

Saberes y teorías: la enseñanza de la dramaturgia en el campo teatral porteño

 Mariana Pensa

Este nuevo número 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) presenta el Dossier “La formación en dramaturgia en la historia reciente del teatro en Buenos Aires”, en donde investigadores del Proyecto FLOCyT, dirigidos por Ezequiel Lozano y Mariano Saba, refieren a los procesos y circulación de la enseñanza de dramaturgia en los últimos sesenta años. El volumen se completa con tres artículos de temática general, que trabajan sobre teoría, fotografía teatral y puesta en escena.

El primer artículo del dossier, “Pablo Palant en la historia de la enseñanza dramática en Argentina”, de Ezequiel Lozano, se centra en el carácter pionero del “Seminario para autores” que este escritor desarrolló en Argentores desde 1958 hasta 1975 (y que continuó luego de su muerte). Este taller, que tiene como origen, según señala el investigador, la idea institucional de contrarrestar las críticas a Argentores, se llevaba a cabo durante cinco horas, los días sábados, y sus integrantes tenían experiencia literaria pero no dramática. El método se focalizaba en el trabajo con la forma, las ideas y la creación y desarrollo de personajes. De este taller participaron autores como Héctor Castagnino, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik, Julio Mauricio y Carlos Ferrari, entre otros. Otra ex-alumna, Alma Bressan, al mudarse a Mendoza, organizó un taller en la Universidad Nacional de Cuyo, siguiendo la pedagogía de Palant. Junto con otros talleres ofrecidos en los sesenta, como los de Abelardo Castillo, Liliana Heker y Rodolfo Carcavallo, todos estos espacios fueron la antesala de la transformación en la enseñanza literaria y dramática.

El segundo artículo, “Lo nacional en crisis: formación en dramaturgia a finales de los ‘60”, de Mariano Saba, contrasta la crisis del autor nacional de los sesenta con una contrapartida de renovación en la década de los ‘70. Esta renovación se vincula con la función de los talleres dramáticos, que proponen lo que Saba menciona como una “sistematización” de la enseñanza, más allá de una escritura “por expectativa de modelos teatrales”. Las experiencias iniciales

de los sesenta, tanto la de Osvaldo Dragún en Cuba como la de Pablo Palant en Argentores, dan paso en la nueva década, a la de Ricardo Halac (autor) y Manuel Iedvabni (director) en el Teatro del Centro. El taller trabajaba con la evocación del mundo propio de los integrantes, y se leía en voz alta lo que se producía en el mismo. Iedvabni, como director, montaba, al final del curso, una obra colectiva de los talleristas, con actores de su grupo. La renovación del teatro de fines del sesenta tiene a Ricardo Monti como a un privilegiado emergente, con su textualidad de mezcla, e instala la imagen como punto de partida de la creación. Su artículo en 1979, “Las imágenes en la creación literaria”, organiza tanto su propia textualidad como una teoría didáctica, que el dramaturgo pondrá en práctica en los talleres que lo tienen como docente a lo largo de las siguientes décadas.

El tercer artículo, “Zonas de contacto: los talleres de dramaturgia entre la última dictadura militar y la restauración democrática (1976-1985)” de Eugenio Schcolnicov, focaliza en los talleres dirigidos por Ricardo Monti y los que se ofrecen dentro del marco de Teatro Abierto 1985. Los talleres realizados por Monti, que comienzan durante el gobierno de facto, se constituyen en una práctica fundacional, en un nuevo paradigma de aproximación a la escritura teatral. Así, su concepto de la “imagen estética” como motor y principio de la creación dramática, se constituye en un principio metodológico fundacional, que crea un modelo que abre el imaginario personal del dramaturgo. En su paso por el taller de Monti, esta metodología estructura la poética de escritores como Mauricio Kartun, Eduardo Rovner, Víctor Winer y Jorge Huertas, entre otros. Con respecto a los talleres llevados a cabo por TA ‘85, estos se organizaban a través de “dúplas pedagógicas”, entre un dramaturgo de trayectoria y otro novel. Aparecen en esos talleres voces como las de Susana Pujol, Cristina Escofet, Patricia Zangaro y Luis Sáez, entre otros, que serán promotores de la renovación teatral de los ‘80, en donde se incluyen discursos novedosos, como el feminista de Escofet. Todos estos espacios, finalmente, serán referencias directas del posterior crecimiento y desarrollo de la actividad tallerística.

