



Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea: *Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires.*

Anabel Edith Paoletta

Question/Cuestión, Nro.75, Vol.3, Agosto 2023

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e799>

**Concepciones sobre la experimentación escénica contemporánea.**

***Una introducción a sus abordajes nocionales y reapropiaciones en el campo teatral de Buenos Aires.***

**Conceptions on contemporary scenic experimentation.**

***An introduction to thid nocional approaches and reapropriation in the theater field of Buenos Aires***

**Anabel Edith Paoletta**

Facultad de Arte; Universidad del centro de la Provincia de Buenos Aires/ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Tandil, Buenos Aires, Argentina

[anabelpaoletta@gmail.com](mailto:anabelpaoletta@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-0383-5700>

## Resumen

En el presente artículo se abordan distintas concepciones sobre el concepto de experimentación con el objeto de distinguir sus usos respecto de las ciencias en las que se aplica. Uno de los pilares del trabajo consiste en identificar y analizar las concepciones de “experimentación” en el campo del arte y en el campo teatral. Por ello, se propone indagar en torno a las apropiaciones del concepto de experimentación con diferentes grados de adhesión-

conformidad-tensión-oposición, que desde el campo artístico se visibilizan en las experimentaciones teatrales argentinas.

Por el cruce e interrelación artística que la noción de experimentación promueve, nos interesan los aportes contemporáneos de diversos artistas e investigadores de arte, referenciados y analizados en esta presentación. Se atiende a las relaciones que emergen entre la experimentación y las prácticas escénicas argentinas en reacción a la tradición teatral occidental, en relación a las propuestas emergentes de los años sesenta, a las puestas que caracterizan la reapertura de la democracia en los 80 y las obras presentadas hacia fines del siglo XX e inicios del siglo XXI. Se focaliza en las tentativas y variaciones técnicas que representan la alteridad a las formas canónicas, sedimentadas en las técnicas de producción argentina.

#### **Abstract**

In this paper, different conceptions of the concept of experimentation are addressed in order to distinguish its uses with respect to the sciences in which it is applied. One of the pillars that make up the present work consists of identifying and analyzing the conceptions of “experimentation” in the field of art and in the theatrical field, respectively. For this reason, rather than preparing a study on the creative processes of different plays, this communication intends to open a field of inquiry around appropriations with different degrees of adherence-conformity-tension-opposition, which from the artistic field become visible. in Argentine theatrical experimentations.

Due to the artistic intersection and interrelation that the notion of experimentation promotes, we are interested in the contemporary contributions of various artists, artist-researchers and art researchers, who will be referenced and analyzed in this presentation. Attention is paid, then, to the relationships that emerge between experimentation and Argentine stage practices in reaction to the western theatrical tradition during the sixties, since the reopening of democracy in the 80s and towards the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. It focuses on attempts and technical variations that represent otherness to canonical forms, sedimented in production.

**Palabras clave:** Teoría; Experimentación artística; Teatro experimental; Teatro argentino.

**Keywords:** Theory; Artistic experimentation; Experimental drama; Argentine Theater.

### **Presentación del problema.**

El conocimiento del entorno natural y la naturaleza de los elementos que se presentan en el mundo se ha desarrollado en el hemisferio occidental desde los inicios de la modernidad a través de la aplicación a las ciencias naturales y más tarde a las humanidades. Desde entonces, se han empleado diversos métodos para acceder a un conocimiento verdadero, entre ellos el método experimental. Esta metodología- con sus correlativas adaptaciones técnicas- también se aplica en el estudio de las Ciencias del Arte (Dubatti, 2014). Diversos abordajes demuestran que la experimentación en el campo teatral se ha desarrollado durante el siglo XX, con particularidades que presentan una amplia diferencia con la experimentación en el campo de las ciencias naturales. Esto permite dar cuenta del posicionamiento diferido respecto de la producción de conocimiento, basado en los temas y premisas que se proponen desde cada área de investigación. La elección del tema y la naturaleza de la disciplina son las que determinan los procedimientos aplicados para recabar la evidencia, interpretarla y obtener respuestas.

En el campo de las ciencias naturales, el método científico experimental (con bases en pensamientos clásicos de Descartes, Kant u otros) tiene como finalidad obtener un conocimiento que sea válido para aplicarlo luego de forma práctica. Es por ello, que la certeza de ese conocimiento proviene de la demostración (Arnal, 1988), es decir, de ejercer una práctica o experiencia de control riguroso sobre el objeto y el medio de estudio, en tanto solo considera aspectos materiales de la realidad para analizarla de un modo sistemático.

