

Constelaciones Críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo II:
Campo intelectual, poder y subjetividad

**Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández,
Mayra Ortíz Rodríguez**
Coordinadoras

Constelaciones críticas

*Miradas sobre literaturas y culturas de Argentina,
España y Latinoamérica*

Tomo II:

Campo intelectual, poder y subjetividad

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez
(Coordinadoras)



Constelaciones críticas, miradas sobre literaturas y culturas de la Argentina, España y Latinoamérica: Tomo II. Campo intelectual, poder y subjetividad / Rosalía Baltar... [et al.]; Coordinación general de Lucía Belén Couso; Eugenia Fernández; Mayra Ortiz Rodríguez. - 1a ed - Mar del Plata: EUDEM, 2024.

Libro digital, PDF - (Cuadernos del CELEHIS / Baltar, Rosalía; Tineo, Gabriela)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8997-95-7

1. Literatura Argentina. I. Baltar, Rosalía II. Couso, Lucía Belén, coord. III. Fernández, Eugenia, coord. IV. Ortiz Rodríguez, Mayra, coord.

CDD A860

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los y las autoras.

ISBN: 978-987-8997-95-7

Primera edición: octubre 2024

Colección: *Cuadernos del CELEHIS*

Directoras: Rosalía Baltar – Gabriela Tineo

© 2024, Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez

© 2024, EUDEM

Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata

Jujuy 1731 / Mar del Plata / Argentina

Arte y diagramación: Agustina Cosulich y Luciano Alem



Libro
Universitario
Argentino

Índice

Presentación general de la obra

Rosalía Baltar, Gabriela Tineo 12

Introducción Campo intelectual, poder y subjetividad

Lucía Belén Couso, Eugenia Fernández, Mayra Ortiz Rodríguez .. 14

XIII Intimidad, poder y representación en las viejas y nuevas condiciones biopolíticas..... 17

Cambios en la producción literaria a partir de las nuevas tecnologías:
el caso de la blogonovela y la tuitertura
Marcelo José Gómez..... 18

Narrativas en tiempos de incertidumbre:
afectos y subjetividades. Aproximaciones en textos de Marina Closs
Liliana Tozzi 32

La escritura diarística de Ricardo Piglia en *Un día en la vida*:
Emilio Renzi como posibilidad de representación y exteriorización
de lo íntimo 45
Maíra Mateus de Vasconcelos..... 45

XIV. Subjetividad(es) en fuga: nombre propio, identidad y género en la narrativa latinoamericana del siglo XX y el siglo XXI 57

Dolor y ausencia: diálogos con el cuerpo en Patricia de Souza y
Esther Seligson
Berit Callsen..... 58

Escrituras y subjetividades: una breve aproximación teórica a la crisis
de categorías literarias tradicionales 73
Sandra Jara 73

Maternidades hegemónicas como dispositivos reproductores de la representación sociodiscursiva de los géneros binarios en tres cuentos	
Mónica Beatriz Vece y Clelia Silvina Cruz.....	85
<i>Monte de Venus</i> de Reina Roffé: una novela sin corsé	
Martha Barboza	98
Teorizaciones de género y literarias en María Moreno: <i>El Affair Skeffington</i>	
Marcia Moscoso.....	112
Nombres propios y (des)identificación en <i>Fruta podrida</i> de Lina Meruane	
Agustina Ibañez	127
XV. Redes intelectuales latinoamericanas durante el siglo XX	
.....	139
David Viñas, de <i>Contorno</i> a Casa de las Américas: itinerario y producción intelectual del período (1959-1971)	
Mairaya Almaguer López.....	140
Redes de intelectuales, teorías e institucionalización de un campo en la cátedra de Filología Hispánica de la UNLP en diez años entre dictadura y democracia (1978-1987)	
Victoria Scotto.....	157
David Viñas, de Lugones a Mansilla, recalando en Walsh	
Gabriela García Cedro*	172
De los míticos setenta al siglo XXI: ficciones de la intelectualidad pública, entre el Bajo, la calle Independencia y el Palacio Unzué	
Magdalena Biota	189
Las redes intelectuales argentino mexicanas ante el fenómeno del Peronismo	
Cecilia Guadalupe Neubauer.....	203

