

DANZA, TEATRO COMPARADO, DOCUDRAMA: RECORRIDOS Y ALCANCES DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN UNA NUEVA TEATRO XXI

Teatro XXI. Revista del GETEA.
Número 39, 2023. Buenos Aires.
ISSN 2683-8451



Mariana Pensa

El presente 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) introduce el Dossier “Estudios críticos de la danza como práctica situada”, compuesto por artículos realizados por investigadores del GEDAL (Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas), dirigido por la Dra. Eugenia Cadús, que funciona en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”. En la Presentación, la directora introduce los trabajos, al mismo tiempo que presenta los parámetros críticos y objetivos del grupo. La sección de artículos de la revista se completa con dos trabajos que tratan sobre teatro comparado y docudrama, respectivamente.

El primer artículo del Dossier, “Danza, trabajo y organización colectiva durante la pandemia de COVID-19. El caso del Frente de Emergencia de la Danza (FED)” de Aldana Iglesias, refiere a los cambios en el trabajo ocurridos a partir de la pandemia, que llevó a la formación de la asociación del título en 2020. A partir de plenarios y asambleas virtuales, debido al aislamiento, esta asociación visibiliza la situación de emergencia de los trabajadores/as de la danza, refiere la autora, al tiempo que realiza participaciones en redes sociales, como Facebook e Instagram, y desarrolla estrategias para el trabajo a distancia, teletrabajo o streaming. Esto último se torna difícil para la danza, en donde se necesita de lugares amplios para poder desarrollarla. Al ser un colectivo, se pone en relieve especialmente la precarización de la danza, realizándose un evento virtual de recaudación de fondos: el “bailongo urgente”.

El segundo artículo “Como si en la danza el dinero no importara”, de Ayelén Clavin, focaliza en las relaciones entre las dimensiones económicas y afectivas en el campo de la danza, circunscribiéndose especialmente a la realidad laboral de los trabajadores de la danza contemporánea porteña. La autora se pregunta, por un lado, cómo es el intercambio económico, cómo se coopera en este campo, en dónde prevalece la actividad colectiva y el trabajo en colaboración, y por otro cuál es la lógica de funcionamiento y autopercepción en ese mismo mundo. Clavin reconoce en él un sentido de precariedad, siguiendo a Juan Ignacio Vallejos, que funciona con el autosacrificio y la dificultad de obtener una recompensa material. En la revisión de la crítica producida, su indagación la lleva a un tipo de “torcedura epistemológica”, que remita a un marco teórico mixto, y señale la singularidad de los procesos en este campo.

El tercer artículo, “Un archivo tan oral como imposible. Los procedimientos escénicos en *Réquiem: la última cinta del Grupo Krapp* (2012)”, de Sofía Rypka, se detiene en el “concierto performático” del título, estrenado el 3 de diciembre en el Auditorio Nacional del Centro Cultural Kirchner, como evento de despedida y reencuentro tras el fallecimiento de uno de los miembros del grupo, Luis Biasotto. Este espectáculo, estructurado de materiales que ya se habían ensayado y descartado, está compuesto por once canciones, un preludio y una coda, constituyéndose en un trabajo multimedia que reúne, según la autora, fotos, videos, textos, luces y escenografías que pertenecen al pasado creativo del grupo. Al adquirir nuevos sentidos, estos materiales son parte de nuevas preguntas y de una revisión crítica que ha sido parte del trabajo del grupo desde sus comienzos. Al problematizar el archivo, en algunos casos se tiene en cuenta la relación entre contexto histórico y presente (por ejemplo en el caso en donde la directora Luciana Acuña reconstruye un dúo con Biasotto de *Mediadanza* sin su presencia). La intertextualidad con Samuel Beckett, por otro lado, y su *Krapp* (1959) está presente en los procedimientos de las cintas grabadas y en la idea del archivo como transformación y distorsión.

