

# Perspectivas lúcidas y rigurosas de una revista con trayectoria

Teatro XXI. Revista del GETEA.  
Número 35, 2019.  
Buenos Aires. ISSN 2683-8451

 Mariana Pensa

El número 35 de *Teatro XXI, Revista del Getea* -revista académica del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- introduce a sus lectores artículos de investigadores locales, como también de España y México, sobre diversos temas que remiten, entre otros, al teatro feminista, el teatro político, la escenografía teatral y el mito gardeliano en el teatro latinoamericano.

El primer artículo, “Comunismo, socialismo y anarquismo como temáticas utilizadas por tres dramaturgas feministas latinoamericanas”, de Olga Martha Peña Doria, se detiene en el teatro político y de concientización de género escrito por tres dramaturgas de principios del siglo XX. La autora se centra en los trabajos de la puertorriqueña Luisa Capetillo (1879-1922), la argentina Salvadora Medina Onrubia (1895-1972) y la mejicana Concha Michel (1895-1991). Estas escritoras, desde diferentes posiciones políticas, son precursoras del avance de la causa de las mujeres. La primera escribe, en 1916, *Influencias de las ideas modernas*, considerado el primer texto anarco-feminista de Puerto Rico, en donde se discuten temas genéricos y de la educación de la mujer, mientras que la escritora argentina, a través de una estética realista-costumbrista, y también desde el anarco-feminismo, produce una obra como *Almafuerte* (1914) en donde se focaliza en la desigualdad económica de la mujer, al decir de Peña Doria, como “problema de género”. Otro de sus textos teatrales, *Las descentradas* (1929), da un gran paso al mostrar a una mujer pensante, emancipada y divorciada de su marido. La autora mejicana, por otra parte, fue una activista política, cuyas obras teatrales se instituyeron en un “vehículo de transmisión de ideas sociales”. Obras como *Organismo*, *De nuestra vida* y *Dona Reacción* visibilizan a las mujeres introduciendo personajes femeninos fuertes, muchas veces en las margenes. Se tratan estos, según la autora, de textos que no se podían montar en un teatro comercial, ya que están fuera del cánón del teatro mejicano de los ‘30 y ‘40.

El segundo artículo, “Historia y teatro político al servicio de la comunidad: *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* (Andrés Recio) y *Nuestra América* (Bosquejos) (Teatro Público), de Carolina Fernández Cordero, refiere a la manera en que el teatro político usa las tensiones históricas para producir su propio discurso teatral y presentar el proceso de lucha de clases, a partir de dos escenarios diversos: la historia universal en la primera obra y la historia en América Latina desde el feudalismo hasta la actualidad en la segunda. La obra del español Recio, además de ser puesta en teatros, fue representada en espacios no tradicionales, como la calle o en librerías, y se realiza como lectura dramatizada para, según la autora, “potenciar la expresividad” del texto. Sus personajes, proletarios cansados de vivir una vida miserable, han decidido “convertirse” en burgueses y es esa imposibilidad la que aparece señalada en la obra. Así, *Discurso sobre la servidumbre voluntaria* muestra las contradicciones por la que estos van pasando y un personaje femenino, Dorotea, será quien genere la tensión al afirmar su propia conciencia de clase. A partir de la presencia de intertextos como los de Brecht, Piscator, Weiss o Boal, la segunda obra del colectivo chileno Teatro Público trabaja con la idea de qué es “estar en Latinoamérica”. “Estar” significa, desde las coordenadas del grupo, penetrar en la historicidad de lo teatral, que lleva consigo un tiempo, un lugar y una estructura concretas. Fernández Cordero refiere a que, para entender esas estructuras, el texto indaga en “su origen histórico a través de microescenas que reflejan dos tipos de momentos de la historia de América Latina; los conflictivos y los constructores”. A partir de la representación de tales momentos, que se sitúan como opuestos “a la historia oficial”, el colectivo escribe una nueva historia, excluyendo a los héroes y centrándose más en los procesos y los conceptos.