Desde esta perspectiva científica, se entiende la experimentación como una práctica que consiste en modificar deliberadamente y de manera controlada las condiciones que determinan un hecho, y en observar e interpretar los cambios que ocurren en él. (Vand Alen y Meyer, 1971; Traver, 1997; García Hoz, 1978; Arnal, 1988).

Las condiciones de trabajo que requiere el método científico experimental, consisten en crear un espacio artificial, para lograr determinados parámetros del medio a estudiar y atender el aspecto material del objeto y medio de estudio. Lo cual, configura limitaciones para asumir una experimentación donde intervengan personas, por la imposibilidad de conseguir y

mantener el conocimiento inicial de todos los factores establecidos para la experimentación (Fox, 1981). En consecuencia, muchos problemas humanos no pueden resolverse a través de este método.

Teorías más recientes sobre las técnicas de investigación científica, remarcan el carácter hipotético de las leyes científicas y describen el conocimiento que la ciencia produce como refutable, transitorio, provisorio y que pretende constituirse como un conocimiento universal. Opuestos al monismo metodológico, Yuni y Urbano (2014), no validan únicamente al método hipotético-deductivo como método científico trasversal a todas las disciplinas, ya que éste fue impuesto como normativa por la hegemonía de las ciencias naturales. Por el contrario, adhieren y promueven el pluralismo metodológico, es decir, el empleo de múltiples métodos para producir conocimiento válido y eficaz para la ciencia. Esta perspectiva reposiciona la labor del investigador, que va desde reproductor de un proceso mecánico de demostración material hacia un sujeto que, conforme a la naturaleza del objeto de estudio, se encuentra en un permanente proceso de indagación. Lo cual implica, una toma de decisión constante sobre los caminos ofrecidos por los distintos enfoques de investigación para cada variante y en las diferentes etapas de la pesquisa. En consecuencia, se evita el reduccionismo de entender el método científico como una serie de pasos a cumplir, y se lo concibe como «el conjunto de procedimientos que permiten abordar un problema de investigación con el fin de lograr unos objetivos de conocimientos determinados» (Yuni y Urbano, 2014, p. 39)

Dentro de esta línea, se menciona la Filosofía de las Ciencias del Arte que analiza «las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, a las teorías científicas vinculadas al estudio del arte» (Dubatti, 2014, p. 57). Entendiendo que el arte produce pensamiento en el desarrollo de su elaboración y, por ello, el artista es un intelectual específico que genera conocimiento desde su propia disciplina, en permanente relación con el contexto sociohistórico que ocupa y, conforme a sus variables, desarrolla distintos tipos de producciones. Mientras que, Daza Cuerdas (2009), expone como en las ciencias naturales y las humanidades el objeto de estudio está alejado del sujeto para poder comprenderlo, pero en la creación artística son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación. Entonces, si el objeto de estudio en el campo del arte «se da como un complejo inextricable de forma y contenido, la teoría no puede separarse de la práctica, ni el sujeto del

objeto» (Fals Borda, 2022, p.192). Tales condiciones configuran un campo de indagación específico que requiere métodos experimentales propios.

Ante esta premisa, surge la necesidad de reflexionar sobre distintos interrogantes acerca de ¿Cómo se configura una noción de experimentación artística? ¿De qué manera se aplica la experimentación artística al campo teatral? ¿Cuál es el tipo de experimentación y tensión entre la tradición escénica europea y el campo teatral de Buenos Aires? ¿Es posible identificar variantes metodológicas en dichos procesos experimentales? Cuestionamientos que intentarán ser respondidos en el desarrollo del artículo.

### **La experimentación en el campo del arte**

La experimentación artística supone un proceso creativo complejo, no lineal, que propone formas de producción de la sensibilidad y de acciones políticas que exhiben rasgos de la creatividad y de las formas de habitar un contexto particular.

La perspectiva que adopta la Filosofía de las Ciencias del Arte (Dubatti, 2014) propone entender la experimentación artística como un espacio de creación indeterminado, configurado en el devenir de la acción, durante el proceso creativo de la obra y en relación al contexto territorial en el que se desarrolla. Por ello, es que la experimentación artística atiende específicamente al campo de la práctica, donde se ponen en relación los materiales de la escena. Toda experimentación supone tres aspectos que critican la estabilidad del sistema y funcionan como activadores de la acción, tales como:

- 1) La revisión y crítica de técnicas sedimentadas en las prácticas artísticas.
- 2) La implementación de distintas metodologías.
- 3) La vinculación con el espectador en un contexto histórico social acotado.

