

VII CONGRESO INTEROCEÁNICO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EL LUGAR DE LA CRÍTICA EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Simposio 7. Escenarios de la escritura y escrituras de la escena

Huella y territorio: irrupciones de lo propio para una praxis teatral de resistencia

Carla Pessolano¹

Resumen

Las creadoras y creadores que tienen una concepción escénica de resistencia raramente dirán ser su propia obra. Es más probable que resalten el lugar central del cuerpo de actuación que se vuelve material constitutivo de la obra que producen. Esto se da, en parte, porque la resistencia opera al modo de una práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. De modo recurrente, se puede observar esta modalidad dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, manifiesta en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. A partir de allí se elabora pensamiento, concepciones de mundo particulares y, a la vez, una especie de lenguaje subrepticio que se activa y desactiva según necesidad.

¿Pero qué sucede, entonces, cuando el cuerpo de actuación se encuentra al servicio de contar la propia historia de vida?

En este trabajo se propone pensar el caso singular de Lorena Vega, dentro de los exponentes de resistencia, que multiplica su praxis actoral en un cuerpo de actuación que -de modo arbitrario y distorsivo, como dice Leonor Arfuch respecto de la autobiografía- se expone como centro crucial de la escena a partir de dos concepciones medulares: huella y territorio.

Palabras clave: Teatro; Escena; Resistencia; Autobiografía; Cuerpo actoral.

Las creadoras y creadores que tienen una concepción escénica de resistencia raramente dirán ser su propia obra. Es más probable que resalten el lugar central del cuerpo de actuación que se vuelve material constitutivo de la obra que producen. Esto se da, en parte, porque la resistencia opera al modo de una práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. De modo recurrente, se puede observar esta modalidad dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, manifiesta en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. A partir de allí se elabora pensamiento, concepciones

¹ IIT-DAD-UNA / CONICET/UFC. Contacto: <carlapessolano@hotmail.com>

de mundo particulares y, a la vez, una especie de lenguaje subrepticio que se activa y desactiva según necesidad.

¿Pero qué sucede, entonces, cuando el cuerpo de actuación se encuentra al servicio de contar la propia historia de vida? En este trabajo se propone pensar el caso singular de Lorena Vega, dentro de los exponentes de resistencia, que multiplica su praxis actoral en un cuerpo de actuación que -de modo arbitrario y distorsivo, como dice Leonor Arfuch respecto de la autobiografía- se expone como centro crucial de la escena a partir de dos concepciones medulares: huella y territorio.

“Desde que murió, no poder entrar a su taller nos fue quitando el sueño alternadamente a mis hermanos y a mí” (Vega, 2022, p. 23). En 2018 Lorena Vega estrena su obra *Imprenteros*, que condensa la historia familiar de ella y sus hermanos y la disputa legal que tienen con sus medio hermanos por el taller gráfico que fuera de su padre, Alfredo. Desde un hilado sensible que se apoya sobre documentos reales la obra transita temas diversos como la cuestión de los oficios, las herencias familiares y las herencias intangibles, la reconstrucción de la propia historia y la posibilidad nunca acabada de la refundación de los espacios y los vínculos.

Tal como dice Leonor Arfuch una vida se cuenta a través de una trama. La trama elegida por Lorena Vega para contar su vida comienza con ese suceso familiar que es el litigio con sus medio hermanos por el taller familiar ubicado en Lomas del Mirador. Pero la extrañeza de esta obra radica en que es craneada, montada y actuada por una actriz que pertenece a un grupo de artistas escénicos que rara vez toma este tipo de materiales para forjar obra. Esto se da porque esta creadora podría asociarse dentro del paisaje de creación actoral del campo teatral de Buenos Aires como perteneciente a la constelación de artistas de resistencia y con un abordaje de la actuación que se inscribe dentro de la producción de sentido actoral.

