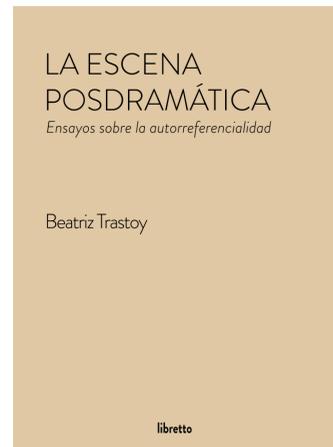


La escena porteña actual en clave posdramática

Beatriz Trastoy (2018)
La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad.
Buenos Aires: Libretto



 Yanina Andrea Leonardi

Hacia fines de los años noventa, el investigador alemán Hans-Thies Lehmann plantea la categoría teórica “teatro posdramático” para analizar la escena contemporánea, obteniendo una gran productividad en la investigación teatral actual, que continuó y polemizó con esa propuesta, más allá de los límites del continente europeo. En su libro *Teatro posdramático*, publicado en 1999 (*Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren), y en posteriores artículos y comunicaciones, Lehmann formula en oposición a un teatro dramático, un “teatro de la presentación, no subordinado a la supremacía del texto y ni al conflicto entre personajes, a las unidades de espacio, tiempo y acción, con personajes que devienen figuras portadoras de un discurso, en una escena en que, además, se difuminan las fronteras entre lo real y la ficción y predomina el gesto metateatral” (Van Muylen, 2018: 28).

A la hora comprender la productividad del concepto de “teatro posdramático” en nuestro campo teatral, debemos atender a distintos factores. Uno de ellos es la frecuente visita del teórico alemán a algunas universidades nacionales, donde brindó seminarios y conferencias. Entre ellas, observamos su participación en las Jornadas de Investigación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en las emisiones de agosto de 2010 y 2012, donde dictó conferencias sobre el “Teatro más allá del drama” y el “Teatro posdramático”, respectivamente. También, los seminarios de posgrado dictados en la UNA y la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires (UNICEN), ambos en marzo de 2018. En el primero de los casos, se tituló “Brecht, tragedia y teatro posdramático”; en el segundo, “Teatro Posdramático, Tragedia y Épica”.

Por otra parte, y centrándonos específicamente en la crítica académica y la investigación universitaria

locales, resulta importante reflexionar sobre la productividad de los planteos de Lehmann en la producción de conocimiento en el área de los estudios teatrales, es decir, en qué medida los y las investigadores/as locales encontraron en el “teatro posdramático” una herramienta valiosa –proceso de apropiación mediante– que les permita construir líneas de investigación sólidas centradas en el estudio de la escena contemporánea, que en los últimos años estuvo signada por una gran heterogeneidad.

A partir de estas consideraciones, observamos que la investigadora y profesora de la Universidad de Buenos Aires Beatriz Trastoy se ha dedicado desde hace más de una década a estudiar y profundizar el concepto teórico planteado por Lehmann en la escena local, particularmente, en aquellas de carácter experimental, ya sea desde su producción teórica, su rol docente o su labor editorial en la revista académica que dirige. Su vínculo con la producción del investigador alemán es previo a las visitas del teórico a la Argentina, y muy próxima a la difusión de la misma en Europa.

Resultan numerosas sus investigaciones sobre el tema publicadas en revistas académicas latinoamericanas¹, a través de artículos o la coordinación de *dossier* referidos a la problemática. Asimismo, merece atención la publicación de un texto de Lehmann –concretamente la “Introducción” de su libro– traducido al castellano en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* editada por la Facultad de Filosofía y Letras

¹ Nos referimos a los siguientes artículos de su autoría: “Miradas críticas sobre el teatro posdramático”, en *Aisthesis* (Chile), n° 46, 2009: 236-251; “Traducir la Muerte para Pensar el Arte: apuntes sobre la escena posdramática”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, V.2, n°1, jan/jun 2012: 231-248. También, a la coordinación de *dossier* dedicados al estudio del teatro posdramático. Entre ellos, el “Teatro Pós-dramático na Argentina” publicado en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, V.3, n. 3 (2013), que incluye um artículo de H.-T. Lehmann.