El cuarto artículo, “Piel de lava: grupalidad y matrices discursivas para las praxis de una escena teatral argentina”, de Carla Pessolano, se detiene en el proceso de creación de la compañía teatral del título, conformada en el 2003 exclusivamente por mujeres. Dentro de Piel de lava, la creación se apoya en lo colectivo como emisor de sentido, proviene de un imaginario común, pero también de lo interno grupal. Este tipo de creación, por otra parte, les otorga una cierta autonomía, tanto en la producción del material como en la mirada sobre el hecho actoral. A esto se suma la horizontalidad que les da el abordar el trabajo desde el modelo del movimiento feminista. La posibilidad de lo colectivo se comienza a instalar a partir del encuentro de las integrantes del grupo en diferentes talleres de actuación y dramaturgia, en donde comienza a aparecer esa “subjetividad compartida” desde donde Piel de lava trabaja. El ensayo adquiere suma importancia aquí en tanto laboratorio, desde donde una obra, siempre dinámica y mutante, surgirá del mundo en común, y cuyo último eslabón será la escena, la representación.

El quinto artículo, “Mujeres dramaturgas en Buenos Aires: Mariana “Cumbi” Bustinza, su formación y producción en la escena porteña”, de Sofía Elena Meza, revisa el proceso formativo de la autora del título, quien es parte del “Colectivo de Autoras”, cuyo objetivo es el de señalar la posición marginal dentro del campo teatral de las mujeres (apenas un 1% de dramaturgas producen dentro del circuito oficial). Como graduada de la EMAD, en donde cursó Dramaturgia y Actuación (con especialización en Improvisación) y de la UNA, en donde estudió danza-teatro, Bustinza realiza en su poética un cruce tanto con estas disciplinas, como con sus propias vivencias personales (en donde aparece su vinculación con la cumbia). Textos como *Menéa para mí, el amor en los barrios bajos* (2015), *Gorila* (2016), y *Lo que quieren las guachas* (2019), entre otros, se focalizan en personajes precarios e inscriptos en la marginalidad, y contienen elementos de la cultura popular (como es el caso del Gauchito Gil), al mismo tiempo que funcionan como críticas y visibilizadores de una realidad social que permanece oculta para muchos.

El último artículo del dossier, “El director productor y la dramaturgia como acontecimiento: el caso de Sergio Boris”, de Martín Gonzalo Rodríguez, analiza la categoría teatral del título y su contraparte con el actor productor, para luego abocarse en la poética de Boris. Si el actor creador es el que cree que está en posesión de los procesos de producción teatral, el actor productor es el que interviene directamente en ellos. Actores como Parravicini, Arata, Olmedo, Urdapilleta, entre otros, se sitúan en esta última categoría.

En los ‘80 se produce un giro en el sistema, cuando, con Ricardo Bartis, Pompeyo Audivert y el estreno de *Postales argentinas* en 1988, aparecen los directores productores, quienes van a establecer relaciones con aquel actor productor. Dentro de este paradigma del director productor, a saber, aquel que genera un campo imaginario en común; estimula las capacidades asociativas y disociativas del actor y recupera las imágenes generadas/produce la obra, Boris se sitúa como un referente de esta forma de encarar lo teatral. Desde el punto de vista de su propia dramaturgia, este director, señala Rodríguez, no parte de un texto escrito, sino de una “dramaturgia de dirección”, en donde se trabaja desde una hipótesis de actuación y desde los cuerpos actorales y su relación con el tiempo/espacio. La materia, entonces, no es solamente la palabra, sino todos los elementos que van penetrando en esa escena, inclusive los que llegan de lo social.