En este ensayo, se ha decidido profundizar sobre el punto 2) Dónde es posible abordar el método experimental en el sentido formal con la comprobación de una hipótesis creativa o supuesto conjetural; o con la implementación de un método más flexible que permite que la toma de decisión las realice el artista- investigador en cada acción o reacción del proceso de investigación. En el primer caso, Rodríguez Prampolini (1964) argumenta que «por experimentación se entiende la indagación fundada a partir de la provocación voluntaria de ciertos fenómenos para confirmar alguna hipótesis» (p.261). Basada en los ensayos de Louis Munford, en su relato explica que circunscribe la experimentación a una práctica puramente

formal. Aunque Munford considera que la investigación experimental de la ciencia y la técnica, no presupone en su proceso etapas terminadas, Rodríguez Prampolini descubre que, en el sistema artístico de los años sesenta, los resultados de la investigación de cada problema concreto se presentan como una obra acabada, por ejemplo, en el caso de las artes visuales y de la concepción del arte escénico moderno.

Sin embargo, Rodríguez Pampolini (1964), establece que se ha perdido el motor fundamental de la experimentación en el sentido que lo proponían «Descartes y Bacon, es decir, en la *experimentación operativa en ventaja y beneficio de la vida del hombre* y sólo queda, como dudosa finalidad, la vida del arte por el arte» (p.263). La citada autora explica que la finalidad del proyecto experimental es aliviar la condición del hombre, pero muy pocos artistas han trabajado con ese objetivo. Por el contrario, las acciones que se han realizado bajo el nombre de arte experimental, solo persiguen la novedad y no la innovación.

Eco (1970) también advierte este derrotero de la experimentación cuando alude a la acepción de Rognoni, quien explica que «el arte se plantea como protesta en el seno de una sociedad, [y] la sociedad trata de eludir este arte que es la denuncia de una crisis, llamándolo experimental» ( p.239). Es la sociedad la que evade el problema planteado y, por ello, identifica a la nueva obra de arte como una práctica de laboratorio, en un medio controlado, donde se estudian particularidades de una disciplina sin relación aparente con el contexto sociocultural. De este modo, la acción del artista queda neutralizada y su producción de arte de vanguardia alimenta el circuito de consumo instituido.

Mientras que, en el segundo caso, con la implementación de un método más flexible que permite que la toma de decisión las realice el artista- investigador en cada acción o reacción del proceso de investigación supone un desarrollado a través de la práctica que puede configurarse de diferentes maneras, entre las que se distingue:

A) La experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo.

Un espacio de creación artística desarrollado a través de la reconfiguración de los materiales existentes en el medio. Es decir, al crear una combinación distinta de las relaciones establecidas entre los elementos de un medio, se mantiene la raíz o materia de creación, y varía la estructura de la obra. Con esta variación es posible producir una nueva técnica, una nueva obra, un nuevo propósito que configure un acto disruptivo en la sociedad.

Al respecto, Eco (1970), cuando se refiere al experimentalismo, reflexiona sobre el uso de los materiales y la exploración que realiza el artista durante el acto de producción, entendiendo que el medio y los materiales presentes en la escena configuran provocaciones para el desarrollo de la obra, como ejemplo, cita las palabras de la artista Beiro que explica que para producir arte «regula sus pasos en relación con la naturaleza del recorrido elegido y no en base a la ley de un cierto número de referencias fijas» (p. 234), de manera tal que, cada artista implementa un modo de creación que se define en vinculación con la praxis, pues, desde el propio hacer el artista se cuestiona y establece premisas de interrelación y contextualización con el medio en el que crea.

Las características que describen la experimentación artística dan cuenta de un tipo de práctica que no admite el diseño pre establecido de las acciones a desarrollar, o el control riguroso de diversos índices sobre el objeto y el medio en el que se desarrolla la creación. Porque un artista no puede componer con formas, figuras, acciones o sonidos, que aún desconoce, ya que nunca han sido probadas por la experiencia perceptiva. Específicamente en el campo de las artes escénicas, el artista no es capaz de componer previamente una acción que se ejecuta como respuesta a un estímulo que aún no ha sucedido. En cambio, Eco plantea que, sí es posible componer con el recuerdo de formas prefijadas, es decir, mediante la imaginación de esas formas, aunque ese tipo de composición produce una obra diferente que puede ejemplificarse con la producción de un texto dramático. En este tipo de arte, la eventualidad de la acción y la condición efímera del acontecimiento teatral, son los condicionantes que determinan esas provocaciones e influyen en la creación del artista (Danan,2016; Dubatti, 2014). Surgen, entonces, dos modos de producción teatral, las obras prediseñadas que configuran las piezas de texto dramático y, las obras constituidas en y desde la escena.