El cuarto artículo, “Colección Iris Scaccheri: en busca del archivo perdido”, de Victoria Alcalá, analiza compilaciones inéditas de la bailarina argentina, con los conceptos de cuerpo, conservación y memoria como ejes que le dan articulación. La práctica de Scaccheri se concibe, según la investigadora, como interdisciplinaria, siendo sus archivos (ese lugar privado que luego se hace público) un lugar de reflexión sobre la danza, que pueden adquirir la forma de ensayos, paratextos, guiones, videos, anotaciones de secuencias y ensayos, etc. Es de mencionar la importancia de este tipo de memorias, en donde se dejan huellas de un proceso creativo como el de la danza, que se pierde luego que se realiza. Para Alcalá, su propio proceso de estructuración del material, que tuvo cinco pasos, a saber, el ordenamiento, la clasificación, el distinguir los diferentes tipos de soporte de la documentación, el reconstruir el proceso de composición y recepción de la danza y el establecer una línea de tiempo del material, le marcan, entre otros, las tensiones entre los testimonios del círculo de Scaccheri, del público, del canon y del archivo hemerográfico, al mismo tiempo que le dan a entender la poética libre, divergente e independiente de la bailarina.

El quinto artículo, “Trabajar con lo que queda. El proceso creativo de *Nunca quise renunciar a mi carne* (2020)”, de Ana Lucía Pellegrini, estudia la obra del título, dirigida por Sofía Rypka y cuyo punto de partida se halla en los conceptos de repertorio acumulado en los cuerpos y en la reconstrucción de cada intérprete de su recorrido individual. El interés por el proyecto surge en el 2019, cuando los intérpretes, directoras y asistentes de la compañía de Danza de la UNA (entre los cuales se encontraba Pellegrini) terminan dos años en común dentro de la carrera de Composición Coreográfica de la universidad, y a través de preguntas iniciales como qué es lo que se conserva del proceso creativo, qué se piensa cuando se baila y dónde se halla el goce y el conflicto. De esta manera atravesaron corporalmente lo aprendido, estudiado e investigado desde una perspectiva etnográfica al mismo tiempo que se remitían a la tesis de graduación que estaban realizando. El trabajo creativo duró tres meses, en donde se toma a la *carne* como núcleo de investigación y aquello que marca la individualidad del intérprete. Al crear un mundo imaginario común y el propio universo kinético de la obra, se fue organizando el material como una “prueba física”, refiere la autora, que lleva últimamente a las especificidades u oposiciones de cada *carne*.

El sexto artículo, “Fausto y Apolo: ascendencias en la crítica coreográfica (1938-1950)”, de Irene de la Puente, compara la sección “Crónica de danza” de *Conducta al servicio del pueblo* (1938-1943), órgano oficial del Teatro del Pueblo y la de “Coreografía” de la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina* (1947-1950), editada por la Comisión de Cultura. Mientras que la *Guía quincenal* pone foco en la pluralidad de

espacios (teatros oficiales, comerciales, espacios públicos y jardín de Palermo) y en la muestra de danza moderna, ballet, folklore y propuestas de formación, *Conducta* se centra en los espectáculos del Teatro del Pueblo, al mismo tiempo que polemiza con otros medios que no señalaban sus presentaciones. *Conducta* se centra en la danza moderna, y su crítica Emilia Rabuffeti, quien inaugura en 1939 la sección señalada más arriba, sienta las bases de un discurso adscripto al Teatro del Pueblo y a la figura canónica de Leónidas Barletta. Por otra parte, la propia visión de Rabuffeti, de reunión entre forma y expresión, geometría y ritmo, Fausto y Apolo entra en polémica con otro crítico de *Conducta*, Roberto Mariani, de visión más formalista. La *Guía quincenal* convive en su posición con estas dos tendencias, según propone la autora.