de la Universidad de Buenos Aires. Este artículo – “El teatro posdramático: una introducción” – publicado en el 2010 con traducción de Paula Riva, en la revista universitaria que Trastoy dirige, se anticipa a la edición castellana del libro, que data de 2013 y que estuvo a cargo del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC-España) y Paso de Gato (México)².

El libro *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* de Beatriz Trastoy, que aquí nos ocupa, consiste en seis ensayos dedicados al estudio de la producción escénica porteña actual a partir de la noción teórica formulada por Lehmann. Esta publicación da cuenta de la profundización en las investigaciones sobre el tema mencionadas anteriormente, que la autora realiza desde hace varios años, e incluso en la evolución de la noción del concepto dada a partir de sus aportes. Esto le permitió formular en cada uno de los seis textos entradas originales para pensar al teatro porteño de las últimas décadas, a la vez que abordar la obra de artistas prolíficos totalmente alejados de la estética realista, que generalmente no fueron transitados con frecuencia por la crítica y la investigación académicas.

En principio, la investigadora define su objeto de estudio a partir de la noción “excesivamente abarcadora” de “teatro argentino contemporáneo”, aludiendo así a “ciertas experiencias escénicas, con frecuencia asociadas al circuito off, realizadas exclusivamente en la ciudad de Buenos Aires” (...), “a las que la crítica especializada y el público adepto consideran más prestigiosas e innovadoras, en tanto le atribuyen un mayor grado de voluntad de experimentación y de apuesta estética que el que creen encontrar en los escenarios oficiales y en el ámbito comercial” (p. 15). El punto de inicio de esa producción se da a mediados de la década del ochenta, a partir de la recuperación de la democracia en la Argentina, y se extiende hasta la actualidad. Dicha escena –según la investigadora–, que pone en cuestionamiento las categorías propias del teatro tradicional –o dramático– fundado en la noción aristotélica de mimesis de acciones humanas, tiene como práctica recurrente la producción de una mirada teórica que revisa y reflexiona sobre sí misma. Así lo define:

Cada espectáculo posdramático genera su propia evidencia, su propia historia y su propia mirada teórica y, a veces, su propio cuestionamiento de la teoría misma, ya que los realizadores, haciendo de cada puesta en escena un análisis crítico de

sí y del teatro, se preguntan si las teorías facilitan la interpretación y la apreciación del espectáculo y, principalmente, si les sirven para ulteriores creaciones. En efecto, la escena posdramática insiste en crear así el (a veces irritante) efecto de hablar –de manera más o menos directa– sólo de sí misma, es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y comunicar (p. 18).

Este gesto recurrente de reflexionar sobre la propia escena –al que denomina “gesto autobiográfico” –, le permite definir que la “autorreferencialidad que caracteriza al “teatro argentino contemporáneo” constituye su principio constructivo. Es “su principal artificio, la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo” (p.15).

Bajo el título de “Comer y pensar; todo es empezar”, Trastoy analiza la presencia de la comida en el arte contemporáneo. En lo que refiere específicamente al teatro posdramático, observa que éste presenta un cambio de perspectiva para los estudios críticos en lo que respecta a la presencia de la comida, no solo a la consumida por actores y espectadores a lo largo del espectáculo, sino también a las funciones que esta adquiere. Es decir, “a la comida entendida como un modo de conocer, como un modelo de investigación sobre la realidad y los vínculos intersubjetivos que la atraviesan” (p. 36). Luego de enumerar una gran cantidad de textualidades donde la comida adquiere relevancia, se detiene en el análisis de algunos ejemplos que involucran la cuestión gastronómica. Uno de ellos es el teatro de José María Muscari –teatrista cuya producción es abordada en más de uno de los ensayos que componen este libro–, particularmente la obra *Shangay. Té verde y sushi en ocho escenas* (2004). Allí las cuestiones gastronómicas habilitan una reflexión sobre una otredad centrada en lo *oriental*, que rápidamente se desplaza hacia otra, que es la homosexualidad.