El tercer artículo, “¿Original y copia?: El *collage* y la cita en la producción teatral de Hierba Roja Teatro”, de Gustavo Radice, analiza el uso de estos artificios como forma de composición en la reescritura y el montaje escénicos. El autor se focaliza en el grupo platense Hierba Roja y la manera en que se produce tanto la

apropiación o cita de personajes de diferentes obras dramáticas del teatro universal, como la reescritura de materiales de textos propios, siempre teniendo como punto de partida la idea de creación colectiva y entrenamiento físico-vocal. De esta manera, en *Sobre papeles amarillos* (2011) se apropian personajes como La Muerte, Lady Macbeth, Medea, etc, constituyéndose estos en lo que el autor llama “las huellas”, que serán luego reescritas para transformarse en “los pliegues”. Huellas y pliegues, entonces, conforman la obra final. El trabajo con los textos propios se realiza en tres textos como *Canción cantada* (2013), *Canción cantada CODA* (2016) y *Bocetos para una CODA* (2017). El primero se trata de un texto poético de danza/teatro sobre la memoria, conformado de fragmentos y repeticiones de acciones, *looping* y metáforas. La segunda obra es el “reprocesamiento” de la primera, en donde se trabajan con sus huellas, siguiendo el concepto que propone el autor, mientras que la última obra funciona bajo los supuestos de la “estética del ensayo”, profundizando la idea de cita, al “citarse a si misma”.

El cuarto artículo, “La escenografía teatral y los sistemas de producción”, de Alicia B. Vera y Miguel A. Nigro, junto con un equipo de colaboradores de trabajo, es un informe estadístico realizado a partir del relevo de cincuenta y tres salas teatrales de los circuitos oficial, alternativo y comercial en la ciudad de Buenos Aires, sobre la manera en que los sistemas de producción de dichos circuitos participan en la concreción de un proyecto escenográfico. Partiendo desde la idea de que la producción escenográfica es parte constituyente del proceso comunicativo de la representación teatral y a partir de una metodología expresa de trabajo (en donde, entre otros, se realizan entrevistas, se siguen proyectos escenográficos, se asiste a eventos teatrales y se consulta bibliografía pertinente al caso), los resultados finales demuestran la importancia de tales sistemas productivos cumpliendo las actividades que se tienen programadas. En los diferentes circuitos, la incidencia en los resultados finales está ligada directamente a “la eficacia de la organización, la dimensión y la comunicación de equipos productivos/artísticos”. Tales equipos se diferencian entre sí desde el punto de vista de la convocatoria (en los privados la convocatoria es el productor, mientras que en el alternativo es el director) y en la burocracia (en los equipos oficiales los procesos son mas lentos, pero cuentan con una mejor infraestructura), aunque todos pasan por la crítica situación de “los imprevistos”, por ejemplo, la falta de capital o el cambio de sala.

El quinto artículo, “La utilización del mito gardeliniano como revalorización de la identidad latinoamericana en las décadas de 1970 y 1980”, de Rocío Rivera, se

concentra en la reaparición y revisionismo de la figura del cantante de tangos Carlos Gardel en el teatro de las décadas mencionadas. La autora sienta las bases o coordenadas teóricas desde donde indagará la temática a tratar, refiriéndose de esta manera a estudios que provienen de diferentes campos. Así, se postula un texto que trata de entender la figura del cantante desde diferentes puntos de vista, como lo es *Radiografía de Carlos Gardel* (1987, compilada por Osvaldo Pellettieri). Los estudios de identidad también son tomados en cuenta como parte de la investigación y lecturas previas, con un texto como *Estudios culturales* de 1998 (escrito por Frederik Jamenson y Slavoj Zizek), así también como los que indagan los mitos (por ejemplo, *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*, de Francisco Bauzá, 2005) y la cultura popular (en este sentido se menciona, entre otros, *El mercado del deseo* de 2015 por Gil Mariño). Rivera se refiere también a la importancia de un artículo de Vicente Zito Lema incluido en el número 27 de la revista *Crisis*, de 1975, que comienza a generar un interés en Gardel, al “traer[lo] a la memoria colectiva de 1975”. Es este texto periodístico el que la autora ve como iniciador directo de una serie de textos teatrales que aparecen en Latinoamérica en las décadas que estudia: *El Inmortal* (Martha Gavenky, 1975), *Matatango* (Marco Antonio de la Parra, 1978), *El día que me quieras* (Juan Ignacio Cabrujas, 1979), *El viejo criado* (Roberto Cossa, 1980), *El chalé de Gardel* (Victor Manuel Leites, 1985), *Viejo Smoking* (Ana Magnabosco, 1988) y *Gardel no te rindas* (Beba Basso, 1989). Desde la parodia, la posdramática, o la caricatura, estos textos producen diferentes visiones de lo que el artista significó o fue, pero además, según la autora, son formas de repensar “pasados y presentes individuales y colectivos”.