El primer artículo, “El objeto en el ilusionismo” de Miguel Nigro, refiere a la importancia del objeto o utilería estandarizada como plataforma de la magia. A partir de esta estandarización, que no se aprecia en otras disciplinas artísticas, la cosa se combina con el sujeto y la escena para dar un resultado fuera de lo común, superando así su innata pasividad. De esta manera, el objeto mágico denota una función, participa como un personaje más (y esto también se puede extender al campo más amplio del objeto dentro del lenguaje teatral, señala el autor), y, en el siglo XX y a través de las vanguardias, es metáfora. Hay objetos, por otra parte, producidos específicamente para los propios objetivos del acto ilusionista, que siguen los principios mágicos de la restauración, la aparición-desaparición y la levitación; en todos los casos producen efectos irracionales y su uso debe ser preciso para lograr tales efectos. La escena mágica, por otra parte, es un espacio particular, del que participan el ilusionista, el objeto, el espacio y la audiencia (cómplice del juego lúdico); la función particular del objeto, dentro de esa escena es la de, según Nigro, reformarse, transformarse de algo normal a algo extraordinario, asombroso.

El segundo artículo, “Proyecto intervención lumínica, de Ricardo Sica. Poniendo el foco en el vacío”, de Karina Mauro, refiere a las actividades que el iluminador y diseñador del título realiza durante el periodo en que los teatros porteños estuvieron cerrados debido a la pandemia por el COVID.

Sica se traslada inicialmente a Timbre 4, del cual es coordinador técnico, y, luego de prender las luces del teatro, saca fotografías de la sala de control. Más adelante, continúa en diferentes espacios de este teatro,

como los pasillos, la escena, las aulas y el bar, y luego realiza la misma actividad en otra sala, la del Teatro México. Las fotos son cargadas a redes sociales, siendo el primer posteo el del 28 de mayo del 2020, y medios como el sitio *Alternativa teatral* y la revista *Llegás* dan a conocer la experiencia y publican algunas de las fotos. A partir de esta visibilización, nace el proyecto Intervención Lumínica, en donde Sica, muchas veces a pedido de los dueños de los mismos teatros, se traslada a ellos y los interviene, siendo, hasta diciembre del 2020, cuarenta la totalidad de los teatros a los que concurre. El singularismo de este proyecto, es, según la autora, su acto mismo, ese “diario del teatro” en tiempos de la pandemia. Las redes sociales, como soporte, fueron un medio privilegiado para comunicarlo.

El último artículo, “Un viaje desde Costa Rica a Montevideo por los caminos de la femineidad. *Mujeres que cantan*”, de Pilar de León, analiza este espectáculo guiado dramáticamente y dirigido por la costarricense Estíbaliz Solís Carvajal, realizado por el Colectivo La Tijera en Montevideo y estrenado el 20 de noviembre del 2020, en plena pandemia. Se trata ésta de una obra con un montaje interdisciplinario, que encara la condición femenina e incluye una

revisión autobiográfica de la propia directora, señala la autora. La puesta se realizó en una casa con ocho habitaciones, que representan otros tantos mundos íntimos de las ocho actrices protagonistas: cada habitación, así, reúne diferentes sentidos e imágenes que contienen múltiples interpretaciones y se constituyen en museos de objetos que relatan aquellos mundos. Las actrices guían la propuesta estética, que se divide en Recorrido A y Recorrido B, e involucran al público, que puede seguir el camino que desee desde el espacio de la casa (lo íntimo) hasta el de la azotea (lo celestial).

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 *La Naty* de Sol Bonelli, con una entrevista a la autora realizada por Evangelina Ramos.

Al concentrarse en la circulación de los saberes y la enseñanza en dramaturgia, los artículos presentados en este volumen de *Teatro XXI. Revista del GETEA* proponen un necesario capítulo para la historia del teatro porteño, al adentrarse particularmente en el camino del creador hacia su trabajo final, la obra teatral.