

Esquirlas de un estallido infinito: reflexiones sobre la praxis de la escritura teatral en *La llave universal*, revista digital de dramaturgia

Ignacio Bartolone
EMAD
ignaciobartolone@gmail.com

Mariano Saba
CONICET-UBA
marianosaba@gmail.com

Eugenio Schcolnicov
CONICET-UBA
eugenio buzon@gmail.com

Resumen: La variedad que muestra el campo de la dramaturgia nacional estimuló el nacimiento de *La llave universal*, revista digital de dramaturgia, la cual a partir de los criterios de multiplicidad y pluralidad viene recogiendo numerosos ensayos de creadorxs de la escena local sobre las particularidades de la práctica de escritura dramática. Este artículo revisa los criterios de edición de dicha publicación y configura en detalle los contenidos de sus cuatro primeros números.

Palabras clave: Dramaturgia– Praxis– Pluralidad.

Resumo: A variedade que mostra o campo da dramaturgia nacional estimulou o nascimento de *La llave universal*, revista digital de dramaturgia, que, baseada nos critérios de multiplicidade e pluralidade, numerosos ensaios de criadores da cena local analisam as particularidades da prática de escrita dramática. Este artigo revisa os critérios de edição desta publicação e configura em detalhes o conteúdo de seus primeiros quatro números.

Palavras-chave: Dramaturgia - Praxis - Pluralidade.

Abstract: The birth of *La llave universal* -digital journal of dramaturgy- was stimulated by the variety exposed by the field of national dramaturgy. The publication has been collecting numerous essays by creators of the local scene on the particularities of the practice of dramatic writing, based on the criteria of multiplicity and plurality. This article reviews the editing criteria of this publication and configures in detail the contents of its first four issues.

Key-words: Dramaturgy– Praxis – Plurality.



El criterio cuantitativo para la valoración de la actividad teatral argentina -tanto de la capital como de las provincias- se ha tornado, en los últimos años, recurrencia inevitable de cierto nacionalismo cultural muy afecto a la parafernalia gestora. El procedimiento repetido consistiría en celebrar la enorme producción del teatro propio -en cualquiera de sus circuitos- por el solo hecho de poder contabilizar numerosos exponentes dentro del quehacer. Sabemos que la “cantidad” dudosamente halle respaldo en la “calidad”, y sin embargo, es probable que la política haya podido naturalizar como valor ese argumento cuantitativo porque los propios agentes intelectuales del campo también lo hemos hecho. Es decir, no cabe duda de que entre las variantes que implicaron el enorme crecimiento de la actividad teatral desde los '90, una de las más privilegiadas resulta ser el desarrollo gigantesco de prácticas diversas de enseñanza y aprendizaje de la dramaturgia, como así también la proliferación múltiple e insoslayable de propuestas personales y grupales de la escritura dramática. Es inocultable que la amplitud del abanico dramático ha ganado variedad y elasticidad sobre todo en las últimas dos décadas, coincidiendo tal vez con el desgaste de una dramaturgia previa dividida en bandos radicalmente distanciados -sea por su compromiso divergente ya con el juego, ya con el contenido.¹ Los propios espacios de formación gestados a principios de los '90 fueron promotores de discusiones teóricas que dinamizaron el desarrollo de las dramaturgias emergentes en el período, y a la vez levantaron una bandera dispuesta a definir un espacio de producción singular que se recortaba de los esquemas rígidos a partir de los cuales las generaciones anteriores entendían el trabajo de la dramaturgia. Para citar el ejemplo más resonante, la turbulenta experiencia que dio lugar al “Carajají” y su principio destotalizador tuvo como correlato el “fin de los padres”, o al menos el ocaso de un respeto obediente hacia sus principios estéticos, introduciendo al interior de la práctica dramática un nuevo modelo relacional. Desde entonces, una enorme vitalidad y rebelión a los principios establecidos marca las lógicas de producción y configura nuevas redes de intercambio; se define un modelo comunitario, horizontal, en una experiencia de diálogo igualitaria que no asume jerarquías. Los modos de aprendizaje y de circulación del conocimiento han fomentado el nacimiento de redes de producción que en el presente se encuentran en pleno desarrollo, y sostienen su vitalidad frente a la depredación ejercida por el Estado las iniciativas privadas sobre la producción artística en todos sus frentes. A su vez, la caída del sistema binario de poéticas escriturales en lo teatral ha dado lugar a una atomización de caracteres particulares dentro de la escritura dramática. Una atomización de tal magnitud y complejidad que -en su momento y si está a la altura- la crítica historicista deberá probablemente pensar en renovar sus cánones clasificatorios para poder ordenar tamaña constelación de voces, géneros, generaciones, corrientes, intereses, procedimientos, texturas y objetos que hoy por hoy constituyen la dramaturgia argentina.