Por otra parte, las cuestiones gastronómicas le permiten establecer ciertas analogías con las prácticas que integran el quehacer teatral: “preparar un alimento, servirlo, ingerirlo y digerirlo serían las fases correspondientes a las nociones de producción, circulación y recepción de los discursos sociales en general y de las prácticas culturales y artísticas en particular” (p. 56). En ese sentido, considerar al teatro a partir del modelo gastronómico, la habilita a repensar determinadas tensiones que rigen las categorías desde las cuales se piensa a la producción teatral, como “teatro culto” y “teatro popular” o “teatro nacional”.

² En 2017, el Instituto Nacional del Teatro publicó *Leer a Brecht* de Hans -Thies Lehman, difundido en forma gratuita.

El capítulo tres –titulado “El corazón también es un músculo” –, se ocupa del estudio de las emociones en las modalidades escénicas contemporáneas, donde dominan el centro de la escena. A partir de la autorreferencialidad –propia del teatro posdramático– en el nuevo planteo de una subjetividad centrada en la noción de presentación, que acentúa el aspecto productivo, “se privilegia el cuerpo del artista, quien desarrolla su trabajo en espacio y tiempo reales”. Las formas teatrales posdramáticas revisan la noción de sentido tomándolo como sustantivo. “Los sentidos así entendidos producen placer o asco, emociones tan viscerales como condicionantes de nuestros comportamientos individuales y sociales, a los que, desde luego, el teatro no es ajeno” (p. 74).

Son numerosas las puestas mencionadas y analizadas que abordan las emociones, principalmente aquella surgidas a partir de la presencia de acciones y elementos reprimidos por el teatro dramático. Nos referimos a la sensación de asco producida por la presencia de sangre, de animales o prácticas escatológicas que incomodan al espectador. En ese sentido, la obra *Catch. Lucha en el barro + sexo entre chicas* de José María Muscari se constituye en un ejemplo paradigmático. El análisis de estas sensaciones negativas –como el asco, el disgusto y el desprecio– que algunas producciones posdramáticas abordan, según la investigadora, proponen nuevos desafíos al discurso crítico:

(...) en la medida en que, al hacer consciente el propio proceso receptivo, obliga a reflexionar no solo sobre la tradicional disyuntiva entre lo bello y lo feo, que signó al arte occidental, sino también sobre aquellas emociones que ese mismo arte trató de escamotear y las pone en escena como una reveladora dimensión del pensamiento, como una forma de conocernos, como una alternativa para repensar nuestra existencia (p.119).

El ensayo “Pienso, luego me emociono” se ocupa de la configuración de la crítica especializada, cuestión sumamente relevante para la configuración del campo teatral pero pocas veces abordada desde los estudios académicos. En principio, Trastoy estudia la presencia de las emociones en la conformación de la crítica teatral, donde se observa una dominancia de la razón como una de sus características constitutivas –incluso, como una demanda del público–, en desmedro de la manifestación de sentimientos sobre lo visto en escena. Esto genera una relación conflictiva entre espectador y crítico teatral que debe resolverse reflexionando sobre cómo decir y cómo leer las emociones que se transmiten sobre y desde el escenario.

Una de las posibles salidas a esa tensión resulta a partir de asumir una escritura crítica que completa y resignifica el hecho teatral:

Asumir sin culpas y gozosamente su filiación con el ensayo y con la ilimitada creatividad de la poesía, y proponer al mismo tiempo, un proyecto de lectura que, oscilando entre lo fáctico y lo autobiográfico, sea capaz de aceptar, de manera definitiva, el hecho de que sin las emociones el arte no puede ser producido, reconocido ni pensado como tal parece ser entonces el verdadero desafío de la crítica teatral (p. 135).