Detallo esta inscripción: la resistencia (que toma como base una serie de conceptualizaciones previas de Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez) se constituye como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de

esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el marco del ensayo, exaltando su indiscutible precariedad. Por su parte, la producción de sentido actoral contempla un abordaje escénico apoyado en la creación de procedimientos de teatralidad que surjan de los cuerpos creadores de escena. Para esto, la idea de autonomía escénica (tal como la describe Alejandro Catalán en el artículo que es base de esta concepción teatral) centraliza a un actor/actriz lanzados a producir sentido desde su propio cuerpo, suspendiendo todo resto de dependencia posible a los modos de producción apoyados únicamente sobre lógicas textuales.

La combinatoria de ambos aspectos (la resistencia y la producción de sentido actoral) propicia un tipo de actuación apropiada de la escena y de los saberes que porta esa escena, produciendo actuación desde las derivas que se van suscitando dentro de la misma. Algo definitivamente inhabitual respecto de esa praxis es el uso de recursos “presentativos” para el tratamiento de sus objetos escénicos. Aunque no se basen en el montaje de textos dramáticos cerrados, los creadores de resistencia configuran poéticas que se apoyan en el relato y la teatralidad como proveedora de ficción. Sin embargo, el caso de Lorena Vega en *Imprenteros* presenta la particular dicotomía/paradoja de construir desde una lógica procedimental específica, para llegar a una poética otra: la del teatro documental. Ella misma lo explicita de este modo al hablar de su tránsito actoral por esa obra que también dirige:

El trabajo es muy técnico y además no estoy formada ni entrenada en una técnica que considere la actuación como una “vivencia personal”, lo cual me podría generar una relación afectiva de otro orden con los pasajes de compromiso emocional, sino que concibo el trabajo actoral como un lenguaje de estados que operan sobre la percepción en un relato ficcional (Haimovich, 2020).

Ese relato ficcional, apoyado en ocasión de este material escénico en el trabajo sobre lo íntimo, lo propio y lo doméstico se apoya sobre la lógica del montaje: montaje de temporalidades, montaje de citas, montaje de archivo. Elementos estos recurrentes en el trabajo sobre material de archivo autobiográfico que

oscila como dice Leonor Arfuch entre “una lógica representativa de los hechos y el flujo de la recordación, aun reconocidamente arbitrario y distorsivo” (Arfuch, 2007, p. 104). De hecho, este rasgo distintivo del género autobiográfico se encuentra bastante presente en *Imprenteros*, en la descripción del recuerdo de la imprenta familiar, en la reconstrucción de la mitología de esa familia partida y también en la apertura de un campo sensible como es el que aparece multiplicado a partir del mundo del trabajo en la fina descripción de las máquinas que configuran ese mundo (la impresora, la troqueladora, la guillotina y muchas otras más). Todo esto se vuelve manifiesto en una obra que se describe a si misma como

un biodrama. Una obra de teatro documental con recorrido autobiográfico, realizado con material de archivo familiar y fotos del artista César Capasso. Una obra donde participan los protagonistas directos de la historia que no son actores, junto a un equipo actoral encargado de recrear las situaciones (Vega, s/f).

Lo curioso es que este tratamiento de la escena permite explicitar dos naturalezas escénicas en una. Por un lado, los típicos recursos de la poética del teatro documental: lo testimonial explícito en una entrevista en vivo y una entrevista grabada, Documentos en escena como un video y una invitación reales, una carpeta que reúne una serie de materiales gráficos que eran el centro del trabajo de la imprenta familiar. Y, por el otro lado, los procedimientos en que se exalta lo ficcional y la teatralidad como fin en si mismo: una danza bajo el ritmo de la maquinaria gráfica, la representación de situaciones específicas familiares con actrices y actores que trabajan -como menciona antes Lorena bajo la lógica de “estados”-, el modo de presentación de cada secuencia de esos “umbrales de interioridad” (Arfuch) que va presentando Vega a lo largo de la obra.