Samuel Glusberg, Ezequiel Martínez Estrada y Luis Franco: entre la amistad, la escritura y el mundo editorial María Lourdes Gasillón.....	221
<i>El infarto del alma</i> o cómo el amor puede redimirnos Isabel Abellán Chuecos.....	238
<i>El Hogar y Claudia</i> : sobre la labor periodística de Jorge Luis Borges y Olga Orozco Denise Daniela Vargas*	251
Redes sobre redes: el proyecto estético de J. L. Borges junto a A. Bioy Casares y la utopía latinoamericana Mauro Leandro Asnes.....	264
Meditaciones de Mayo por Ezequiel Martínez Estrada Marta Susana Ramirez.....	280
XVI Superficies de contacto. Palabra e imagen en las artes, la literatura y el ensayo latinoamericano de los siglos XX y XXI	296
Una historia de imágenes indóciles desde Leticia Obeid y Verónica Meloni Paula La Rocca*	297
Lo que queda es lo que sirve. Batato y la reencarnación de la poesía en la Argentina democrática Nayla González.....	308
Zozobra en la mirada. Sentidos de la écfrasis en <i>Beni</i> de Hebe Uhart Julián Guidi*	325
XVII Intersticios y usos del archivo en la literatura hispanoamericana.....	338
Cartas franciscanas novohispanas: la correspondencia de Gerónimo de Mendieta (siglo XVI)	

María Inés Aldao	339
El padecimiento como modo de autorrepresentación desde una retórica afectiva en <i>Su Vida</i> de la Madre Josefa del Castillo Andrea Nicole Gayet.....	353
Juan Ignacio de Castorena y Ursúa y los papeles perdidos de sor Juana Carla Fumagalli.....	366
Geografías para la evangelización. Los proyectos de fundación de pueblos en Bartolomé de las Casas y Manuel da Nóbrega Guillermo Ignacio Vitali	377
Aportaciones de la poética de la sensibilidad al archivo de la novela mexicana decimonónica, una lectura política Mariana Ozuna Castañeda.....	397
XVIII Literatura para niños y jóvenes, crítica, edición: hacia una historización del campo.....	413
Mediar la edad: análisis histórico-crítico de la cuestión etaria en colecciones editoriales para la infancia (1940-1950) Gabriela Laura Purvis.....	414
Jóvenes lectores/personajes jóvenes. Acerca de los modos de leer Malvinas en la colección Leer, conocer, crecer (2012) María Ayelén Bayerque	431
Pensar a los jóvenes como lectores, autores y estudiantes: una mirada sobre “lo juvenil” en la colección <i>Leer y Crear</i> de Editorial Colihue. Mariana Basso Canales y Carina Curutch.....	448
Operaciones de consolidación del campo de la literatura argentina para niños y niñas: mirar con telescopio Mila Cañón y Marianela Valdivia.....	461

La crítica que dice la literatura que dice la crítica. Genealogías de la LAPN entre textos teóricos y ficcionales en la obra de escritoras-críticas	
Natalia Rodríguez y Lucía Belén Couso	475
La figura de la mujer como editora en el campo de la literatura argentina para niñas, niños y jóvenes durante la recuperación democrática	
Laura Rafaela García	487
XIX Literaturas del acontecimiento teatral	498
Prólogos y dedicatorias como cifra compositiva en el teatro del Siglo de Oro español	
Mayra Ortiz Rodríguez	499
Decir o hacer: representaciones teatrales de la mujer ante la pérdida de la honra en Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla	
Guadalupe Sobrón Tauber	512
La construcción de un entramado intertextual en <i>Ensayo sobre el miedo</i> , de Federico Polleri	
Jessica Grimaldi	527
Materialidades e inmaterialidades en la dramaturgia contemporánea: gesto y notación en cuadernos de dirección	
Leticia Paz Sena.....	539
Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del “estudianteatrar”	
Jorge Dubatti	553
Teatro y Malvinas: Los soldados y la representación de sus voces en escena	
Ricardo Dubatti	570