La presencia de las emociones y la subjetividad en la crítica especializada habilita la reflexión sobre otra de las cuestiones establecidas en la actividad teatral: la enemistad de los teatristas con la teoría y la imposibilidad de que un creador pueda ejercer su actividad artística y a la vez la investigación teatral en ámbitos académicos. Las prácticas teatrales posdramáticas, precisamente por su carácter autorreferencial –desde donde se reflexiona sobre cada uno de los elementos que constituyen su quehacer– desactiva esta creencia vigente por décadas en nuestro campo teatral. Es así que, a partir del desplazamiento de argumentos antiacadémicos y posicionamientos prejuiciosos, asistimos a la presencia de nuevos teatristas que habilitan nuevas funciones como la del “teatristas/investigador” que: “implica descubrir y asumir el trabajo en términos de pensamiento actuante y ubicarse en la dinámica del traductor de mundos materiales y conceptuales posible” (p.141).

En el quinto ensayo –“Escenificar la muerte para pensar el arte”–, la investigadora reflexiona la posibilidad de representación de la muerte en el teatro posdramático a partir del análisis de una serie de puestas en escena, entre las que se destaca *Los muertos (Ensayos sobre representaciones de la muerte en Argentina)* (2007), de Beatriz Catani y Mariano Pensotti. Al respecto, Trastoy señala que cada uno de estos espectáculos analizados intenta superar lo transitivo, característico del teatro de representación, “para explorar el tema de la muerte desde perspectivas netamente autorreflexivas propias de la traducción y del ensayo, entendido en su doble vertiente, esto es, como práctica ensayística escritural y como ensayo teatral” (p. 166). Al “traducir/interpretar” la muerte en escena, se problematizan a manera de ensayo crítico y teatral, “no solo el teatro en sí, sus valores, sus funciones, su estatuto ficcional, su capacidad de significar y de comunicar sino también la vinculación a la vida y a la muerte atravesados por la mirada artística” (p. 209).

Por último, en “La memoria institucionalizada”, analiza las representaciones posdramáticas que ponen en juego lo temporal ya sea por su repetición y producción en serie, conformando así creaciones cíclicas que se emiten en tres, cuatro, cinco y hasta siete entregas; o por su carácter museístico, donde surge la intención de preservación de un patrimonio y resguardo de la memoria, en una arte que se concibe como esencialmente efímero; y la constitución de historias de vida a partir de la selección de archivos.

La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad resulta un aporte valioso a la hora de analizar las producciones escénicas de las últimas décadas. Centrándonos exclusivamente en la productividad de los planteos teóricos de Lehmann en la investigación académica, el estudio de Trastoy se erige como uno de los más sólidos en el contexto iberoamericano. Además, le brinda al campo de la investigación local un marco teórico distinto a los ya existentes, desde donde abordar la escena contemporánea porteña, tan diversa y numerosa. Asimismo, ofrece estudios minuciosos

dedicados a teatristas no tan frecuentados por los estudios académicos, que paradójicamente cuentan con una producción artística numerosa y representativa de la escena actual. Nos queda el desafío de pensar la trascendencia de estos planteos teóricos a la hora de abordar la producción escénica en los diversos campos teatrales correspondientes a las numerosas regiones de nuestro país.

Bibliografía

- » Lehmann, Hans-Thiers, 2010. “El teatro posdramático: una introducción”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº12, diciembre: 1-19.
- » Lehmann, Hans-Thiers, 2013. *Teatro posdramático*. CENDEAC-Paso de Gato.
- » van Muylen, Micaela, 2018. “El teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann: gestación y revisión del concepto”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 28, julio-diciembre: 27-52.