

Presentación

María Julia Rossi

City University of New York - John Jay College

Ana Sánchez Acevedo

City University of New York - The Graduate Center

El conjunto de artículos aquí reunidos propone, desde perspectivas a la vez diversas y comunicantes, una serie de aproximaciones críticas a las aristas de la producción teatral contemporánea. Los artículos dan cuenta a un tiempo de la especificidad y del carácter multifacético de toda una serie de prácticas en el contexto argentino, principalmente porteño, que resultan asimismo elocuentes con respecto a las corrientes actuales con más resonancia y proyecciones a nivel global. Encarnan y tratan de encarar, aun en su parcialidad, las dificultades inherentes al planteo de un panorama mínimamente abarcador de quehaceres heterogéneos, sujetos a la vez a la dispersión y al centralismo, y anclados a una materialidad efímera que está realizándose en la inmediatez del propio presente.

En ese sentido, *estar presente* sigue siendo –y quizás lo es cada vez más, paradójicamente, pese a la aparente facilitación conectiva y documental desperdigada en los medios digitales– un tipo de necesidad y de limitación siempre insatisfecha, tantállica, en el horizonte de los estudios de las artes vivas y las escenas coetáneas. Para el caso argentino, por cierto, los deseos de presencia tendrían que exigir de sí mismos casi una disposición de omnipresencia, habida cuenta de la felizmente inabarcable proliferación de espacios, creadores y propuestas. Buenos Aires sigue siendo una ciudad excepcional, en términos de comparativa internacional, en cuanto a la riqueza y densidad de las teatralidades en circulación: pocos panoramas escénicos urbanos son tan ricos, prolíficos y activos. La imantación capitalina resultante complica sin embargo, junto con estos factores, una visibilidad más justa del trabajo artístico en todo el resto del país.

Este *dossier* continua padeciendo en parte algunas precariedades epistemológicas, características del campo, si bien incluye esfuerzos patentes por afrontarlas, o al menos enunciarlas en su problematicidad. Paralelamente, y por razones muy semejantes de capitalización, multiplicidad y dispersión, es difícil sentirse autorizado para trazar un relato ajustado o suficiente de los aportes más interesantes y actualizados que la última investigación viene construyendo en este orden de empeños. Muchos trabajos van apareciendo diseminados en publicaciones de diversa índole, a veces mezclados con textos elaborados desde otras tradiciones, otras disciplinas y otros géneros; sujetos a expansiones análogas a las que a continuación se aludirá para lo relativo a las prácticas. Y algunas contribuciones relevantes se construyen incluso en formulaciones no necesariamente textuales, o circulan fuera de los cauces académicos al uso. Por todo ello, mencionar, junto a las referencias que manejan los estudios aquí incluidos, proyectos tan valiosos como la revista semestral *telondefondo* (dirigida por Beatriz Trastoy, activa desde 2005), la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT, creada en 2008), la multiplicación de grupos de investigación en instituciones universitarias y culturales de dentro y fuera del país (son varios y destacables aquellos con los que se vinculan los autores de este *dossier*), la diversidad y abundancia creciente de congresos y otras reuniones especializadas, o los nuevos apoyos en pequeños proyectos editoriales independientes (como *Libretto*, o la cordobesa *DocumentA/Escénicas*), no alcanza para hacerse un mapa mínimamente orientador, mucho menos exhaustivo, de una reflexión en torno a lo escénico que se encuentra justamente en trance de eclosión, renovación y desarrollo.

Los límites de lo que se entiende como teatro, teatralidad y performatividad, con el acento puesto sobre las prácticas, son cada vez más amplios, difusos y abarcadores, al tiempo que muchas de sus formas hacen más patente su conexión con el ámbito de las prácticas sociales; circunstancias de las que los investigadores van haciéndose cargo desde perspectivas variadas y flexibles. En este último sentido, se incorporan a las aproximaciones analíticas zonas colindantes con la protesta, el espacio público y lo escénico. A ello se suma un reconocimiento cada vez más decidido de la relevancia de las condiciones materiales de producción y de su injerencia como factores determinantes sobre las poéticas, los abordajes estéticos y los procesos de expectación y conformación de públicos.