Una racionalidad en tensión en Baigorrita de G. Álvarez: lo humano en el doble discurso del “drama histórico de la conquista del Neuquén” Alicia Frischknecht y Carina Rita Medina.....	586
La producción de sentido actoral y la literatura: un posicionamiento del secreto en los territorios de conflicto con la representación Leilén Araudo	601
“El palenque está desierto”: reflexiones sobre teatro en el siglo XIX argentino Milena Bracciale Escalada.....	615
El ensayo como campo crítico: volver sobre el rastro de un nuevo real Carla Pessolano.....	626
XX Las poéticas obstinadas del hechizo: indicios de “lo maravilloso” en la literatura infantil y juvenil (LIJ) de terror y humor publicada en el contexto argentino desde el siglo XX en adelante	638
Las reescrituras de Silvina Ocampo: análisis de las variaciones éditas en <i>La naranja maravillosa</i> Florencia Lila Sorrentino	639
Folklore y polisemia en un álbum de Pablo de Santis Mirta Gloria Fernández.....	656
Las princesas al poder: relecturas humorísticas de los cuentos de hadas en las obras de Isol y Sole Otero Paula Ramos	669
El extraño caso de Poe, Convertini y el señor Valdemar en las escuelas: las intrincadas relaciones entre los clásicos escolares y la literatura juvenil Laura Daniela Pesenti.....	689

El terror y la infancia: lecturas de <i>Socorro 10</i> , de Elsa Bornemann, en dos profesorados de educación primaria Natalia Vaistij y Flavia Krause.....	700
XXI Literaturas digitales.....	714
Poesía y Google: modos de la puntuación Fernanda Mugica.....	715
<i>Live Coding</i> : estética y política de la programación Lucas Bazzara.....	729
Literatura digital y escrituras (texto, código): sobre <i>Amazon</i> de Eugenio Tisselli Alejandro Del Vecchio.....	740
XXII Ficción y testimonio en las narrativas de Chile, Argentina, Europa. Aparatos críticos, casos, archivo, representaciones.....	756
Período Especial en Cuba: del trauma a la ficción, tres formas de la literatura testimonial René Camilo García Rivera.....	757
Editar el propio encierro: publicaciones testimoniales en la cárcel en Argentina durante el siglo XXI María José Rubin.....	769
Una afectación de la lírica testimonial: los Vuelos de la Muerte en la poética de Alberto Szpunberg Luján Travela.....	787
Leer a Rodolfo Walsh y a las hijas/H.I.J.A.S. Rocío Altinier.....	798
La memoria del cuerpo: <i>Voyager</i> (2019) de Nona Fernández y <i>Zona ciega</i> (2021) de Lina Meruane Mario Federico David Cabrera.....	815

Esperar para llegar al cuerpo. Sexualidad y política en “La señora muerta”, de David Viñas Pablo Debussy	824
<i>Diario de una princesa montonera-110 % verdad</i> de Mariana Eva Pérez en el debate sobre las relaciones entre testimonio y ficción Adriana Imperatore	835
La palabra justa Demian Ariel Irbauch	847
¿Personal o político? Martín Kohan	858

El ensayo como campo crítico: volver sobre el rastro de un nuevo real

Carla Pessolano *

Introducción

A fines de la década de 1990 un sector del campo teatral argentino comenzaba a preguntarse acerca del espacio de ensayo como campo crítico. En diversos escritos de creadores de la escena teatral local se planteaba esta dimensión específica dentro del proceso de creación como un constructo rodeado de “mitos” (Ure 2003), de aquello que “aún no se devela” (Pavlovsky 2001), de lo “innombrable” (Cappa 2018) y del “silencio excesivo” (Ure 2003) en que se funda la materialidad específica de las poéticas teatrales. Aquella pregunta se vio reactivada en la coyuntura reciente ante el interrogante sobre lo que sucede con ese espacio de fundación de poéticas cuando el contacto con otros se encuentra por completo suspendido. A partir de estas cuestiones podría revisarse cuáles serían las discusiones previas del campo que reviven ante la detención y cuáles evolucionan.

