

## Teatro XXI El salto a la web

Número 34, enero-julio, 2018  
Buenos Aires  
ISSN 0328-9230



 Mariana Pensa

La revista académica *Teatro XXI. Revista del GETEA*, del instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), vuelve a ser publicada, esta vez en formato digital, luego de un *impasse* de casi cinco años (el último número se había publicado en la primavera del 2013). El contenido de este volumen incluye ocho artículos escritos por especialistas de universidades y centros de investigaciones de la Argentina y los Estados Unidos.

El primer artículo, “Cuerpo y voz poética en *Alfonsina y los hombres* de Mariano Moro”, de Marta Villarino y Graciela Fiadino, se concentra en la reconstrucción que el dramaturgo hace de la figura de la poeta argentina. Las autoras se detienen en el monólogo de una voz femenina (la actriz y bailarina Victoria Moreteau), que va revisando los diferentes momentos de la vida de Storni. A partir de la presentación de fragmentos de poemas, textos propios de Moro y pasajes de un aria de Vivaldi, es que se reconstruye la vida de la poetisa, deteniéndose en su espíritu torturado. La *Alfonsina* de Moro es, según las autoras, subjetiva, y más mujer que poeta. Las poesías fragmentadas, las poesías no presentadas y las pausas del texto producen, últimamente, una “incomodidad del lector” que debe decodificar ese lenguaje a partir de ausencias llenas de significado.

El segundo artículo, “Temporalidad y asedio en la representación del terror” de Patricia Sapkus y Cecilia Tosoratti, es una indagación sobre cómo se representa temporalmente el terrorismo de estado en diferentes obras teatrales contemporáneas. En textos como *Museo Ezeiza* (2009) y *Edipo en Ezeiza* (2013) ambos de Pompeyo Auduvert y *Mi vida después* (2009) de Lola Arias, se utiliza el montaje tanto como procedimiento

para la dislocación de los relatos como para señalar la heterogeneidad de tiempos y espacios. En *Conferencias performáticas* (del ciclo *Mis documentos*, 2013), tres artistas/performers reconstruyen la historia de los padres desaparecidos, al mismo tiempo que, entre los relatos, las versiones familiares y la propia memoria van creando su propia identidad. El proceso de desarme del pasado –realizado por los protagonistas de estas obras– y su enfrentamiento con los fantasmas pretéritos, y que aparece cuando el tiempo se percibe como discontinuo, son dos puntos esenciales para poder comenzar a construir sus vidas.

El tercer artículo, “Teatro x la identidad: los testimonios de las hijas en escena”, de María Luisa Diz, analiza las obras *Vic y Vic* de Erika Halvorsen (2007) y *Bajo las nubes de polvo de la mañana es imposible visualizar un ciervo dorado* de Virginia Jáuregui y Damiana Poggi (2010), desde su rol como soportes de la memoria, focalizándose especialmente en la temática de la identidad por parte de la segunda generación de los/as hijos/as de desaparecidos. La autora trabaja con textos anclados en el *Teatro x la Identidad (TxI)*, un movimiento que contribuye a la causa de las Abuelas de Plaza de Mayo. *Vic y Vic* reconstruye los procesos de descubrimiento de la condición de hija de desaparecidos, apropiación y restitución identitaria de Victoria Donda. Diz, siguiendo a Verzero, señala cómo, a partir de un juego de identificaciones oblicuas, que producen distanciamiento y objetivación, se pueden introducir los conflictos que atraviesan los/as hijos/as apropiados. La obra de Jáuregui y Poggi es la puesta en escena de la historia de ambas, quienes son hijas de presos políticos. La autora del ensayo señala cómo, mediante los recursos de la fragmentariedad y la mezcla de recuerdos, se pone en escena el propio rompecabezas del pasado de las autoras, también actrices/

performers, quienes representan la obra a través de dos yoes fragmentados (el yo personaje y el yo autobiográfico transformado en personaje).

El cuarto artículo, “La función del narrador en el texto segundo. Análisis de la figura del locutor en las Didascalias de la traducción española de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller”, de Lucas Lagré, examina la subjetividad en las didascalias del texto del dramaturgo norteamericano, para poder identificar los posibles sentidos del texto. El autor debate, en este sentido, la posición de Ubersfeld, quien afirma que el autor nunca se expresa en el texto dramático. En este caso particular, el texto de Miller deja en claro, desde las didascalias, un discurso ficticio, en donde se resalta la posición del narrador (el Locutor como ser en el mundo, siguiendo a Ducrot). Desde el punto de vista del lector, esto hace que éste tome una distancia crítica para leer, entonces, la obra como una alegoría y debilitar el efecto de verosimilitud de los personajes. Siendo este texto una traducción, una salvedad es el hecho de considerar si la imagen del productor es del Autor o del Traductor, para cuya pregunta no habría una solución, señala Lagré, dejando el problema planteado a futuro.