Una de las dificultades más grandes para el relevamiento de esa diversidad de prácticas ha tenido que ver, probablemente, no solo con la infinitud de variantes, sino también con el propio desinterés del campo

1 Nos referimos al tema que ilustra el ya clásico artículo de Javier Daulte (2005), “Juego y compromiso”.

artístico por autoconocerse. Dada la vacancia de estudios académicos que se orientaran a la exposición y sistematización de esa identidad dramática poliédrica, hubiera sido esperable que el campo de la práctica se hiciera cargo de llevar la empresa adelante. Y sin embargo -y aun cuando resulte sorprendente-, no ha existido previamente en la historia del teatro argentino intento alguno por reunir en una publicación común, con cierta periodicidad, la pluralidad contrastante de dramaturgias de los últimos años con el objetivo primario de reflejar esa democrática coexistencia. Esta carencia forma parte, a nuestro entender, de un paisaje más vasto, en donde los espacios de formulación teórica en torno a las poéticas, los procesos constructivos, y los vínculos que la textualidad dramática mantiene con los conflictos políticos, históricos y sociales brillan por su ausencia. Se percibe como un fenómeno generalizado la desaparición de territorios en donde fomentar discusiones que potencien la escritura teatral y reconozcan un ejercicio de pensamiento en el *hacer*. Por su parte, la progresiva autonomía gestada en el campo de la crítica académica ha construido modelos teóricos relevantes para comprender la heterogeneidad en la producción del presente pero ha debilitado, en muchos casos, el diálogo con los propios creadores. Los mismos protocolos de divulgación y circulación del saber tienden a ensimismarse y a no proliferar por fuera de ciertos marcos institucionales, a la vez que no se reconoce el valor teórico inscripto en los procesos de trabajo y de creación. En paralelo, el periodismo especializado ha perdido espacios para fomentar y visibilizar el conjunto de discusiones que acontecen en la escena del presente. La diversificación de los consumos y el debilitamiento de publicaciones orientadas hacia ese espectro difuso que suele denominarse "producción cultural" han profundizado el desinterés generalizado del periodismo en torno a la práctica teatral. En general, cuando aparece, la crítica replica un conjunto de estrategias de lectura anticuadas y distantes de los debates que el propio campo de producción formula. La indagación sobre los procesos creativos, la interacción que el teatro mantiene con el conjunto de las prácticas sociales, y la posibilidad de producir recorridos que habiliten - aun de forma caótica y desordenada- una manera de pensar la producción del presente y su vínculo con la historia teatral se encontraban parcialmente obturadas. En este contexto se volvía imperioso, en algún sentido, pensar en una publicación que intentara restituir los vínculos entre el ejercicio de escritura y la construcción de pensamiento. Tal como lo entiende Adorno: "Debería crearse una conciencia de teoría y praxis que ni separase ambas de modo que la teoría fuese impotente y la praxis arbitraria, ni destruyese la teoría mediante el primado de la razón práctica." (1991: 161).

La llave universal -revista digital de dramaturgia- surge a principios de 2018 como propuesta de sus editores -Ignacio Bartolone, Eugenio Schcolnicov y Mariano Saba- en tanto realización efectiva de una iniciativa superadora a esa falta de reflexión en torno a la práctica. En sus primeros cuatro números reúne ya una representativa galería de ensayos sobre la praxis de escritura teatral, todos escritos, pensados y editados por dramaturgos y dramaturgas de la escena local. Tal como fuera explicitado por el equipo de redacción con referencia al surgimiento del primer número:

La ausencia de un espacio común desde donde reflexionar fue el tópico que activó el trabajo. Más allá de los múltiples registros y las estéticas divergentes, creemos que hay un mapa genealógico de lazos sensibles para gran parte de la literatura dramática que se está haciendo y a los tres nos interesa generar una vasta cartografía de ensayos sobre la praxis. (Página 12, 2018).

También lo expresa en la edición digital (www.llaveuniversal.com) el acápite explicativo sobre el programa que se impone el equipo: “Una revista de dramaturgia. Una mirada múltiple sobre los temas que arroja la praxis durante los diversos procesos de la escritura teatral. Un intento por dar cuenta de esa variedad. En una casa sin puertas, *La llave universal*.” (*La llave universal*, 2018-2019).