En este escrito se buscará ver el modo en que la sistematización de materiales circunstanciales puede ser potenciada por la perspectiva específica de los creadores del campo teatral. Asimismo, nos proponemos trabajar sobre la dimensión crítica singular que se da en las prácticas escénicas a partir de las elaboraciones conceptuales surgidas en el campo del ensayo. Se tomará al hacerlo como principal referencia una entrevista en el marco del Ciclo *El espacio de ensayo* desarrollado en el Centro Cultural Kirchner en que dos creadores parecen conversar sin hablarse: se trata de Gustavo Tarrío y Alberto Ure -evocado en varios momentos de esa entrevista en menciones de Tarrío -. A partir de aquí, entonces, buscaremos observar el vínculo entre el espacio de ensayo y la dimensión crítica para una escena que se piensa a sí misma al interior de su propia praxis.

En la actualidad, luego de largos meses de interrupción por la pandemia de COVID-19, gran parte de la actividad escénica se ve reactivada y las extensas reflexiones que parecían poblar todo el ámbito teatral frente a una escena suspendida parecen haber sido dichas décadas atrás. No obstante, en algunas ocasiones esa detención inevitable generó un pensamiento sobre las prácticas escénicas al que sería difícil acceder desde la vorágine de la actividad incesante. En nuestras investigaciones en curso nos basamos en la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica es compleja porque implica dos modos de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico. En esa imbricación particular se ubica el tipo de discurso singular que emana de una praxis interrumpida. Pareciera funcionar al modo de una evocación de aquello que pudo ser pero no fue, una especie de reconstrucción imaginaria de un pasaje que conecta una idea de obra con su materialidad escénica. Sin ser numerosos, en este contexto particular, han sido varios los casos de artistas que han podido utilizar el tiempo de detención de su actividad para elaborar verdaderos discursos de espesor en torno a sus praxis.²⁰⁵

Un creador contemporáneo que ha abordado diversas cuestiones a partir de la producción de un pensamiento que no solo dialoga con

²⁰⁵ En Pessolano (2021) he llamado discursos de espesor a la categoría que surge de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Asimismo, dentro del campo teatral, se puede afirmar que el modo ideal de acceder a esos saberes específicos de la escena será por medio de indagaciones que surjan del creador inmerso en su praxis y no de la clasificación de sus prácticas dentro de estructuras de análisis prefijadas.

las prácticas si no que emana de las mismas es Gustavo Tarrío. En la mencionada entrevista acerca de sus concepciones sobre el proceso de ensayos este director plantea que concibe ese espacio como “plataforma de lanzamiento” (Tarrío 2020) en el cual se podría subvertir la norma social. Esto se daría al quitarse “los lastres escénicos teatrales” (Tarrío 2020), como son la figura del autor, la figura del texto en la configuración de un espacio otro, apto para la construcción de visiones alternativas. En sus dichos aparecen algunas concepciones que Alberto Ure también había elaborado de un modo de creación en que el terreno de la prueba configura lenguaje. ¿Pero dónde radica ese lenguaje? ¿Cómo se puede forjar discurso desde un espacio de discursividad efímera como es el ensayo? ¿En qué sentidos podría pensarse el espacio del ensayo como campo crítico? Y, por último, más allá del sustrato que genera, sobre el que podría pensarse un idioma de las praxis ¿será que existe un lenguaje específico para el ensayo que luego de ese periodo se vuelve desechable?

Construcción de lenguaje

En el año 1989 Alberto Ure escribió:

En la situación actual del teatro argentino –y supongo que en muchos otros–, las poéticas útiles son siempre fragmentarias, y demuestran su eficacia en la capacidad combinatoria y en la franca disposición para transformarse en su propia crítica (Ure 2003:152).

La concepción de una poética que presenta en su interior su propia crítica da cuenta de una idea del cuerpo de actuación que no va hacia la representación lineal de un texto previo. Por el contrario, se trataría de jerarquizar la potencia de una corporalidad apoyada en las derivas singulares del lenguaje. De este modo, la posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos encuentra su ordenamiento en la preten-

