

Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea

Jordana Blejmar, Philippa Page, y Cecilia Sosa (Eds.) (2020). Buenos Aires: Librería, 256 pp.



Julia Kratje

(IIEGE UBA)

juliakratje@gmail.com

Cine y teatro, teatro-cine: sus cruces, sus encrucijadas, sus entrecruzamientos caracterizan la escena contemporánea argentina (o más bien, una cierta corriente de la cultura de las artes creativas de Buenos Aires), según la premisa que este libro sostiene de comienzo a fin. Nombres como los de Walter Jakob, Santiago Loza, Romina Paula, Lola Arias, Mariano Pensotti, Alejo Moguillansky, Matías Piñeiro, Federico León, Albertina Carri, bosquejan un mapa de cineastas y de dramaturgos cuyas obras apuntan a desafiar las fronteras entre la representación teatral y la cinematográfica. El espíritu colectivo es una de las coordenadas específicas de la intersección que desandan los ensayos, distribuidos a lo largo de doce capítulos junto a un prefacio, una introducción y dos breves textos críticos.

El grupo de artistas que privilegian la exploración de intersticios y zonas de contacto entre lo material y lo virtual, lo personal y lo comunitario, lo real y lo ficcional es presentado por las editoras como “una emergente generación”, “un nuevo tono de evidente corte generacional”, “una nueva forma de la afectividad contemporánea”, “un nuevo género impuro y multidireccional”, aunque —como advierte oportunamente María Delgado en “Prefacio. Espacios liminales”— sus raíces se podrían remontar a las expresiones más antiguas de Europa occidental: “Los orígenes mismos del teatro se sitúan en el encuentro entre democracia y *performance*, que brinda modos para que una comunidad debata las claves de su tiempo en temas de gobierno, ética y responsabilidad, historia, memoria y representación” (p. 11). ¿Dónde residiría, entonces, la novedad que buscan detectar, describir, analizar o celebrar las y los autores convocados? Siguiendo el hilo propuesto por Blejmar, Page y Sosa, *lo nuevo* responde a una hipótesis temporal:

se trataría de escenarios y de pantallas imaginados por artistas que nacieron durante o después de la dictadura cívico-militar-eclesiástica y que encontraron en el cambio de milenio las condiciones económicas y políticas favorables para “transformar el drama local en fuente de ficciones cada vez más sutiles, borrosas y sofisticadas” (p. 16). La camaradería como forma de trabajo, el estilo autorreferencial —que a veces bordea el narcisismo— y la experimentación estética aliada a herramientas propias de la era digital acentúan los rasgos generacionales del corpus que recorren las páginas del libro.

El encuadre general descansa en teorías sobre los afectos (Gregg y Seigworth, Shaviro, Deleuze y Guattari) con vistas a indagar en experiencias que se abren “más allá de la representación” (p. 19). Si bien la noción de *performance* —que da cuerpo al título del libro— no aparece definida más que de soslayo, algunas intervenciones despliegan claves de lectura críticas, además de originales en el marco de la tendencia llamada “giro afectivo”, para comprender el sólido recorte temporal y espacial de las *performances* que se abordan, tales como la de Constanza Ceresa, quien retoma a Susan Sontag y a Judith Butler para enfocar la estética barroca en la filmografía de Matías Piñeiro, la de Gonzalo Aguilar en su escrito acerca del “cine físico” de Carri, o la de Patricio Fontana en su estudio sobre los films de Llinás desde una perspectiva simmeliana.

El primer capítulo, “Escenas afectivas. Vivi Tellas y el biodrama”, de Paola Hernández, presenta el legado de la artista que llevó la teatralidad fuera del teatro convencional explorando con su trabajo biodramático los márgenes entre lo real y la ficción. “*Viola*, de Matías Piñeiro, o la deriva resonante del amor”,

de Constanza Ceresa, capítulo que le sigue, expone las operaciones de composición del artificio teatral en la película del cineasta que se reapropia de las comedias de Shakespeare creando “un tapiz móvil de amor en el que los flujos afectivos requieren de una experiencia sensorial” (p. 66). En el tercer capítulo, “*Ceci (n’)est (pas) une chaise*. La traición de lo real y el ser cineasta en la obra de Mariano Pensotti”, Philippa Page indaga la manera innovadora en que la obra *Cineastas* se desarrolla como un “teatro cinematográfico” o un “film teatral”, al imaginar la vida cotidiana a través de las “cartografías afectivas” (siguiendo a Giuliana Bruno) que multiplican las posibilidades del movimiento. En “La fantasía de lo real en *Fauna*, de Romina Paula”, Brenda Werth muestra cómo la autora de las tres obras estrenadas con la compañía El Silencio (compuesta por Pilar Gamboa, Esteban Bigliardi, Susana Pampín, Esteban Lamothe y Rafael Ferro) —*Algo de ruido hace* (2008), *El tiempo todo entero* (2009) y *Fauna* (2013)— se interesa por explorar “el paisaje infinito de la ficción” (p. 90), en lugar de volcarse a la corriente posdramática o biodramática.