En síntesis, la noción de experimentación propuesta por Eco (1970) se circunscribe al campo de la experiencia perceptiva, al ejercicio de la práctica, de la realización material de la obra, y se extiende de manera relativa a la duración del proceso creativo: «experimental, es cierto, en el sentido más intenso de la palabra, en el sentido de que se trata de un contacto vivo y dialogante con la materia» (p.234) Entonces, durante la misma trayectoria en la que el artista percibe y dialoga con la materia, crea la forma y genera las leyes que sustentan dicha obra artística, sin replicar o atender a las formas legitimadas de hacer arte. Este concepto de

experimentación en relación a la creación de una obra nueva e innovadora permite identificar al artista contemporáneo.

El artista contemporáneo es, entonces, el que propone una nueva mirada sobre el mundo a través de un sistema de comunicación innovador para su campo. Vale decir, que no puede expresar un juicio sobre lo contemporáneo con un sistema de relaciones formales que expresan una realidad anterior. Por lo tanto, revoluciona las formas que se emplean en el campo del arte y consciente o no de ello, interviene en la modificación de una visión de mundo en todos los niveles (Kandinsky, 2006; Eco, 1970) Aunque ello no supone el abandono o la negación a las formas de expresión de la modernidad, sino, según Kogan (2012), es el cuerpo el que debe ser materia de experimentación estética y ética, para que el contexto sea incorporado al interior de la obra.

B) La experimentación entendida como un espacio de creación expandida.

Un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con nuevos materiales en el medio, donde confluyen organismos de distinta naturaleza como producto de la interacción con otras disciplinas. Esta hibridación propicia la elaboración de nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.

En relación con este enfoque, resultan operativos los aportes de Claudia Kozak (2011) cuando afirma que el arte experimental es el que exhibe en su trabajo técnico el propósito de cuestionar las técnicas heredadas. En el mismo sentido, Vera Barros (2011) afirma que «una obra *experimental* es la que cuestiona las técnicas con las que ha sido construida, no la que exhibe tópicos técnicos ligados a imperativos de modernización» (p.65) Es la obra que, lejos de estar sujeta a la novedad, crea su propia poética en la recombinación y ampliación de técnicas artísticas. De este modo, la producción de la obra experimental es configurada por una estructura diferente, renovada y actualizada con elementos nuevos, o de otras disciplinas, que reconforman la pieza y la expanden en un diálogo territorial. Dichas obras promueven, mediante la experimentación de lo sensible, otras formas de vida posibles.

En este punto, la experimentación en arte es considerada un sistema complejo porque se desarrolla a través de la confluencia de nudos dialécticos generados con diversos campos: la historia del arte, la comunicación estética, las ciencias exactas, los esquemas perceptivos e intelectivos, la situación del contexto real (Eco, 1970). La multiplicidad y diversidad de campos con los que se establece un dialogo crítico propician el medio fértil donde se crean las nuevas

formas de arte, que también replantean los principios y dialogan con las formas anteriores. El resultado de esta experiencia integradora es una forma orgánica que se consume en una «antología de la realidad» (Eco, 1970, p.261), cuya configuración solo puede ser captada en su totalidad y analizada en sus diversos aspectos. La experimentación genera, entonces, una obra significativa como realización de su propia poética, en tanto poiesis (Aristóteles) en el acontecimiento y del acontecimiento artístico. Al mismo tiempo, esta obra nueva, puede identificarse con la noción de desprograma que postula Kozak (2011), en su estudio sobre el cruce entre poesía experimental y tecnología en la Argentina. Allí, focaliza en los cruces y tensiones entre programas y desprogramas, en relación con su potencia de acontecimiento en el mundo contemporáneo. Ella, entiende el acontecimiento como «producción de lo nuevo, aunque paradójicamente no sometido a la lógica de la novedad» (P.53) Este modo experimental entiende el arte en su dimensión performática (Solórzano, 2022), indisociable de los rituales de la vida cotidiana y de la acción relacional. Un hecho artístico concebido como un acto creativo, como una expresión que conjuga lo teórico y lo práctico abandonando la noción de representación mimética.