La difusión de la performance como disciplina artística y de los estudios performativos como marco teórico, desde los años 60 en adelante, así como el entrelazamiento cada vez más estrecho con las artes escénicas, sus espacios de producción y procesos de reflexión, ha ido propendiendo a debilitar o hacer estériles distinciones y límites estrictos entre zonas que, con frecuencia, ya no se piensan ni ejercen como deslindables ni autónomas. De todo lo anterior se deriva lo que hoy se describe habitualmente como el *campo expandido* de las teatralidades contemporáneas, empleando una expresión que la norteamericana Rosalind Krauss popularizó en los años 80 para el contexto de las artes plásticas y visuales, y que investigadores como José A. Sánchez o Ileana Diéguez han difundido y profundizado en lo relativo la campo que nos atañe y a las prácticas latinoamericanas e hispánicas. La transmedialidad, la variedad y versatilidad de formatos, soportes y géneros, lo inespecífico o la reformulación constante de lo que puede constituirse en especificidad, son constantes de lo que se entiende como praxis artística contemporánea. En este panorama elástico, la danza, como campo a su vez expandido en *artes del movimiento*, va penetrando espacios de creación y reflexión en convivencia y diálogo con lo antes diferenciado (y privilegiado) como teatral, al tiempo que desarrolla sus propios cauces de pensamiento. En esta línea se inscriben proyectos en desarrollo como *Segunda. Cuadernos de Danza*, o el Grupo de Estudios sobre Danza Contemporánea (GEDCA) coordinado por Juan Ignacio Vallejos.

Las teatralidades expandidas y los escenarios liminales conviven, no obstante, con la prolongación, en cierto modo anacrónica pero dominante en términos de números y acaparamiento económico, de formas de teatro arraigadas en las convenciones burguesas decimonónicas y la vocación comercial y de entretenimiento: espectáculos que no se abordan en este *dossier*, pero que tienen parte en algunas de las discusiones implicadas, de modo explícito o subyaciendo a las diferentes aproximaciones. En relación con ello, y con las condiciones materiales de producción, se hace entre otras cosas visible a través de los trabajos una suerte de incomodidad, fragilidad o problematicidad nominativa alrededor de los circuitos que articulan el quehacer teatral, incomodidad que se registra también en otros contextos teatrales de otros países y que tiene sus configuraciones o especificidades locales propias, al tiempo que sus continuidades fuera de lo local y nacional.

Nociones como *independiente*, *off*, *off del off*, *autogestivo*, *alternativo* o *autónomo*, a las que los trabajos aquí incluidos remiten con distintos matices, apuntan a un titubeo léxico que es síntoma de realidades que trascienden lo puramente semántico. Cada uno de estos epítetos surge de una historia e implica algunos atributos, lo cual en suma expresa también determinadas posiciones de quienes los enuncian, implicando unas ciertas conflictividades a la vez epistemológicas y de orden material. Se trata de denominaciones y categorizaciones nada homogéneas ni unívocas, ni en su uso académico ni en el profesional, como tampoco en las manifestaciones y espacios a que pueden referir. Aunque permitan señalar unas zonas más o menos reconocibles en cuanto a medios, salas, formatos o públicos, sus bordes son poco nítidos y están sujetos a posibles solapamientos con las zonas de lo *oficial* (sobre todo por lo relativo a la financiación) y de lo *comercial* (en especial en lo que afecta al enfoque de intenciones y propuestas estéticas; son, por ejemplo, frecuentes las salas *alternativas*, *independientes* y/o *autogestivas* que desde el pequeño formato siguen lógicas de entretenimiento y consumo). Las etiquetas están relacionadas, pues, con sistemas de financiación, gestión y vínculos con las instituciones, por una parte. Por otra, pueden remitir (o no) a proyectos estéticos que se piensan a sí mismos desde una tensión (o una resistencia) respecto al mercado, que implica riesgo y experimentación en diferentes sentidos. Aunque, a un tiempo, por la capacidad (móvil, inestable) de algunas de esas etiquetas para captar instancias de prestigio, legitimación o valoración, se usan también para amparar espacios o proyectos que no necesariamente suponen ningún tipo de resistencia, riesgo o experimentación.

Sería estéril pretender agotar la cuestión en recolecciones de referencias y definiciones, que además no pueden imponerse desde la instancia académica, como una profilaxis que se aplicara sobre la práctica y sus modos de pensarse y autodenominarse. En definitiva, la inestabilidad y conflictividad de las denominaciones es –y este quizás resulta el punto más interesante– no tanto algo que necesariamente haya que resolver en términos de categorización o fijación, sino una circunstancia que, en sus múltiples enunciaciones, da cuenta de posicionamientos, vacíos y malestares. Estos serían más bien el foco de atención: lo que habla de cómo se constituyen circuitos de producción, financiación y público. En este sentido, precariedad y dependencia son asimismo términos y situaciones a las que remiten muchos de los trabajos aquí reunidos.

