumenberg cataloga de *metáforas absolutas*⁵⁶, pero sí pueden dar cuenta de la porosidad manifiesta en la superficie de decires que caracterizan a un hacer.

Conclusión

25 En el artículo de principios de este milenio que da inicio a este trabajo, la investigadora Beatriz Trastoy pone el foco sobre una serie de obras teatrales que se encontraban en cartel en el teatro porteño del momento. A partir de un análisis de las mismas detecta un cambio de paradigma que afecta el modo en que las creadoras y creadores intervienen autorreflexivamente sus praxis teatrales. Dos décadas después, pandemia y aislamiento de por medio, se ve surgir en el campo suspendido de la escena de Buenos Aires una serie de singularidades discursivas que nuevamente recupera la capacidad autorreflexiva de los protagonistas del quehacer teatral. A partir de esta coincidencia, para este trabajo formulamos la hipótesis de que, en ese primer momento, se instalaron desde la escena una serie de preguntas que hoy son recuperadas desde una materialidad tangencial a la escena: las reflexiones de las y los artistas. Al abordar esos materiales lexicales – producidos por creadoras y creadores de Buenos Aires cuya actividad se vio interrumpida por el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio a causa del COVID 19 – relevamos algunos decires autorreflexivos desde su capacidad de exponer un impacto en el mundo que los rodea. Es decir, desde su capacidad de afectar la escena en la cual son concebidos pero también al mundo inmediato en que esas escenas se producen. Se trata de escenas que comparten territorio pero poseen poéticas disímiles. Sin buscar delimitar nociones definitivas que nombren las prácticas teatrales, en estas páginas intentamos dar cuenta de que, en este caso, la interrupción de la actividad ha operado como recurso para recomponer la voz emanada del hacer, en tantas ocasiones sustraída.

26 Cabe destacar una cuestión en relación a las materialidades que han sido comparadas. Lo que en aquel estudio de Trastoy funciona como centro material es la temática y las poéticas que recogen dichas temáticas. En el caso de mi trabajo, estudio los dichos de las y los artistas escénicos acerca de lo que producen durante sus procesos de creación. Si bien las materialidades autorreflexivas son diferentes, en la lectura de ambas puede delimitarse una aproximación al impacto de la producción artística en la crítica y en la investigación para este territorio. Por otra parte, el reconocimiento de aquellas aproximaciones metafóricas autorreflexivas podría, sin lugar a duda, ser la base sobre la cual hoy se da una clara reivindicación de rol del artista escénico apropiado de la discursividad sobre su práctica, con una mirada crítica sobre su quehacer, pero también sobre su tiempo y su contexto.

27 Cabe la aclaración, de que en este trabajo no se ha pretendido mapear exhaustivamente lo que se enuncia en el teatro contemporáneo argentino, pero se ha podido detectar la existencia y pervivencia de mundos lexicales que parecen activarse por cuestiones coyunturales en un campo específico, en este caso, el del teatro. Definitivamente existen muchísimas más creadoras y creadores y también existen muchos más universos lexicales para relevar. Sin embargo, a partir de este recorrido quedan abiertas cuestiones diversas que podrían prolongar las líneas de análisis aquí desplegadas: por un lado, cabe continuar el rastreo acerca de cuáles son los elementos primigenios que dieron pie a lo que hoy reconocemos como una apropiación del decir autorreflexivo de creadores escénicos en el territorio escénico de Buenos Aires. Esos elementos parecen haberse dado, en una primera etapa desde las praxis y en una segunda desde el pensamiento sobre las praxis; por otro lado, estos discursos arrojan que habría una potencial distinción entre léxicos que atraviesan las poéticas, polinizan los decires y se replican al infinito y otros expresamente desechables que sirven para los constructos de la clase y el ensayo, como recurso limitado a esos usos; otro elemento recurrente en todos estos dichos, que no ha sido objeto de análisis de este trabajo, son las complejas concepciones elaboradas por creadoras y creadores – en tiempos de confinamiento sanitario – acerca del cuerpo de actuación; finalmente, extendiéndose en esta misma línea, podría pensarse en cómo impactan los lexemas que compartimos todas y todos durante estos tiempos de aislamiento y que, inevitablemente, se filtran llegando a nominar la escena. Las concepciones de contagio, peste, pandemia – por tomar algunas de las más evidentes – se han convertido velozmente en títulos de obras, de talleres de entrenamiento y aparecen también en descripciones para formular algunas estrategias metarreflexivas del quehacer teatral.

28 Para finalizar, podría decirse, que estas inquietudes y preguntas que ya se formulaban al modo de una latencia autorreflexiva en lo estudiado por Trastoy hoy reaparece más explícitamente como forma del decir sobre el propio hacer ante una actividad suspendida. Pareciera ser que las imágenes que nos atraviesan inspiran abundantes ficciones, pero también producen realidades. Su proliferación habilita y genera otros modos de ser. O, mejor dicho, “modos de ser en el mundo”⁵⁷ como afirma Adrián Cangi acerca de la escritura. Del mismo modo, el teatro – el de los 90 y principios de los 2000 que relevó Trastoy y el teatro interrumpido de nuestro tiempo – sin lugar a dudas también produce un modo singular de ser en el mundo y de ese modo de ser nacen expresiones particulares para nombrarse y también problemáticas nuevas. Poco importa, al relevarlas, unificarlas clasificadas y sistemáticamente. Ellas se ubican frente a nosotros para aspirar, – sin mucha esperanza – a encontrar aquellas que funcionan como *metáforas absolutas*. Esto sería encontrar aquellas palabras aisladas que se presentan como ficción, pero cuya única justificación consiste en hacer legible otra realidad posible.