Los modos experimentales mencionados en los puntos A y B dejan en evidencia que ambas maneras comparten una raíz común basada en la reconfiguración de elementos existentes en el campo artístico, algo que no pretende ser un invento, sino que refresca lo existente mediante alguna variable estética y estructural implementada durante el desarrollo de la acción, en el transcurso del acontecimiento experiencial. En este sentido, Kozak, explica que en el campo de la filosofía contemporánea el acontecimiento es siempre lo imprevisible e inesperado, aquello que da lugar al cambio y a lo nuevo, también a la producción de diferencia (Deleuze, 1969), producción de lo nuevo, que es siempre anhelo de lo nuevo (Adorno, 2004) En todos los casos, afirma Kozak (2011) se trata de pensar la producción de una diferencia en un sentido político, se habilita a que algo diferente pueda ocurrir, concibiendo el tiempo como duración y heterogeneidad intensivas antes que como linealidad progresiva de unidades regulares y homogéneas.

Recuperando los fundamentos de Flusser, que sostenía que el artista experimental (o de los nuevos medios) juega contra el aparato (Kozak, 2011, p.55), es que se propone establecer una analogía en el campo de las artes escénicas. Se trataría, entonces, de que el

actor produzca algo no contenido en la tradición escénica, es decir, algo no contenido en las poéticas definidas como tales.

### **Experimentación en las artes escénicas**

Abordar la noción de experimentación escénica supone reflexionar desde la actividad radicante (Bourridau, 2009) atendiendo principalmente a la cuestión del acontecimiento (Deleuze, 1969; Dubatti, 2014; Feral, 2004; Kozak, 2011) como eje fundamental que le otorga vida al teatro y aporta lo inesperado. El teatro es un arte vivo, efímero e inmaterial, y, por lo tanto, incapturable (Adorno, 2004) Como arte vivo, de acción, esta atravesado por la experiencia. Etimológicamente la palabra experiencia proviene del latín *experientia* que significa ensayo, experiencia, conocimiento adquirido, derivado de *experiri* o intentar, ensayar, experimentar. Por lo cual, la experiencia es la cualidad de intentar o probar a partir de las cosas. Es una práctica que se supedita a un lapso identificable de tiempo y un espacio específico. El arte del teatro se consume mediante la experiencia de estar participando de ese hecho único denominado acontecimiento teatral (Dubatti, 2012)

Un acontecimiento, según Deleuze (1969), es un atributo lógico o dialéctico que tiene lugar únicamente en la superficie y que es enteramente captado como presente vivo en los cuerpos que actúan. Con el mismo criterio, el acontecimiento en el campo teatral es una manifestación poética compuesta por el convivio, la poiesis corporal y la expectación (Dubatti, 2014). Es decir, aquello que se genera en la zona de experiencia determinada por el conjunto de saberes específicos del teatro.

El modo en que se piensa la producción del arte teatral, las técnicas teatrales que se toman como base para la creación, los rasgos escénicos sedimentados ante los cuales se propone crear una alteridad renovadora de la forma estética, conforman los ejes a través de los cuales es factible identificar colectivos teatrales que aborden este tipo de práctica artística.

En consecuencia, si la ciencia del teatro emplea la experimentación como una serie de exploraciones que los artistas realizan al momento de entrar al espacio a crear una obra y establece un diálogo con otras disciplinas para generar un lenguaje común: puede decirse que la experimentación teatral está dada por y desde la creación en la escena, fundada en la transgresión de los postulados del teatro canónico y en el diálogo transdisciplinar.

### **Aportes historiográficos a la noción de experimentación escénica.**

Atendiendo a los postulados propuestos por Dubatti (2012), sobre la poiesis corporal, se plantea el siguiente interrogante respecto de la experimentación escénica: ¿Qué modos de producción y procesos creativos permitieron la sedimentación de lo experimental como fundamento de valor poético?