El sexto artículo, “Espectador, emancipación y experiencia estética: primeros apuntes”, de Sandra Ferrera y Brenda Sánchez, estudia tanto el lugar que ocupa la experiencia del espectador en la escena, como la manera en que la escena concibe la experiencia de este espectador, en un verdadero proceso retroactivo. El *background* teórico del trabajo remite a diferentes textos, tales como *El espectador emancipado* de 2010 y *El maestro ignorante* (2013), ambos de Jacques Rancière, en donde se cuestionan los modelos de recepción pasiva, proponiendo el concepto de “espectador emancipado”: aquel que, con su mirada, también actúa. Rancière desarrolla este concepto en el primer texto y lo amplía y vuelve sobre él en el segundo, en donde realiza una crítica a la “lógica pedagógica”, haciendo prevalecer la lógica estética como forma de producción artística, por sobre las miméticas y éticas. Las autoras prestan atención, además, a las investigaciones de la experiencia artística que realiza, desde la

fenomenología, Jean-Marie Schaeffer (2018), en donde se concluye que “la actividad cognitiva no está regida por los estímulos sino por el grado de apertura de la atención misma, es decir, por el acto de detenerse y mirar”. Siguiendo esta última propuesta, la experiencia artística existiría independientemente del objeto artístico. Dentro del panorama de teatro argentino actual, Ferreyra y Sánchez se detienen en dos obras, *Terrenal* (2104) de Mauricio Kartun y *Petróleo* del grupo Piel de Lava. En la primera, la experiencia del espectador se concreta en función de la eficacia mimética y ética de desigualdad intelectual entre la escena y el público, señalan las investigadoras, mientras que en la segunda esa concreción se realiza en función de la eficacia estética, superando la desigualdad intelectual y produciendo un “acto compartido”.

El último artículo, “De la legitimación a la profesionalización: los teatros vocacionales durante el primer peronismo” de Yanina Leonardi, se focaliza en los teatros vocacionales durante 1946-1955, período en donde se promueven el arte y la educación, a través de la incursión de las políticas públicas en lo cultural. Esta promoción se realiza, en parte, por la convocatoria a certámenes literarios y de artes plásticas organizados por organismos estatales. Por otra parte, se da importancia a lo que la autora denomina la “formación artística institucional”, debido a la creación de entidades educativas como el Conservatorio Provincial

de Música y Arte Escénico (1949), el Ballet Estable del Teatro Argentino (1946), ambos en La Plata, entre otros. Con respecto a las actividades vocacionales, este circuito de “grupos filodramáticos” tiene su desarrollo en los espacios sindicales o partidarios en todo el país. Tales actividades, que existían desde fines del siglo XIX, son importantes en tanto contribuyen a la “sociabilidad de los sectores populares y también de los sectores medios en la primera mitad del siglo XX”. Leonardi señala que durante los años estudiados se produce una tensión con el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta y otros grupos independientes, siendo su punto máximo la diferencia entre el amateurismo propuesto por el teatro independiente y la enseñanza artística cuyo objetivo es formar futuros profesionales en el arte como parte de las políticas peronistas en el ámbito de la cultura.

La revista se completa con una editorial de Marina Sikora y las secciones “Testimonios del pasado teatral argentino”, “Teatro en Argentina” y “Lecturas”. El “Dossier” incluye la obra *Pundonor* de Adriana Garrote, con una entrevista a la autora realizada por Adriana Libonati.

Este número de *Teatro XXI. Revista del GETEA* revisa los teatros argentino y latinoamericano desde perspectivas lúcidas y rigurosas, constituyéndose en una fuente de futura referencia para los estudiosos de lo teatral.