Podría decirse entonces que parte importante de la línea editorial que vertebra el proyecto de *La llave universal* descansa al menos en dos voluntades: primero, la de promover una reflexión teórico-crítica de los creadorxs sobre la propia práctica de la escritura teatral; segundo, la voluntad de reflejar -al correr de sus diferentes ediciones- un territorio amplio que exhiba a la dramaturgia argentina en su más desprejuiciada pluralidad. Es tras esta doble dirección de *pensamiento sobre la praxis* y de *pluralidad* que la concreción de *La llave universal* pudo definir durante su primer lapso de existencia una serie de ejes temáticos que imantaron las distintas colaboraciones de autores y autoras del teatro argentino, revelando sus esperables contrastes y también -paradójicamente- ciertas alianzas trascendentes (capaces de ir más allá de discrepancias éticas y estéticas, y también de fronteras procedimentales, etarias, políticas, etc.). Con una periodicidad trimestral, la publicación estuvo orientada desde el inicio a pensar el desarrollo de un discurso teórico sobre la dramaturgia desde una perspectiva “radicante” (Bourriaud, 2011): posibilitar el crecimiento de la revista como un organismo que expande sus ramificaciones a medida que avanza, dispuesto a “poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.” (22-23).

Así, la invitación a la escritura del número inaugural consistió en dar a los autores una total libertad dentro del perímetro de la reflexión sobre su praxis. El resultado muestra entonces una frondosa secuencia de *poéticas personales* desplegando su generosa batería de recursos: Mariana Chaud se aboca a pensar la clave autobiográfica en la comprensión del nexo entre escritura e improvisación; Mariano Tenconi Blanco expone sus hipótesis sobre los límites franqueables entre teatro y novela; Matías Feldman -en un adelanto de lo que fue su *Prueba 7* junto con la Compañía Buenos Aires Escénica- aborda la cuestión del hipervínculo en la constitución del relato contemporáneo; Laura Paredes comenta la experiencia de creación grupal junto a su grupo Piel de Lava; Bernardo Cappa construye un mosaico de pensamientos en torno a su proceso creador; y Francisco Lumerman se pregunta por el origen disparador de la escritura de una obra teatral.

Guiados por el interés de no reiterar el estímulo particular de la consigna inicial, los impulsores de la publicación sugirieron para el segundo número asedios a lo que dieron en llamar *los mecanismos de lo real en torno a la dramaturgia*: es decir, cuestiones ligadas al texto dramático en función de problemáticas surgidas por su contacto con la legitimación, el público, la crítica o el dinero. En esta línea, Maruja Bustamante reflexiona sobre cierta percepción recurrente por parte de la dramaturgia de un abordaje crítico que no piensa en su juicio como aporte o intercambio sino como devenir de un placer o displacer subjetivo; Giuliana Kierz piensa la dialéctica entre la escritura como *terra incognita* y su mapa muchas veces condicionado por fronteras (¿legalidades?) tan disímiles como el Estado, las deudas, los padres, los teatros que cierran, los cuerpos, los formularios, y por supuesto el deseo. Por su parte, Mauricio Kartun plantea diversos ejes con respecto al afuera del texto, en su potencia de confirmación o reconstrucción, y analiza entonces distintos asuntos como la hipótesis del espectador ideal, el valor positivo de los grupos de desmontaje, la democratización de la crítica en las redes, y la dialéctica entre producción y financiamiento. Fabián Díaz interpela su concepción del público a partir del propio desdoblamiento de sí mismo como público de exigencia primordial; y Mariela Asensio expone un agudo señalamiento sobre los límites impuestos por la cultura patriarcal en la formación y desarrollo profesional de las dramaturgas mujeres.

El tercer número constituye una sumatoria de enfoques sobre el vínculo entre *violencia y dramaturgia*. Para la ocasión, Alejandro Tantanian evoca la intensidad de *Máquina Hamlet* y analiza -por medio del caso Müller- los modos de actualización de los clásicos en tanto diálogo de quiebre con los muertos “ilustres”. Ignacio Sánchez Mestre atempera la moralidad de la violencia teatral arriesgando la idea de que lo violento al servicio de la palabra puede llegar incluso a constituir un acto de belleza. Laura Sbdar postula la idea del género dramático como aliado para “descuartizar” la violencia de género, y desde allí repasa las complejidades de escribir sobre dicha violencia desde una perspectiva feminista. Mariana Mazover recorre su proceso de trabajo sobre políticas públicas de vivienda social, y comparte desde esa experiencia la escenificación performática de trayectorias sociales y personales que han padecido violencia con respecto a ese tema. Andrés Binetti esboza ciertas consideraciones sobre la dramaturgia como pura acción y, por tanto, como violencia benévola. Ricardo Bartís desarrolla sus apreciaciones en torno al teatro como ilusión social del Estado y del lenguaje como intento radical de inscripción de otro orden por parte del hombre, algo superador del orden natural y por ende pura potencia corrosiva de compromiso directo con el cuerpo de actuación. Por último, Griselda Gambaro discierne entre la violencia “gratuita” expuesta por un texto dramático -elemento que redundaría en el padecimiento del espectador-, y aquella violencia cuya existencia “teatral” funda la necesidad de la dramaturgia misma.