A este último respecto, y entrando ya propiamente en la presentación de los ensayos del *dossier*, Leslie Cassagne abre el conjunto atendiendo a los mecanismos laborales del arte, la procedencia y gestión de los recursos y la figura del artista como trabajador precario, a partir del análisis de una pieza de danza expandida de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky. Formula así una manera de la performatividad que, en su especificidad genérica, cuestiona las realidades económicas y condicionamientos ocultos tras los productos artísticos y su consumo. Tanto la propuesta escénica como el texto analítico dialogan con otros proyectos contemporáneos que construyen lo político desde dispositivos de visibilización del trabajo y de la oposición tiempo de trabajo-tiempo de vida, desdibujada en el posfordismo –indistinción alimentada o de la que se alimenta el neoliberalismo–. Estas prácticas autorreflexivas arman sus poéticas escénicas como una ampliación que incluye la consideración de sus propios procesos, contextos y limitaciones para realizarse. María Fukelman, por su parte, se aproxima a otras particularidades del modo y circuito de producción actual llamado independiente, trazando continuidades y contrastes con la formulación del asimismo denominado teatro independiente en los años 30, fundado y arraigado en la labor de Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo. Desde el marco de esa historización y cronología contrastiva, analiza tres obras de Pablo Bellocchio.

Las propuestas de Mariela Asensio, otra superviviente continuada de la escena independiente, son el objeto de análisis de Julia Catalina Artesi. Se concentra más específicamente en la profundización de las perspectivas de género sostenidas a través de la trayectoria de la autora, alineando algunos de sus planteos más recientes con el activismo feminista argentino y el cuestionamiento de la alianza entre el sistema económico y la violencia estructural contra las mujeres. Conectando con los lineamientos antineoliberales, el trabajo más panorámico de Lorena Verzero atiende a la crisis del 2001 para rastrear cómo la cuestión de la representación, a su vez política –la representación que radica en la base del sistema democrático– y artística, encuentra nuevos significados en las artes escénicas y en el paisaje social. En relación con la problematización que, a través de grupos y propuestas, presenta con respecto a la cuestión representacional, y la recuperación y profundización en la práctica artística como incursión sociopolítica, Verzero aborda, entre otras, las acciones de grupos como la Compañía de Funciones Patrióticas o la Fuerza Artística de Choque Comunicativo. El activismo de este último

colectivo constituye a su vez el centro de las reflexiones de Lola Proaño Gómez, que analiza su actividad –ejemplo claro de expansión de la teatralidad a las prácticas de intervención pública– situando sus críticas en tiempos y espacios cruciales, a propósito de una acción específica de la FACC, ubicada como un prólogo artístico y político a las elecciones legislativas de 2017.

Panorámico desde una perspectiva muy diversa es el trabajo de Jorge Dubatti, quien remite a los marcos teóricos, nominativos, de periodización e historización que él mismo viene desarrollando, de modo incansable, en innumerables publicaciones desde hace varias décadas. Desde esa enmarcación, insiste en un horizonte de pluralismo, destotalización, micropoéticas y canon de la multiplicidad, iniciado en la posdictadura y que, según señala, resultaría cada vez más heterogéneo y proliferante conforme nos acercamos a la actualidad. Cierra el *dossier* el trabajo de Gustavo Geirola, ligado a los diferentes esfuerzos que cada vez más frecuentemente se vienen haciendo para trascender y expandir productivamente los límites y puentes entre el trabajo teórico y la práctica escénica. Aborda el *off* argentino desde un proyecto de definición de una *praxis teatral* como disciplina en formación frente a los estudios de raigambre estrictamente académica. Se trataría de atender a la perspectiva de los creadores, al saber hacer que concierne al oficio, a través de un marco de teorización que parte del psicoanálisis y la genealogía foucaultiana, y mediante un trabajo de entrevistas, reuniendo y articulando el entramado de voces de los teatristas.

Finalmente, con objeto de contribuir a esa necesaria ilación entre la reflexión teórica y la investigación práctica, completa este *dossier* una propuesta de encuesta a creadores actuales y emergentes, tomando como punto de arranque tres preguntas que tratan de iniciar un diálogo abierto al presente inmediato. Heteróclitas, las respuestas iluminan maneras de pensar y concebir que están implicadas en las apuestas teatrales pero que no siempre alcanzamos a ver. Acceder a esas voces en primera persona, unas veces desde las intenciones y otras desde las percepciones de los propios practicantes, ayuda a producir otros modos posibles de aproximarse a las intrincadas vidas de los acontecimientos teatrales.