sión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. Del mismo modo, la puesta en cuestión del lenguaje dentro de los espacios habituales será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la misma conformará un territorio de resistencia.²⁰⁶ En trabajos previos he podido detectar que este creador es un eje central dentro del campo escénico local para lo que ha sido un abordaje de resistencia dentro de las praxis teatrales contemporáneas y al hacerlo la noción de transformación se vuelve clave. En las metarreflexiones de Alberto Ure se encuentran tres aristas específicas en que esta idea se instala dentro de la praxis teatral de resistencia: la transformación de los cuerpos de actuación en una concepción teatral profunda, que trasciende a la “coraza” del sujeto al entrar en la experiencia eminentemente escénica; la transformación de la materia capaz de exponer aquello que no es material -podríamos pensar en la teatralidad específica contenida en las poéticas centradas en los cuerpos de actuación-; y la transformación de la experiencia imaginaria que vendría a trabajar sobre la idea del teatro como posibilidad de modificar el entorno, lo social.

Retomando lo que concierne a los espacios efímeros que configuran los procesos, Alberto Ure considera que las marcas en las poéticas se

²⁰⁶ Partiendo de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido -por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista, tal como la reconoce el método stanislavskiano-strasbergiano- en la valoración de un tipo de “actuación propia” que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos.

definen en gran medida a partir del lenguaje en común que elaboran -sin proponérselo- los integrantes del equipo de creación. Afirma Ure:

El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación -realidad/imaginario- traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables (Ure 2003: 106).

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, podemos inferir que el material desde el cual se parte debe inevitablemente transitar esas “series zigzagueantes” e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético para llegar a ser obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe como el campo de ensayo. Ese recorte vuelve a insistir sobre el proceso de creación que, especialmente a partir del “imaginario de grupo”, se conforma como basal para configurar una poética.

En términos de proceso, este creador trabaja con insistencia acerca de su concepción del ensayo, al cual ha buscado visibilizar en sus escritos por reconocerlo como una de las zonas menos exploradas de lo teatral en términos reflexivos afirmando: “si bien la creación artística -que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material- tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo” (Ure 2003: 64). Esa singular “transformación de la materia” tiene una instancia posterior según Ure que abarca la “transformación de la experiencia imaginaria” cuando enuncia:

Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria

que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social. (Ure 2003: 65)

“Un modelo de cambio social” dice Ure, y allí podría residir la capacidad del ensayo de elaborar materialidades con los cuerpos de actuación que le permitan constituirse como campo crítico. Aquella experiencia imaginaria en transformación sería entonces, ni mas ni menos que una prueba, un ensayo de laboratorio de aquello trasladable al campo social que habilite a sentar las bases de otro mundo posible.

Lo digital como un real

La noche del día en que comenzó la cuarentena Gustavo Tarrío y equipo estrenaban una obra en el Teatro del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde ese momento la sensación de parálisis, la dificultad de nombrar lo que sucede, la transparencia con que se confirma lo precario de las estructuras que sostienen la actividad teatral y más adelante, por momentos, las ganas de sortear la interrupción atravesaron los modos de mirar las prácticas desde esos largos meses en adelante.

A partir de diversos abordajes escénicos, y en el marco de la suspensión de las actividades culturales durante el aislamiento por la última pandemia, Gustavo Tarrío se ha introducido en una praxis que no reniega de lo digital, sino que lo explota. Así afirmaba: “sueño y añoro el contacto, pero si lo único que tenemos son pantallas es un buen momento para explorar lo escénico que está ahí” (Pessolano 2020). Asimismo, su concepción de lo digital como real pareciera actualizar aquella problemática sobre ese espacio singular en que germina lo in-nombrable. Este creador dirá respecto del ensayo en la coyuntura específica de su suspensión:

Es el espacio donde todo es posible, pero a partir de la interrupción pandémica fuimos obligados a reformular su relevancia. Entonces se reemplazó por jugadas de pizarrón, acuerdos logísticos concebidos a distancia, por cuestiones sanitarias al principio y es innegable que también aprendimos algo. Esa estrategia posibilitó que las experiencias escénicas presenciales tengan continuidad casi sin ensayos. Así que estoy reformulando un poco lo que creía antes de ayer. Sí tengo presente la experiencia pasada del ensayo como proveedor de insumos para la obra, capaz de crear una comunidad amable de creación y riesgo. (Tarrío 2022)