Para dar respuesta a este interrogante, es pertinente remitirse a las neovanguardias de los años '60 y '70 del S. XX, donde se evidencian tendencias de experimentación escénica que se interesan por lo irracional y primitivo, por lo inconsciente y mítico (Innes, 1992), en tanto buscan revitalizar la conexión del arte con la vida. Para ello, incorporan la vitalidad del espectador en la escena o rechazan el lenguaje verbal como vector de teatralidad y, de este modo, ofrecen el cuerpo del actor como matriz de experimentación y mediación de otros lenguajes escénicos. Esta perspectiva se fundamenta en el rechazo a los modos de organización social, en la resistencia a las convenciones artísticas, en la oposición a los valores estéticos y a la lógica burguesa de la época. Innes, menciona que este tipo de propuestas, en tanto prácticas experimentales, se desarrollan a partir de «dos facetas básicas y complementarias: la exploración de estados oníricos y un enfoque religioso en el mito; y la experimentación con pautas rituales y ritualistas de actuación» (Innes, 1992, p11). La primera faceta remite al modo de experimentación entendida como un espacio de creación expandida, ya que el proceso creativo se desarrolla con la influencia de elementos externos al campo artístico, ampliando la materialidad y generando nuevas propuestas. Mientras que la segunda faceta, en tanto recupera la noción de ritual como suceso y como procedimiento de actuación, se vincula al modo de experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo donde la raíz, esa acción primaria ancestral, funciona a modo de pivote que catapulta las nuevas acciones.

Las prácticas mencionadas anteriormente tienen lugar en el Laboratorio de teatro, o espacio de «experimentación estética destinado a hacer avanzar el progreso técnico y científico del arte mismo, mediante la exploración de preguntas fundamentales» (Innes, 1992, p. 12). Esta metodología se conecta de forma directa con la perspectiva de Rodríguez Pampolini, al proponer estrategias de corte más científicista y plantear preguntas que configuran hipótesis, a demostrar o refutar, en el transcurso de la experimentación y, en este caso, durante el proceso creativo de la obra.

Los cuestionamientos a las estructuras estéticas del teatro canónico y las aportaciones teórico-escénicas elaboradas desde el laboratorio experimental e introducidas con Grotowski (1970), Barba (2005) y ratificada en las formas posdramáticas de Lehmann (2013), consolidan un trayecto gnoseológico para la escena contemporánea, en el que la multiplicidad de poéticas y constructos conceptuales se articulan para dar lugar a la experimentación como metáfora epistemológica de la praxis teatral.

En 1960, Grotowski funda el Teatro Laboratorio en Polonia, cuyo objetivo consiste en explorar la base fundamental de la comunicación teatral. Para realizar la experiencia, diseña una estrategia que consiste en eliminar de la escena todo lo exterior al actor. En la primera etapa, explora métodos para «convertir una acción dramática en un medio emocional para los espectadores, a través de simples cambios de colocación física» (Grotowski, 1970, p.175) y abandona toda delimitación formal del escenario. Luego, para lograr la participación imaginativa de los espectadores, Grotowski, impone una orientación psicológica al público para que se integre en forma particular con cada obra. El objetivo de la propuesta, denominada vía negativa, recae en lograr que el espectador emprenda un proceso de penetración en sí mismo, similar al que explora el actor.

La metodología empleada por Grotowski sería, en las claves de lectura de este trabajo, una experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo que no solo vuelve a la raíz, sino que la práctica se intensifica en el aspecto actoral, despojando todos los elementos materiales de la escena. Vale decir, que la propuesta de Grotowski recupera la esencia del ritual que origina la teatralidad y suprime toda influencia externa a la disciplina teatral.

Grotowski continúa indagando con la misma metodología un segundo factor de experimentación, dado por la búsqueda de la autenticidad en cada representación. Para ello, necesita que todo actor se despoje de las máscaras sociales y revele su ser esencial en un acto de santidad. Esta búsqueda concibe que la humanidad es genérica en sus raíces y, por lo tanto, que existen reacciones psicofísicas inconscientes inherentes a todo individuo. El objetivo de generar autenticidad y unidad en los espectáculos propicia la creación del rito, donde los participantes (actores y espectadores) renacen, y rechazan categóricamente la función escénica como espacio dramático de acción canónica.

El tipo de producciones desarrolladas por Grotowski se denominan Teatro de las raíces y, según Innes (1992), «corresponde a la teoría psicológica de la desintegración positiva creada por Dabrowski, de la Universidad de la Búsqueda de 1975; cuyo objetivo es crear una escala de nuevos valores basados en la apertura y las raíces elementales de la naturaleza humana» (p. 192) Entonces, la obra se convierte en un experimento que pone al desnudo la naturaleza esencial del hombre, sacrificando el cuerpo. Así, la aplicación de este método materializa una técnica de actuación de corte expresionista que, por medio de asociaciones subconscientes, procuran despertar emociones latentes en el espectador. Mediante la técnica de la vía negativa, se construye la estructura de la obra en una dialéctica paradójica, (Innes, 1992), y elimina la trama y el personaje de la obra.

