

Reflexiones y pautas de investigación: acerca de *Teatro XXI*, N. 38

Teatro XXI. Revista del GETEA. Número 38,
2022. Buenos Aires. ISSN 2683-8451

 Mariana Pensa

El número 38 de *Teatro XXI, Revista del GETEA* (revista académica dependiente del Instituto del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), introduce artículos producidos por investigadores locales y de Brasil sobre diferentes temáticas que remiten, entre otras, a teatro y feminismo, el teatro en tiempos de pandemia, la poética del desencanto en la danza, la presencia de la textualidad discepoleana en el teatro actual y lo intermedial.

El primer artículo, “La escena expandida en tiempos de confinamiento: incertidumbre y resistencias del teatro surfeando en las olas del zoom”, de André Carreira, reflexiona sobre las poéticas creadoras durante el tiempo de la pandemia, situadas en un momento que se caracteriza, según el autor, por ser confuso, de insistencia y de deslumbramiento. La primera característica se refiere a la incertidumbre propia producida por la enfermedad, la segunda al deseo de actividad de los artistas, y la última remite a lo que producen en sí los nuevos descubrimientos tecnológicos. Carreira se pregunta desde dónde leer las nuevas experiencias propuestas en el Internet, y propone revisarlas con menos clasificación, para poder, entonces, entender el fenómeno ocurrido, y la importancia de los espacios digitales como forma de lo escénico. Otra pregunta es si se produjo verdaderamente un impacto transformador con estas propuestas, a lo que el autor responde, siguiendo a Dixon, que el teatro siempre utilizó tecnologías avanzadas. Estas propuestas tecnológicas-digitales, finalmente, se propusieron, entonces, (re)pensar el teatro, al mismo tiempo que lo conectaron con lo audiovisual, constituyéndose en un gran gesto de supervivencia de los creadores.

El segundo artículo, “Dramaturgia y feminismo en la Argentina del siglo XX”, de Susana Tarantuviez, se concentra en las dramaturgas que en esa época señalaron las problemáticas y las desigualdades de género, al mismo tiempo que se dedicaron a poner en claro las luchas y los derechos de las mujeres. La investigadora comienza su cronología desde la segunda década del siglo XX, con dos figuras señeras, que no fueron lo suficientemente estudiadas: Salvadora Medina Onrubia (quien con su obra *Almafuerte*, traza líneas sobre la situación de las mujeres humildes que son llevadas hasta la prostitución) y Alfonsina Storni (con un texto cuestionador de los estereotipos como es *El amo del mundo*). No es hasta la segunda mitad del siglo, con Griselda Gambaro, que las dramaturgas empiezan a tener una visibilidad en el campo teatral, hasta llegar a Teatro Abierto, en donde hay un gran aumento en la producción autoral de mujeres. Así, Tarantuviez se detiene en analizar el vínculo entre dramaturgia,

feminismo y rechazo de roles de género que, entre otras, Diana Raznovich y Susana Torres Molina realizan en los '70, Cristina Escofet y Beatriz Mosquera, en los '80 y Patricia Suárez en los '90.

El tercer artículo, "María Delia Vargas, una actriz en busca de su(s) personaje(s)", de Marcela Beatriz Sosa, remite a la figura de esta actriz nacida en Sta. María de Catamarca en 1939, y residente en Salta.

La autora reconstruye los diferentes roles de esta artista, en los dos grupos teatrales en donde perteneció: el Teatro Estudio Phersu (TEP), fundado por Paula Chacón en 1958 y el Grupo de Arte Dramático (GAD), fundado por Salo Lisé. En el primer grupo, que, según la autora, introdujo una primera modernización dentro del teatro salteño, se destacan las actuaciones de Vargas en la *Tragicomedia de don Cristobal y señá Rosita*, de 1960, en donde la actriz trabaja con el coreógrafo Miguel Ángel Colada, *La zapatera prodigiosa* de 1962 (su personaje más querido), y *La jaula* de 1964. Por otra parte, en el segundo grupo en donde participó, se destaca *Un juguete cómico (El oso)* de Chejov. En su rememoración de la figura de Vargas, Sosa se focaliza en la necesaria tarea de rescatar la memoria de actrices de nuestro teatro.

El cuarto artículo, "Intertextos discepolianos en la producción artística de Javier Lester Abálsamo", de Diana G. Barreyra, estudia el texto *Gringo golondro* (2009), del artista tandilense mencionado, trabajando con el concepto de "constelación" tal como fue acuñado por Benjamin. Así, la autora establece un vínculo entre tal concepto, que define cómo un elemento adquiere nuevo valor al ser puesto en conexión con otro, y la poética discepoleana en Abálsamo. Esta obra, un espectáculo unipersonal estrenado en el 2009 por la Compañía de Teatro del Templo, protagonizada por el mismo autor y dirigida por Sergio Saltapé, refiere la historia de un inmigrante italiano que, al ver fracasado su sueño de convertirse en cantor de tangos, termina siendo lustrabotas. Las temáticas discepoleanas de los sueños incumplidos, la incomunicación, la xenofobia y el amor entre la familia están presentes en *Gringo golondro*, y la propia identidad del protagonista, Francesco Rivarotta, se nutre, al decir de Barreyra, de personajes como los de Stéfano y Radamés. El autor encuentra también resonancias en sus propios trabajos como actor en *Babilonia* (2001) y *Stéfano* (2006), así como en los miembros de su propia familia que fueron inmigrantes.