Además de ocuparse de recuperar esta provisión de insumos, su investigación procedimental se basa en el *zapping* concebido como forma de edición y respecto del momento de la prueba escénica previa al estreno dice que suele ir en busca de aquella “sensación de estructura” que permita guionar lo que sucede -o parte de lo que sucede- en los ensayos. “Yo siento que puedo mezclar bien las cosas. Puedo editar bien. Más que escribir o dirigir bien. Me siento un buen editor del teatro” (Castro 2016). Puntualmente respecto del texto Tarrío se piensa como guionista al afirmar: “Siento que el texto es un guion. Me interesa la belleza de lo que se dice, pero también lo transitorio” (Castro 2016). Esto dialoga además con su búsqueda singular respecto del rol directorial que escapa a su centralidad tradicional para reemplazarla por una voluntad de “producir autonomías e interacción consistente entre las diversas áreas” (Tarrío 2022). Agrega además que “La nueva figura sería alguien capaz de establecer el juego y modificarlo, con mucha planificación y también capacidad de improvisar. Más lo segundo que lo primero. El descarte del plan original es en el fondo la mejor parte de la práctica”.

Releva cierta tradición con relación al ensayo y se incluye como parte de una constelación de creadoras y creadores que busca encontrarse sin texto previo, sin usar el campo del ensayo con la intención representativa de un texto ya existente. Por el contrario, sus pruebas parecen instalarse en torno a lo que él llama “la mecánica de producir una

obra” (Castro 2016) y la indagación en torno a la hibridez de los materiales para la escena. Así como en Ure se encuentra una investigación sobre la “transformación de la materia” en Tarrío encontramos una fricción productiva alrededor de la idea del género artístico, tanto cuando afirma “buscar cómo contradecir o bombardear los géneros” (Castro 2016) como cuando declara su deseo de “escarbar en la posología de los géneros” (Castro 2016) para potenciar un entrelazamiento vincular que será la médula del armado de las obras. También respecto de la existencia de un lenguaje específico para el ensayo remarca la existencia de modos de nombrar “obras adentro de la obra” al afirmar: “es como montar una coreografía y ponerle título a los movimientos o las secuencias para identificarlas. O nombrar las escenas. Son subdivisiones, obras adentro de la obra” (Tarrío 2022). Asimismo, refiere a una “lengua abandonada” (Tarrío 2022) para nombrar aquel léxico que se usa en el ensayo y luego perece. Por último, cuando refiere al “insumo de lo renovable” respecto de la composición de las piezas escénicas reconoce una centralidad del cuerpo de actuación que condensa las trazas de la prueba en la obra acabada (acabada hasta cierto punto puesto que sobrevuela la idea del “ensayo eterno” en su tarea).

Lo virtual como emergencia

Tanto aquel “modelo de cambio social” (referido por Ure) como aquella validación de “lo transitorio” (a la que alude Tarrío) se implantan, sin duda alguna, en la prueba. El ensayo, al modo de una “experiencia imaginaria”, se impone como un tipo de emergencia singular, especie de virtual en potencia. Pero lo virtual tomado específicamente como esa potencia de hacer que precede al hacer (Cauquelin 2015), tal como refiere Anne Cauquelin en *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Ella remite a la teoría de la acción aristotélica en que la acción era posible antes de volverse efectiva, es decir, la acción -en

este caso la serie de acciones dispuestas al modo de una experiencia imaginaria- condensa una “cierta cualidad” que consiste en una capacidad de hacer, una potencialidad que es convocada “más por el tema que trata que por la materia que sufre la acción” (Cauquelin 2015: 57).

De este modo lo que concentra lo efímero, lo breve, lo da ese contexto singular que es el ensayo. En ese espacio la materialidad de los cuerpos de actuación se impone al modo de una trama que hila los vínculos entre potencia, distancia y presencia. Si, tal como afirma más adelante Cauquelin “el arte sería una de esas circunstancias que permiten examinar una relación particular entre el mundo percibido y lo que comúnmente no aparece en lo que, sin embargo, es percibido de ese mundo” (2015: 88), el ensayo, entonces, en tanto constructo reducido de lo efímero que concentra una potencia de hacer, es el territorio por excelencia para la elaboración de una crítica.