Bibliografía

Blumenberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología.*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.

- Boris, Sergio. *Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas*, Universidad Nacional de las Artes, 2020.
- Cangi, Adrián. "Tecnologías de la crítica: encrucijadas y modos de las formas de juzgar". Revista *Celehis* núm. 39, 2020, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 19-38, [En línea], Puesto en línea en 2020, URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2313-94632020000100021 Consultado el 30 de marzo de 2022.
- Chaud, Mariana. "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*, [En línea], Puesto en línea el 13 de mayo 2020, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=94jH7hF61j8> Consultado el 2 de marzo de 2022.
- Chaud, Mariana, Daulte, J., Feldman, M. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- Clavin, Ayelén, Lozano, E., Carricajo, E. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- Díaz, Fabián, Moschner, I., Pastor, G. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- Garrote, Andrea. *Entrevista de Agustina Gatto*, [En línea], Puesto en línea 19 de abril 2020a, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ntdGAp2DSw> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- Garrote, Andrea. "El espacio de ensayo 2". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*, [En línea], Puesto en línea 20 de mayo 2020b, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- Manso, Andrea, Bodgasarian, M., Mir, M. Cardosi, F. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- Pessolano, Carla "Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia. Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena argentina contemporánea", *Revista Anagnórisis*, [En línea], Puesto en línea en junio 2021, URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8013927>, 2021.
- Pessolano, Carla "Gustavo Tarrío y el teatro en pandemia. Nota y entrevista a Gustavo Tarrío" *Página/12 Suplemento RADAR*, [En línea], Puesto en línea el 27 de septiembre de 2020, URL: <https://www.pagina12.com.ar/294129-gustavo-tarrio-y-el-teatro-en-pandemia>. Consultado el 22 de noviembre de 2020.
- Rorty, Richard. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
- Sibila, Paula. *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Tarrío, Gustavo. "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*, [En línea], Puesto en línea 9 de diciembre 2020, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY> Consultado el 2 de abril de 2022.
- Trastoy Beatriz. "Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral". En Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004.

Notas

1 Pessolano, 2021.

2 El II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro fue un evento organizado por el Grupo IEP. En el mismo se buscó un intercambio entre artistas, investigadores, estudiantes y participantes para generar una dinámica conjunta de construcción de conocimiento en paradigmas o enfoques de investigación artística y teórica sobre la escena. El evento contó con más de una centena de participantes, entre asistentes y expositores.

3 El ciclo *El trabajo del artista*, llevado a cabo en el 2020 en el Centro Cultural Kirchner, se instala como un espacio en el cual diversos artistas escénicos piensan acerca de lo que significa el espacio del ensayo y reflexionan acerca de sus procesos de creación. Ese ciclo ha dejado registro de cómo es la situación de encuentro del ensayo desde el punto de vista del desencuentro que implicó el aislamiento.

4 Trastoy Beatriz. "Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral". En Pellettieri, Osvaldo (Ed.) *Reflexiones sobre el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 2004, p. 35.

5 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 35.

6 Esta investigadora releva estas cuestiones en la temática, argumento o procedimientos de las obras Cámara Gesell (1994), *Circonegro* (1996) *El líquido táctil* (1996) de Veronese; *Geometría* 1999 de Daulte; *El experimento Damanthal* (1999) de Javier Margulis; *Julia (una tragedia naturalista)* (2001) de Alejandro Tantanian; *Fractal* (2001) de Rafael Sprengelburd; *Apócrifo I: El suicidio* (2002) del Periférico de Objetos, *Dios Perro* (2003) de Ignacio Apolo; *Somos nuestro cerebro (Ensayo de divulgación científica)* (2003) de Rosario Bléfari; *El informe del Dr. Krupp* de Pedro Delinsky, entre otras.