Uno de los colaboradores de Grotowski, Eugenio Barba, continúa el trabajo de experimentación teatral abordando la base psicofisiológica y cultural de la actuación. En 1964 crea el *Odin Teatret*, espacio en el que desarrolla la noción de Antropología teatral. Su trabajo concluye en crear un nuevo lenguaje teatral caracterizado por el empleo de gestos, posturas arquetípicas, maquillaje que transmite estados emocionales puros y un drama arraigado en el mito. Este último aspecto permite materializar una perspectiva política en relación al marco territorial.

La Antropología teatral no se limita al trabajo creativo del actor y su pre-expresividad, sino que vincula estos elementos con otros campos del teatro. De modo que, propone el análisis de otras culturas teatrales y conduce a la revisión de la propia praxis cultural para reflexionar sobre el teatro en función de una tradición de tradiciones (Barba, 2005), y visibilizar las tensiones internas y externas de los textos culturales.

Barba, indica que la Antropología teatral representa un nuevo campo de investigación, donde se estudia el comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada (Barba y Savarese, 1988), distinto del uso que se hace del cuerpo condicionado por una cultura en particular. Díaz (2010), afirma que la revisión de la cultura teatral occidental se lleva adelante a partir del eje del actor, de su praxis escénica en relación directa con el espectador y su formación. Asimismo, la Antropología teatral propone una revisión de los métodos de análisis tradicionales del teatro para ser abordados desde sus propios contextos culturales, analizando la materialidad escénica y corporal, y teniendo en cuenta el carácter procesual de la praxis escénica

Si bien, Barba continúa con la corriente experimental grotowskiana, la búsqueda sobre el comportamiento pre-expresivo perpetúa la metodología de exploración sobre las condiciones materiales del campo teatral, lo cual la acerca a una noción de experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo; pero, a su vez, la contaminación y apertura hacia otras culturas teatrales generada durante el desarrollo de la práctica de Antropología teatral, concreta un nuevo lenguaje teatral que permite visibilizar el pasaje hacia «un espacio de creación expandida» (Díaz, 2010, p.246)

La relación que se establece entre la práctica teatral y las prácticas culturales del contexto social, como el trabajo sobre el vínculo entre los actores y los espectadores, constituyen tópicos importantes que han sido abordados por teóricos como Pavis (2007), quien asegura que la práctica escénica experimental estimula otras formas de contacto que ubican al espectador en un rol activo o, casi protagónico y desdibuja los límites escénicos fijados por el teatro dramático.

También, De Marinis (1997), reflexiona sobre el modo de concebir el comportamiento teatral y el comportamiento cultural y establece dos tendencias. Una de ellas, adoptada por Schechner, refiere a destacar afinidades entre el comportamiento social cotidiano y el comportamiento teatral, y reconoce la teatralidad en sucesos colectivos que configuran hábitos en una determinada sociedad. Mientras que la otra tendencia, adoptada por Grotowski y Barba, se centra en la distancia que totaliza lo teatral como lo extra cotidiano. Grotowski, desarrolla su experimentación basada en la búsqueda de la esencia humana como expresión de un sentir ancestral. Y Barba, basado en la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico, recuperando una corporeidad transversal a la humanidad, que es fruto del estudio de la pre-expresividad del ser humano. Esta búsqueda le permite crear la antropología teatral, que se implementa, mayormente, en pequeños grupos que viven al margen del sistema y que, por lo tanto, deben crear su propio modo de subsistencia y su justificación social. Los grupos son identificados bajo la expresión Tercer teatro, y definen de forma autónoma el sentido formal de la acción de hacer teatro, que no reconoce la delimitación que la sociedad le asigna al arte escénico (Barba, 1976)

Las experiencias de Grotowski y Barba se ubican en los momentos de vanguardia artística del siglo XX. Ambas, comparten la motivación de recuperar un modelo ancestral, que se indaga con el retorno a las raíces al explorar la naturaleza de la percepción misma, y el intento de extender la gama de la comunicación hasta un nivel instintivo y subconsciente que

nos lleva de nuevo al original, a un nivel pre social y primitivo del hombre (Innes, 1992). Propone una vuelta a lo primitivo para recuperar la unidad existente en el actor-observador que se visibiliza en los ritos tribales. Este tipo de prácticas experimentales gestan, además, una propuesta política en su aspecto destructivo, porque la experimentación le atribuye un valor positivo al lado irracional, instintivo y emocional de esta naturaleza humana.