Así vemos el modo en que, como una típica creadora de resistencia, esta directora, se ubica al entretejer estos procedimientos en una concepción escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación, pero en este caso se suma una dimensión más que es la de ser el cuerpo de actuación de la obra propia. Su régimen de afectación, siguiendo la idea elaborada por Pavlovsky², se

² “Régimen de afectación” en una definición elaborada por Eduardo Pavlovsky (2011) que la describe como “régimen de conexiones para ver el teatro, para entender qué es el teatro” (p. 110). Aquí, la idea de “afectación” en términos generales opera como conceptualización de la producción de pensamiento de la práctica artística.

encuentra alineado con su concepción del Teatro como “cancha propia”, territorio con pautas específicas donde -afirma- “se encuentra mi lenguaje, donde me puedo expresar, donde puedo narrar” (Gómez, 3:29). La singularidad de esa “cancha propia” (recorte espacial que condensa las materialidades escénicas a partir de las cuales produce) es que se apoya sobre la lógica explícita de un territorio, cuando afirma: “Nuestro trabajo es el territorio, es ahí donde están los cuerpos” (Gómez, 17:20). A esto agregará que la particularidad de que su interés por el trabajo escénico se apoya en su propia definición de “Cuerpos en vivo, sucediendo, vibrando” (Gómez, 8:49).

Agregado a estas concepciones sobre la actuación, esta creadora ha producido a raíz de ese estreno una gran cantidad de material metarreflexivo que -como suele suceder- toma como excusa *Impreterros* pero da cuenta de su pensamiento acerca de la escena toda. Afirmará respecto de la obra y la apropiación de una vivencia familiar para hablar de una mirada colectiva sobre el mundo del trabajo:

La reconstrucción está en tomar un lugar de conducción, que sea una mujer, que se comparta lo que hay. Si nuestro conflicto se origina por la herencia, lo que hacemos con mis hermanos es tener otro tipo de transparencia o claridad con lo que vamos creando en conjunto y todo lo que puedas imaginar de esta especie de enroque de lugares y situaciones. Terminamos teniendo, entre comillas, un taller gráfico, tenemos una construcción, un espacio laboral, nuestro (Racciatti, 2022).

Allí, en esa virtual apropiación del taller que fuera de su padre, radicaría entonces, ese primer territorio y el segundo sería el que se afirma sobre la idea de cuerpo actoral. Vega describe: “nuestro instrumento de trabajo es el cuerpo, es el territorio donde se graba la huella” (Gómez, 19:01). En este plano específico, la huella tiene un sentido doble, como rastro y también como signo identitario. En el ida y vuelta entre lo personal y lo colectivo que se da recurrentemente en todo tratamiento que convoque a la autobiografía, la obra despliega la problemática de una “masa social” que es la de los Vega, pero también la de millones de argentinos más. Dirá Lorena al respecto:

La obra nombra y relata esta célula social que identifica mucho a nuestra masa trabajadora, que son los pequeños emprendimientos de núcleos familiares [...], cómo esos lazos familiares, afectivos, están atravesados por el dinero, en un país donde el ritmo económico no es estable, al contrario, es muy cambiante. De la misma manera que altera la caja, el bolsillo, altera los vínculos. Eso nos pasa a la gran mayoría, sobre todo a los que no tenemos una situación laboral estable. Condensa una postal familiar

de la clase trabajadora obrera y los oficios que se fueron perdiendo, como en este caso el de los imprenteros (Scherer, 2022).

Descripción esta que parece aludir a lo precario del mundo del trabajo y a lo efímero del encuentro teatral que lo captura solo durante el tiempo que dura la obra.