El último artículo del dossier, “Antonia Mercé, la Argentina, en el Teatro Colón (1933): redes, recepción y repercusión en la dramaturgia balletística de la Edad del Plata”, de Alejandro Coello Hernández, revisa el viaje de tal bailarina a Buenos Aires para ofrecer recitales de danza y tres representaciones de *El amor brujo* con el ballet estable del Colón. Este viaje es un hito para la internacionalización de la danza española en lo que se refiere a la muestra de la renovación y estilización de sus ballet. En Buenos Aires, Mercé comienza, en esta y en futuras visitas, a tejer una red de amistad con bailarines de la puesta y con críticos locales, que serán las bases de la consolidación del arte estilizado de las danzas andaluzas en Argentina. Así, esta estilización fue vista como una importante innovación por los críticos locales, y la señalan no solamente como la propuesta artística de Mercé, sino como el camino que la danza debería seguir en la escena porteña, señala el investigador. Sus actuaciones producen lo que Coello Hernández llama un “acto simbólico” ya que por primera vez una coreógrafa fue designada socia de ARGENTORES.

El primer artículo, “Casandra liberada, el silencio del abuso. Análisis comparativo de *Agamenón* de Esquilo y *Casandra iluminada (rito de pasaje)* de Noemí Frenkel”, de Francisco Gutiérrez, trabaja con la figura de Casandra y las transformaciones, desplazamientos y nuevas significaciones que adquieren en tal obra de la dramaturga argentina, escrita en el 2014. Refiriéndose a la obra original de Agamenón, escrita en el siglo V a.C., el autor contrapone la figura positiva de Casandra con la de su asesina y contraparte, Clitemnestra; situando a Casandra como víctima en tres niveles (a saber, de la guerra de Troya, del castigo de Apolo y del asesinato de Clitemnestra), como tal, este personaje suscita compasión. La obra de Frenkel enfatiza el lugar marginal desde donde Casandra habla, con pasajes, según Gutiérrez, textuales de la tragedia griega, y estructurándose en base a dos textualidades que se enmarcan. Esas dos textualidades, “La que habla” y “Casandra”, funcionan como un ejercicio de exorcización del abuso del personaje femenino creado por Frenkel, verbalizándolo en la segunda textualidad, directamente, al asumir su historia y ser consciente de la traumática situación.

El segundo artículo, “Formas del docudrama en la ciudad de Córdoba. La identidad como un ‘entre’ en *Mi nombre es Eva Duarte* (M. Belén Pistone, 2019)” de Germán Brignone, analiza la obra del título y se adentra en el trabajo de búsquedas de testimonios que la autora de la misma, junto con la socióloga Julia Bertone, realizan como sistema de investigación pre-dramático. Así, y según Brignone, se vincula el teatro con lo real, al mismo tiempo que se traslada ese material “real” a la escena. *Mi nombre es Eva* es la historia de la actriz cordobesa Eva Bianco, cuyo nombre “real” es Eva Duarte. A través de la búsqueda de testimonios de diferentes fuentes (entre ellas el libro *Mi hermana Evita*, de Ermininda Duarte), se condensa en el espectáculo los dos figuras, transitándose la vida de la actriz cordobesa, su proceso de desenmascaramiento, búsqueda y recuperación de la propia identidad y su relación con el nombre de pila que le fue dado por su padre. Si Eva Bianco presenta su vida, ésta, según el autor, ha pasado por el “filtro poético” que le ha dado la autora desde su escritura.

La revista se completa con un editorial de Marina Sikora y las tradicionales secciones “Testimonios del pasado teatral argentino”, “Teatro en Argentina”, “Lecturas” y “Dossier”. Este último incluye la obra *Verano* de Luis Cano, junto con una entrevista al autor realizada por Larisa Rivarola.

Con su dossier sobre danza, y sus trabajos sobre diferentes temáticas teatrales, este número de *Teatro XXI* es fuente inmejorable y necesaria para investigadores especializados, al mismo tiempo que para lectores interesados.