“*El loro y el cisne*, de Alejo Moguillansky. La ficción, el juego y una generación bajo el signo del duelo”, de Cecilia Sosa, postula una sinergia entre “la fascinación por lo colectivo que se tornó punzante durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015)” y la “atmósfera afectiva” del film de Moguillansky (p. 114-115). La mención del contexto conduce a interpretar que “Moguillansky aborda las vibraciones internas de una generación para la cual las reverberaciones del pasado traumático han comenzado a desvanecerse” (p. 123), desde un corte sincrónico que asigna a la película un exorbitante valor anticipador, incluso del feminismo: “La emergencia del movimiento feminista local ha estado asociada al colectivo Ni Una Menos, surgido en junio de 2015”, apunta Sosa en una nota al pie que refuerza la aseveración alrededor de la “inérita irrupción feminista” que “continuó” la “vocación por lo común” de “las multitudes [que] tomaron por asalto la escena pública” durante el kirchnerismo (p. 115-116).

El sexto capítulo, “Malvinas, un sentimiento. Apuntes sobre *Campo minado* y *Teatro de guerra*, de Lola Arias”, escrito por Jordana Blejmar, investiga la forma en que se construye una lectura de la posguerra con énfasis en los afectos, las emociones, las pasiones y los sentimientos suscitados por el conflicto bélico, desde una recreación de las memorias de veteranos de los ejércitos contendientes, señalando cómo se consigue tomar distancia de la

idea de reconciliación o de la identificación con el otro, sin por ello cancelar la empatía y la potencia de convivir aun en el desacuerdo. “Narrar la ciudad con el cuerpo. Capitalismo emocional, afectos y teatralidad en el proyecto *Relato situado*”, de Lorena Verzero, se pregunta —retomando a Eva Illouz— si se puede pensar una “emocionalidad colectiva” en relación con una experiencia realizada por la Compañía de Funciones Patrióticas junto con artistas visuales. “Extensión, afectos y contemporaneidad. Sobre *Historias extraordinarias* y *La flor*, de Mariano Llinás” —el octavo capítulo, a cargo de Patricio Fontana—, interroga las “ficciones extensas” y la “voracidad narrativa” que ponen a prueba la “tolerancia” (p. 174) por medio de la afección del cuerpo del espectador (siguiendo a Beatriz Sarlo y a Sandra Contreras). En “Metateatro afectivo. *Las ideas*, de Federico León”, Nahuel Telleria indaga la obra desde la idea del “optimismo cruel” de Lauren Berlant. Cecilia Macón, en “Terco por-venir. Rafael Spregelburd y el pecado de la razón”, elogia el pesimismo del artista: “Un pesimismo que, además, al exhibirse de modo hilarante logra, tal vez paradójicamente, liberar” (p. 208).

El capítulo escrito por Gonzalo Aguilar, “El cine físico de Carri. Archivo y *performance*”, introduce matices para pensar el trabajo experimental de la instalación *Operación fracaso y el sonido recobrado* (2015) en la sala PAYS del Parque de la Memoria: “El campo experimental no es la suma del teatro y el cine o de las artes plásticas y la música (no es lo *interartístico*), sino un campo de intervención que precede a esas clasificaciones o dominios y en el que todos pueden entrar en cuanto materialidad. No es literatura, sino palabras; no es música, sino sonidos; no es cine, sino imágenes; no es danza, sino cuerpos” (p. 227). Y, a la vez, el autor sostiene que Carri sigue siendo una directora de cine, de un “cine físico” en el que importan tanto las imágenes proyectadas como la pantalla misma, al considerar un arco que abarca a Chantal Akerman, Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Harun Farocki y Apichatpong Weerasethakul, en relación con la materialidad del archivo. Finalmente, “*Tadeys*. Un teatro de la crueldad”, de Mariano López Seoane, se centra en la adaptación teatral de un manuscrito póstumo de Osvaldo Lamborghini por parte de Analía Couceyro y Albertina Carri.

Para Blejmar, Page y Sosa, la “convivialidad de esta comunidad imaginada” (p. 29), con reminiscencias de la *Nouvelle Vague*, desenvuelve formas de producción y de circulación que se basan en “filiaciones compartidas”, a partir de una concepción del

colectivo de artistas inspirada en una idea de “familia” que se hace eco de las palabras de Laura Citarella al momento de señalar el carácter autogestivo y afectivo de la productora El Pampero Cine (que vuelve a ser evocada en el último texto, “Autogestión, horizontalidad y ‘riesgos baratísimos’”. El Pampero Cine y el teatro independiente”, de Jean Graham-Jones). Por oposición a la industria del entretenimiento y al ámbito laboral, tal como expone Joanna Page en “La transmedialidad y lo comunitario” (otra de las “Intervenciones críticas” incorporadas al final del libro), el cine se piensa como un modo de hacer y estar juntos. En este punto, aunque el entretendido de relaciones de poder y asimetrías que franquea

aquellas experiencias emparentadas a la metáfora de la institución familiar sea un asunto pendiente para futuras instancias y, a excepción de algunas menciones puntuales, la atención del libro esté centrada en “la *performance* argentina contemporánea” al margen del trazado de genealogías o de miradas diacrónicas que podrían expandir el enfoque del vínculo entre arte y vida, o entre cine/teatro y estructuras del sentimiento, la obra constituye un aporte valioso y en su justa medida pionero al campo de estudios sobre cine y teatro, en sintonía con la política editorial que Paula Wolkowicz y María José Moore llevan adelante, desde Librería, en su compromiso con las poéticas que agitan el presente.