Desde otro encuadre disciplinar y bajo la pregunta nodal “¿Quiénes somos cuando nos narramos?” En *No soy yo*, la teórica Estrella de Diego problematiza la idea de la autobiografía en el campo del arte. Allí desnuda la tendencia, que se trasluce en este género, de un tipo de narración canónico que responde a la lógica bajo la cual en cada contexto cultural nos narramos a nosotros mismos. En nuestra cultura esto se manifiesta en una modalidad cronológica de producir trama (desde la organización y explicitación de fases y hechos emblemáticos, jerarquizando algunos momentos de la historia de la propia vida por sobre otros). El caso de *Impreneros* presenta frente a esto una clara fractura: avanza y retrocede, se ocupa de desplegar en profundidad una escena de segundos plasmada en un video en VHS pero luego describe en menos de un minuto tres encuentros fundantes del vínculo padre-hija que será determinante para la relación entre Alfredo y Lorena. A partir de estos procedimientos a los que recurre la obra, y que van determinando su materialidad singular, podemos recuperar la idea de que en este material escénico se impone la contradicción del discurso occidental tradicional de modo deliberado. Por un lado, como se dijo anteriormente, desde la configuración de un montaje que todo lo abarca y, por otro, desde la puesta en valor de la memoria inmaterial que es recurso y materia narrativa para esta obra.

A modo de precaria conclusión, en estas páginas hemos visto el caso de Lorena Vega, actriz y directora inscripta de la constelación de creadores de resistencia. Si bien los artistas escénicos de resistencia y de la producción de sentido actoral suelen tomar materialidades diversas que son procesadas por el cuerpo de actuación (que es nodo central de su concepción de escena) no suelen tomar como material poético la propia vida. Esto posiciona a la obra de Vega como un material atípico dentro de esas concepciones de escena -ya que más allá de encontrarse en una zona poética y estética ajena a la PSA y resistencia-, se arma sobre esa base escénica. Ella habla de huella y territorio y

es desde esas dos nociones que puede descifrarse el cruce entre estas poéticas divergentes.

En *Imprenteros* se puede capturar una serie de contaminaciones y entrecruzamientos de diversos procedimientos provenientes de aquellas concepciones teatrales que en el caso de la obra se ven fusionados con la voluntad de presentar testimonio autobiográfico. Desde allí, su singular tratamiento de procedimientos genera una materialidad escénica en que se difuminan los límites entre realidad y ficción y se genera una distancia que extraña el material documental, lo complejiza y le roba solemnidad. Lorena Vega, en el rol de directora y actriz de la obra de su vida, proveniente de un ejercicio de la práctica ajeno al biodrama trabaja sobre archivos de su propia existencia y se le presentan -entonces- los límites de ser la propia obra. En lo que ella produce el relato de lo propio no funciona como proveedor de elementos para una ficción sino que se vuelve la propia ficción, sin dejar de lado ese territorio del cuerpo que es el que distingue la centralidad en su materia escénica.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Catalán, Alejandro (2001). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, año VII, N° 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.

De Diego, Estrella (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

Gómez, Juan Pablo (2020). Ciclo Conversaciones: Lorena Vega – Teatro Nacional Cervantes. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ITbPDFu8hS4>

Haimovich, Laura (22 de abril de 2020). Lorena Vega: el teatro como refugio, salvación y autoconocimiento. *The Praxis Journal*. Recuperado de: <https://thepraxisjournal.com/lorena-vega-el-teatro-como-refugio-salvacion-y-autoconocimiento/>

Pavlovsky, Eduardo (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*. Buenos Aires: EUDEBA.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (1998). El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas. En: *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.

Racciatti, Emilia (28 de septiembre de 2022). Lorena Vega: La ficción es una existencia, un lugar de realidad. *Telam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/202209/606246-lorena-vega-dramaturgia-ficcion.html>

Rodríguez, Martín (2000). La puesta en escena emergente y su futuro. En: *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.

Scherer, Fabiana (6 de septiembre de 2022). Impreneros. El impresionante éxito surgido de la historia real de una pyme y el drama de una familia argentina. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/la-nacion-revista/impreneros-el-impresionante-exito-teatral-surgido-de-la-historia-real-de-una-pyme-y-el-drama-de-una-nid06092022/>

Vega, Lorena (s/f) Sinopsis *Impreneros*. *Timbre 4*. Recuperado de: <https://www.timbre4.com/teatro/1031-impreneros.html>