El quinto artículo, “Vélez y Pérez: dos Antígonas latinoamericanas” de María Silvina Persino, se concentra en dos recreaciones del mito griego: *Antígona Vélez* (1951) de Leopoldo Marechal y *La pasión según Antígona Pérez* (1968) de Luis Rafael Sánchez. La autora denomina a la Antígona de Marechal como la anti-Antígona, y a la del dramaturgo puertorriqueño como la ultra-Antígona. Esto se relaciona con el tipo de actitud frente al conflicto que las dos protagonistas tienen con Creón. En el primer texto Antígona acepta su muerte, para que las ideas de Facundo Galván, la configuración de Creón en este texto, puedan realizarse: en este caso restablecer el orden y la civilización en una finca acechada por los pobladores indígenas en el siglo XIX. En el segundo texto, situado en un país no identificado de América Latina hacia la década del '60 del siglo pasado, Antígona está al servicio de una ideología de lucha, atenta en contra del régimen del tirano Creón Molina. Ambas Antígonas se conectan con las diferentes visiones de los dos textos que las contienen, el de Marechal, instalar un proceso civilizatorio, el de Suárez, instalar la rebeldía como una de las salidas a las dictaduras de América Latina, concluye Persino.

El sexto artículo, “El mimo teatral”, de Víctor Hernando, se concentra en un análisis del género Mimo como teatro corporal, en donde, según el autor, podría haber también una palabra. Este Mimo es una superación del Mimo “analógico” o “ilusionista” de Marcel Marceau,

en donde el sentido último es siempre brindado por el mimo, y no se acepta una lectura creativa o participación por parte del público. Siguiendo la tradición de Jacques Copeau y Etienne Decroix (este último discípulo de Marceau), este nuevo mimo tiene la capacidad actoral de expresar un estado interior, señala Hernando. En su propia práctica, el autor considera la dramaturgia del Mimo corporal como una unión de lo visual, lo espacial y lo temporal, en donde se desarrollan diferentes acciones dramáticas, confluencias que producen un espacio privilegiado para el mimodrama. Se trata este también de un Mimo más poético, más cercano al arte corporal, un Mimo que le devolvería al género su autonomía con tal.

El séptimo artículo, “Teatro comunitario argentino: una mirada desde los componentes de la subjetividad colectiva. El caso del Grupo de Teatro Popular de Sansinena”, de Clarisa Fernández, revisa la práctica de aquel tipo de teatro, enfocándolo desde la perspectiva de la subjetividad colectiva en los movimientos sociales. La autora elige analizar este grupo porque tiene la particularidad de estar conformado por setenta de los trescientos cincuenta habitantes del pueblo de la Provincia de Buenos Aires. El trabajo con la temática de la subjetividad colectiva proporciona instrumentos para indagar en temáticas como la de la identidad (el Grupo de Teatro estudiado trabaja con problemáticas como la identidad y la memoria), la voluntad colectiva (la formación de un “nosotros” en este grupo no fue fácil al comienzo, señala Fernández, ya que había reticencias o temores en participar en él), la construcción de la demanda (que tiene que ver doblemente con la demanda de infraestructura y la de visibilidad para continuar teniendo una cultura) y el proyecto político (se produjeron negociaciones con el estado que llevó a la obtención de recursos y subsidios para el Grupo de Teatro Popular). Como teatro comunitario, el Grupo Sansinena es parte de una comunidad, de sus valores y sus costumbres, en tanto que como nuevo movimiento social mantiene la horizontalidad del consenso.

El último artículo, “María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: La fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires”, de Susana Shirkin, repasa hitos en la creación e historia tempranas de este teatro nacional. La autora se detiene especialmente en los problemas financieros que la actriz española y su marido afrontaron desde el comienzo de tal empresa hasta 1926, cuando pierden la sala. La necesidad de crear un nuevo teatro para la gran metrópolis en que Buenos Aires se había transformado hacia finales de la década del '10 del siglo pasado, se ve complejizada por los altos costos para construirlo. La pareja, entonces, debe recurrir a amigos españoles y argentinos, a la par

que poner dinero propio, para terminar el proyecto. Luego de cuatro años de construcción, el teatro se abre el 4 de setiembre de 1921, con la representación de *La dama boba* de Lope De Vega. A pesar del éxito de público del teatro y de la llegada de compañías extranjeras, la historia del Cervantes no es sino una sucesión de rumores de su venta casi desde la misma inauguración. La ruina para la pareja no tarda en llegar y el teatro es puesto a subasta pública en 1926, otorgándose en primera instancia a la Caja de Crédito Hipotecario. Deberán pasar diez conflictivos años más, hasta el Poder Ejecutivo proponga al Congreso una ley para la compra del teatro, que finalmente ocurre en 1936 y se dispone la creación de la Comedia Nacional en el Teatro Cervantes.

La revista se completa con una editorial de Marina Sikora y las tradicionales secciones sobre “Las puestas fundamentales de nuestro teatro”, “Testimonios del pasado teatral argentino”, “Teatro en Argentina” y ‘Lecturas’. El “Dossier” incluye en este número la obra *Remar (un destino impropio)* de Mariano Saba, con un prólogo de Malala González.

No queda más que encomendar la reaparición de esta revista de contenido riguroso y lúcido medio para entender los complejos recovecos de las temáticas que propone.