El quinto artículo, "El estudio del teatro griego clásico: la importancia de la evidencia arqueológica", de Carolina Reznik, analiza las fuentes documentales y materiales utilizadas para encarar la investigación de tal teatro, y, al realizar un desmonte que supere la hegemonía de las fuentes literarias, valoriza también los materiales. Con respecto a las fuentes textuales de estudio, la autora se detiene en los textos dramáticos y en los tratados teóricos, que son considerados como documentos privilegiados, pero que, al decir de Reznik, sufrieron daños durante su primer siglo: debido a esto, la edad de un manuscrito es de una importancia limitada. A esto se le suma, como problemática a estas fuentes, la contaminación textual y la propia característica innata de los papiros (que son perecederos). Con respecto a las fuentes materiales, se dividen en epigráficas (evidencia mixta que son fragmentarias e integran lo textual y lo material, como por ejemplo el grabado en piedra) y las fuentes arqueológicas (las relacionadas, por un lado, con la arquitectura y, por otro, con artefactos como las máscaras, las vasijas y las pinturas). Estas son fuentes ricas, que otorgan información valiosa, pero que, siguiendo a Csapa y Slater, apuntan más a los orígenes del teatro que a lo literario. Por tanto, ninguna fuente *per se* brinda una información completa para la investigación, sino que todas se complementan.

El sexto artículo, “Una indagación escénica en torno a las fronteras artísticas y mediáticas en un mundo hipercultural: *El hipervínculo (Prueba 7)* (2018) de Matías Feldman”, de Alicia Aisemberg, se detiene en las estrategias intermediales en la obra del título, a partir de la interdisciplinarietà entre lo artístico y lo medial propuesta por su creador. Así, *El hipervínculo (Prueba 7)*, parte del Proyecto Prueba que la Compañía Buenos Aires Escénica comienza en el 2013, funciona, al decir de la autora, con la exacerbación de sus estrategias intermediales, a saber, la multiplicidad de las materialidades que provienen de diversos medios. El texto, entonces, toma cuerpo en una zona de cruce entre lo teatral, los medios digitales, las artes visuales, el cine, la literatura y la teoría del arte. El concepto de hiperculturalidad propuesto por Feldman, es clave para el análisis de su obra; de esta manera, se exploran los modos que expresan tal hiperculturalidad, como ser, siguiendo a Ham, la yuxtaposición, la simultaneidad, la desespacialización y la eliminación del aura. A través de este trabajo con lo múltiple, se realiza un cuestionamiento de fondo a los modelos culturales dominantes, así como también con lo negativo proveniente de las redes sociales.

El séptimo artículo, “Punto de vista en la producción de sentido teatral: una clave virtual”, de Leilén Araudo, establece un modo de relación entre la praxis de actuación, el punto de vista y el punto de fuga en el momento de formación de la situación del creador. Se parte de la categoría de Actor Productor, es decir aquel que propone y define un lenguaje propio en la obra a partir del trabajo con el autor y tiene en cuenta las nuevas formas de, en este caso, la virtualidad. Araudo pone en primer plano la producción de actuación tal como se realizó en el seminario virtual “La forma presente” (2020), realizado la UNA por Bernardo Cappa y Aníbal Gullumi. En este, se trabajaron las formas de encuadre, y las elecciones lumínicas en relación con el punto de vista, dentro de una espacialidad virtualidad, que, según la autora, debe tomar en cuenta la disolución de los espacios de posibilidad y puesta en juego, como el encuadre pixelado virtual. Se tratan todas estas de situaciones que son un verdadero desafío para el actor. Por otra parte, se trabajó con una particular técnica de perspectiva, colocando los cuerpos en lugares angulosos, en rincones, en una búsqueda de asimetría, y de formas que denoten tensión, remarcando la importancia de los puntos de vista y de fuga (categorías claves para el sistema de virtualidad bidimensional, según la investigadora).

El último artículo, “La danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires y su “poética del desencanto”, de Ayelén Clavin, trabaja con un corpus de obras de danza independiente, entre las que se encuentran *Octubre. Un blanco en escena* (2009) de Luis Biasotto, *Ana Kamien* (1970) de Ana Kamien, *Precarizada* (2019) de Josefina Gorostiza y *Ensayo para morir* (2012) de Jéssica Josiowicz. La autora se detiene en aquellos rasgos que conforman lo que llama la “escenidad desencantada”, entendiendo esto como los modos de estar y producir en escena, situándose, entonces, en un cruce de obras, artistas y sus propias condiciones materiales, y siguiendo a Gray, quien propone un abordaje de la danza en relación con su espacio y tiempo de realización. Esta poética es anti-ilusionista, una en donde las obras señalan sus procedimientos, y los coreógrafos y bailarines se muestran como trabajadores, y exponen las propias dificultades de producción. Así, en una obra como *Basura* (2013) de Rakhil Herrero, se reciclan materiales de una obra anterior, *En el ruido*, que no tuvo la repercusión esperada, mientras que en *En obra* (2013) de Eugenia Cadús, los bailarines limpian y vacían la sala al terminar la función, mostrando la relación entre lo creativo y el trabajo diario.

La revista se completa con una editorial de Marina Sikora y las tradicionales secciones “Testimonios del pasado teatral argentino”, “Teatro en Argentina”, “Lecturas” y

“Dossier”. Este último incluye la obra *Colón, el huevo conquistador* de Leandro Rosati con música de Juan Benegas, junto con una entrevista a Rosati realizada por Valeria N. Rellán.

Un nuevo número de *Teatro XXI. Revista del GETEA* propone a sus lectores un recorrido informado y profundo por los caminos del teatro y la danza de todos los tiempos. Se trata de un recorrido al cual ya nos tiene acostumbrados.