El cuarto número partió de la noción del *homenaje* como eje articulador, lo cual permitió que autores como Susana Torres Molina, Soledad González, Paula Marull, Patricio Abadi, Leandro Airaldo y Emilio García Wehbi abarquen alusiones variadas que van desde lo personal a lo teórico. Abadi se orientó hacia el reco-

nocimiento de la figura de Mauricio Kartun como referente artístico y pedagógico, mientras que Torres Molina encuentra en la palabra “homenaje” la posibilidad de desplegar un ejercicio de celebración sobre un conjunto de propuestas escénicas y dramáticas que enriquecieron su propia trayectoria creativa. En su recorrido se articulan el recuerdo de su formación como actriz y dramaturga junto a sus experiencias como espectadora. González, por su parte, reconoce aquellas voces que de forma implícita configuraron su forma de concebir el teatro. Por último, los relatos autobiográficos inscriptos en los textos de Marull y Airaldo afirman de maneras singulares el diálogo que se entabla entre la escritura y la experiencia vital. La excusa del homenaje ha permitido articular un encuentro entre la producción del presente con el pasado: los legados, las apropiaciones, la posibilidad de integrar las prácticas dramáticas en un esquema histórico que advierte saltos, discontinuidades, pero también hallazgos y referencias en las cuales reconocerse.

Como puede notarse, la escueta enumeración de los contenidos editados por *La llave universal* en su corto tiempo de vida sigue marcando un derrotero de clara amplitud para las voces que vuelcan sus pareceres en concordancia con los ejes que van proponiéndose. Hasta el momento la independencia artística, institucional y económica del proyecto ha facilitado también la completa decisión sobre los temas en que han pivotado las ediciones ya lanzadas, así como también ha permitido un intercambio minucioso y objetivo sobre las posibles invitaciones que se realizan con el objeto de conseguir un equilibrio nutritivo entre miradas distantes, ya sea por edad, por género, por ideología o por geografía. Es en esta línea que *La llave universal* proyecta su continuidad y sus derivas temáticas y formales. El registro de escritura que se observa en los artículos apela a respetar la singularidad con que la reflexión se manifiesta en sus colaboradores y la forma específica en la que cada uno de ellos organiza su pensamiento: los géneros que se advierten oscilan entre la crónica, el ensayo académico, el diario de trabajo o el relato autobiográfico.

Para finalizar vale la pena destacar que desde un principio los objetivos literarios de *La llave universal* exigieron un cruce visual que los interpelara. Entendiendo que de ningún modo era deseable reforzar los significados de los textos con elementos visuales que subrayaran los sentidos ya emitidos por los propios artículos, distintos artistas fueron invitados a participar de la revista haciéndose cargo de un arte cuya plástica viniera a potenciar -con poéticas de belleza abierta, paradójica, controversial- la polisemia textual dada en cada edición. De esta manera la primera entrega contó con diseños de Julián Solís Morales, que trabajó con pinturas clásicas intervenidas con íconos de la cultura popular; en el segundo número Jonatan Florez realizó ilustraciones en gama bicolor cuyas texturas y reminiscencias evocan desde el *pop* a lo icónico; Leo Balistrieri trabajó para el tercer envío con fotografías de un corrimiento perturbador en los detalles, lo cual facilitó una alusión al tópico de la violencia sin cargar las tintas del encuadre ni tampoco edulcorarlo. Las imágenes del cuarto número estuvieron a cargo del ilustrador y diseñador Sebastián Roitter, quien partió de un ejercicio de reapropiación de materiales visuales preexistentes para distorsionarlos y multiplicarlos, y de esa manera observar cómo su potencia significativa reverbera en el presente.

La llave universal recupera en ella misma, de este modo, lo que todo impulso dramático configura para sí en su porvenir escénico: el variado estímulo visual y escrito de una potencia cuyo misterio refuerza la propia intriga cada vez que se lo indaga, ocasionando por su compleja constitución, cada vez mayor placer de búsqueda, de pensamiento, de producción de conocimiento y de saber sobre la práctica.

Bibliografía

Adorno, T. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II*. Obra completa 10/2. Madrid: Akal.

Bourriaud, N. (2011). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Daulte, J. (2005). "Juego y compromiso. El procedimiento". *Revista Conjunto*. La Habana, Casa de las Américas, n. 136 (junio 2005), 31-42.

La llave universal. (2018-2019). "Quiénes somos", Buenos Aires, Argentina: *La llave universal*, recuperado de <http://llaveuniversal.com/quienesomos/>

Página 12. (17 de julio de 2018). "Mapa genealógico para la literatura dramática", en *Página 12*, 17/7/2018, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/128845-mapa-genealogico-para-la-literatura-dramatica>, revisado el 8/3/2019.