- 7 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 36.
- 8 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 37.
- 9 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 37.
- 10 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 38.
- 11 Trastoy, *Op. Cit.*, p. 38.
- 12 Sibila, Paula. *El hombre postorgánico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 7.
- 13 Categoría que da cuenta de un abordaje escénico que reúne obras en torno a temáticas relativas a la ciencia, experimentos, investigaciones, etc.
- 14 Blumenberg, Hans. *Paradigmas para una metaforología.*, Madrid, Editorial Trotta, 2003 p. 114.
- 15 Boris, Sergio. *Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas*, Universidad Nacional de las Artes, 2020.
- 16 Rorty, Richard. *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, Barcelona, Editorial Paidós, 1996.
- 17 Blumenberg, *Op. Cit.*, p. 114.
- 18 Blumenberg, *Op. Cit.*, p. 78.
- 19 Andrea Garrote es actriz, directora, docente de teatro y dramaturga. Ha trabajado en los teatros oficiales e independientes más destacados de la escena de Buenos Aires. Es fundadora junto a Rafael Spregelburd de la compañía El Patrón Vázquez, ampliamente reconocida en Argentina y en el exterior, en actividad desde 1994.
- 20 Garrote, Andrea. *Entrevista de Agustina Gatto*, [En línea], Puesto en línea 19 de abril 2020a, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ntdGApC2DSw> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- 21 Garrote, *Op. Cit.* 2020a
- 22 Garrote, *Op. Cit.*, 2020a
- 23 Garrote, *Op. Cit.*, 2020a
- 24 Garrote, Andrea. "El espacio de ensayo 2". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*, [En línea], Puesto en línea 20 de mayo 2020b, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY> Consultado el 22 de marzo de 2022.
- 25 Garrote, *Op. Cit.*, 2020b.
- 26 Garrote, *Op. Cit.*, 2020b.
- 27 Mariana Chaud es actriz, autora y directora teatral. Escribió y dirigió espectáculos en el circuito off y en el teatro oficial. Como actriz trabajó con Vivi Tellas, Javier Daulte, Lola Arias, Santiago Gubernori y Matías Feldman, entre otros.
- 28 Chaud, Mariana. "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*, [En línea], Puesto en línea el 13 de mayo 2020, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=94jH7hF61j8> Consultado el 2 de marzo de 2022.
- 29 Chaud, Mariana, Daulte, J., Feldman, M. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- 30 Chaud, *Op. Cit.*
- 31 Fabián Díaz es dramaturgo, director y docente. Escribió y dirigió numerosas obras. Integró el Área de Publicaciones del Teatro Nacional Cervantes entre 2017 y 2019. Actualmente coordina en dicho teatro el primer Taller Federal de Escritura Escénica.
- 32 Díaz, Fabián, Moschner, I., Pastor, G. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- 33 Díaz, Moschner, Pastor, *Op. Cit.*
- 34 Díaz, Moschner, Pastor, *Op. Cit.*
- 35 Ayelén Clavin es bailarina, performer, investigadora y docente. Licenciada en Composición Coreográfica. Integra el GRUPOdelPATIO. Como coreógrafa, en 2014 dirigió PATRIMONIO, su primera obra, con la que ganó el premio Residencia Sábado en la Plataforma LODO.
- 36 Clavin, Ayelén, Lozano, E., Carricajo, E. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- 37 Clavin, Lozano, Carricajo, *Op. Cit.*
- 38 Andrea Manso es licenciatura en Kinesología y Fisiatría, Osteópata, Posturóloga, entrenadora en Preparación Física y creadora del Proyecto Semovientes junto a Juan Onofri en PLANTA Inclán, espacio de investigación y creación transversal.

39 Manso, Andrea, Bodgasarian, M., Mir, M. Cardosi, F. *Mesa de diálogos inédita del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro*, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.

40 Manso, Bodgasarian, Mir, Cardosi, *Op. Cit.*

41 Gustavo Tarrío es director, docente, camarógrafo, guionista y realizador de TV. Fue director de más de 30 obras teatrales en diversos circuitos, muchas de las cuales han sido fundamentales para los últimos 10 años del teatro de Buenos Aires.

42 Tarrío, Gustavo. "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista*, Centro Cultural Kirchner, 9 de diciembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY>

43 Pessolano, 2020.

44 Tarrío, *Op. Cit.*

45 Tarrío, *Op. Cit.*

46 Tarrío, *Op. Cit.*

47 Tarrío, *Op. Cit.*

48 Tarrío, *Op. Cit.*

49 Tarrío, *Op. Cit.*

50 Tarrío, *Op. Cit.*

51 Tarrío, *Op. Cit.*

52 Tarrío, *Op. Cit.*

53 Tarrío, *Op. Cit.*

54 Tarrío, *Op. Cit.*

55 Tarrío, *Op. Cit.*

56 Hans Blumenberg describe la "metáfora absoluta" como una serie de imágenes relevantes en la historia de la filosofía. Dirá que los paradigmas metafóricos serían los tipos o modelos ejemplares conforme a los cuales se "declinan" las metáforas filosóficas fundamentales en la historia de sus variaciones. "Declinaciones" que tienen la posibilidad de seguir el camino de la "terminologización" de las metáforas; o encarando su opuesto, como "metaforización". En Blumenberg, *Op. Cit.*

57 Cangi, Adrián. "Tecnologías de la crítica: encrucijadas y modos de las formas de juzgar". Revista Celehis núm. 39, 2020, Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 19-38, [En línea], Puesto en línea en 2020, URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2313-94632020000100021 Consultado el 30 de marzo de 2022, p. 23.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Carla Pessolano, «Autoreflexión y experimentalidad: el texto cifrado de la escena de Buenos Aires», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 15 diciembre 2022, consultado el 22 febrero 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/90956>; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.90956>

Autor

Carla Pessolano

IIT/Conicet /Université de Franche Comté

Derechos de autor



Creative Commons - Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional - CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>