En distintos puntos, las concepciones de escena para ese reducto temporal específico de lo teatral, de los casos de Tarrío y Ure lo confirman. Tanto en el caso actual de Tarrío como en el caso previo de Ure la idea de lenguaje que configuran va por fuera de una concepción escénica basada en el texto dramático. En el caso de Ure (2009), en varias oportunidades el creador refiere sentir “terror” ante el texto. Por su parte, Tarrío alude al mismo como “plataforma para poder arrancar la idea de una obra” (Tarrío 2020), es decir, funciona al modo de una especie de detonante inicial. En ambos casos también, hay un abordaje de los materiales que configuran la escena que no temen a la mezcla entre materialidades que provengan del campo de lo popular con otras que son del territorio de lo culto (el funcionamiento a partir de una sucesión de cuadros, al trabajo de composición-edición, la apoyatura en referencias nacionales -el teatro de variedades, Nacha Guevara- y exteriores -los *muppets* en el caso de Ta-

rrío-); Finalmente, lo que en Ure se plantea como posibilidad de transformación de la experiencia imaginaria que se impone como modelo posible de cambio social en Tarrío se manifiesta en la creencia de que el espacio de la prueba será proveedor de aquello que el contexto no provee.

A partir de las metarreflexiones de ambos creadores -en tiempos y contextos diferentes- en este escrito, hemos podido seguir la pista de una serie de interrogantes acerca del campo del ensayo teatral. Tomando como base una serie de reflexiones surgidas en la detención de la acción, las tradicionales centralidades del campo escénico -enfocadas en los roles- necesitaron ser suspendidas al notar que si no hay ensayo no hay lenguaje ni campo crítico que sostenga las praxis escénicas. Esto parece dar cuenta de que cuando el quehacer teatral se encuentra atravesado por situaciones puntuales que retienen lo actual (Deleuze 2005) aparecen potencias que podrían instalar el encuentro desde un nuevo real.

Si bien la coyuntura colaboró con esta evidencia, dentro del campo teatral nacional, son varios los creadores y creadoras que han cuestionado el halo misterioso que cubre a este momento de prueba de todo proceso de creación. Queda aún mucho de ese “coto cerrado de mitos” (Ure) por develar, especialmente ese silencio que ronda ante la posibilidad de acceder al idioma específico que circula en el ensayo y luego muere, sin necesidad de ser recuperado nunca.

* **Carla Pessolano** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté. Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC y Licenciada en Actuación por la UNA. Forma parte del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. En la actualidad dicta junto a Martín Rodríguez el seminario "Dramaturgia, cultura y sociedad en América Latina" en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. La investigación que lleva a cabo desde hace años contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de la misma ha realizado una estadía de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna, en Austria. Actualmente lleva a cabo su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET y forma parte del Programa Postdoctoral en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Buenos Aires.

Bibliografía

- Cappa, Bernardo (14 de julio de 2018). Comunicación personal.
- Cauquelin, Anne (2015). *Desde el ángulo de los mundos posibles*. Buenos Aires:
- Adriana Hidalgo Editora.
- Castro, Juan Pablo (2016). "El juego y el hecho vivo. Entrevista con Gustavo Tarrío".
- Revista Transas. Letras y Artes de América Latina*. En <https://www.revistatransas.com/2016/06/28/el-juego-y-el-hecho-vivo-entrevista-con-gustavo-tarrio/>
- Deleuze, Gilles (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (1998). "El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, Carla (2020). "Gustavo Tarrío y el teatro en pandemia. Nota y entrevista a Gustavo Tarrío" *Página/12 Suplemento RADAR*. En <https://www.pagina12.com.ar/294129-gustavo-tarrio-y-el-teatro-en-pandemia>
- Pessolano, Carla (2021). "Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo" *Revista Panambi. Universidad de Valparaíso*, No. 13, 87-98.
- Rodríguez, Martín (2000). "La puesta en escena emergente y su futuro". En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- Tarrío, Gustavo (2020). "El espacio de ensayo". Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (Comp.) *El trabajo del artista, Centro Cultural Kirchner*. En <https://www.youtube.com/watch?v=RxldRfMAcLY>
- Tarrío, Gustavo (2022). Comunicación personal.
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Ure, Alberto (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.