En otro plano de estos aportes, desde un posicionamiento analítico-procedimental, Lehmann (2013) advierte que en el llamado teatro experimental de las «últimas décadas ha surgido algo nuevo cuyas raíces se hunden más allá de las sublevaciones y rupturas de los años sesenta, setenta y noventa, que incluye al *novum* en una perspectiva estética teatral englobada bajo el concepto de *posdramático*» (p.47). El teatro posdramático estudia una tendencia productivo-europea, desplegada durante las décadas de 1970 y 1990 que, entre otras ciudades, se permiten operar más allá del drama, sin negarlo. Es decir, que es un arte que se desarrolla remitiendo a formas anteriores, pre-dramáticas y dramáticas, para componer nuevas formas poéticas que, consecuentemente, cuestionan las normas tradicionales del drama.

Esta concepción del teatro cita su propio discurso, se desdobra, según Lehmann (2013), para referenciar lo real. El teatro posdramático problematiza la realidad como realidad de los signos teatrales que posee un significado determinado y, consecuentemente, propone el abandono del pretendido significado único de los signos teatrales y obliga al espectador a tomar una postura respecto de la ausencia de significado, entre «no pensar en nada o leer las formas tal como se presentan» (Lehmann, 2013, p.98) De esta manera, el teatro posdramático recupera las puestas en escena de vanguardia que se desvinculan del texto dramático, y se oponen a la lectura unificada que propone el drama al leer la puesta en escena como una totalidad coherente. Estas puestas incorporan a su estructura el fragmento y la parcialidad, difuminan la relación entre el texto diseñado para la acción y la representación, y también incorporan la «intermedialidad, la proyección de imágenes y las metanarraciones que disuelven las jerarquías del teatro dramático» (Lehmann, 2013, p.99) Dicha apertura hacia otras narrativas y medios permiten reconocer en esta práctica una experimentación teatral entendida como un espacio de creación expandida.

En lo que se refiere a la estética que produce el teatro posdramático, Lehmann afirma, que está ligado al ámbito del teatro intencionadamente experimental y dispuesto artísticamente

al riesgo, donde se analiza una «idea de teatro modificada y no la valoración de resultados artísticos individuales» (Lehmann, 2013, p.48). Esta idea global de teatro, se modifica al atender una amplia diversidad de obras que focalizan su práctica experimental en aplicar, de manera innovadora, los procedimientos constructivos de la escena dramática y pre dramática. La reconfiguración mencionada, permite identificar a este tipo de práctica de experimentación teatral como un espacio de creación cerrada al campo.

Respecto de la idea de riesgo artístico que Lehmann presenta como existente en el desarrollo y la presentación de la obra de teatro experimental, se considera que tiene sus fundamentos en un particular abordaje de los sub acontecimientos teatrales, es decir, en la consideración de dos factores fundamentales para la existencia del teatro que corresponden a la producción de la acción poética y a la expectación:

Uno de ellos, se materializa en la implementación de nuevos modos de producción teatral. Las indagaciones demuestran que para cada experimentación se configura una grupalidad compuesta por artistas de distintos ámbitos que trabajan de manera conjunta en un proyecto. Es por ello que Lehmann, clasifica a estas experiencias como Teatro de proyecto que busca «nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares, estructuras y personas» (Lehmann, 2013, p.50). El segundo factor, pone en consideración la recepción de dicha experiencia. La nueva creación, que rompe algunas convenciones del teatro dramático y revela un potencial innovador de forma incipiente, necesita ser aprobada por la audiencia. Esta aceptación se da de forma progresiva, satisfaciendo en mayor medida a minorías que marcan tendencia dentro de los procesos culturales que se configuran en el contexto social.

En síntesis, los recorridos presentados a través de los trabajos de Grotowski, con la búsqueda sobre estados emocionales y la relación entre actor-espectador; las experiencias de Barba, con la exploración de comportamientos pre expresivos en el actor y la influencia de otras culturas; los estudios de Lehmann con la indagación sobre formas posdramáticas de actuación, dirección y configuración de puestas en escena; dan cuenta, independientemente de los resultados poéticos diversos, de una evolución y desarrollo de la noción de experimentación escénica en el campo teatral europeo, dónde se abordan dos elementos del acontecimiento teatral: la producción de acción poética y la relación con el espectador.

Los tres casos mencionados, permiten graficar progresivamente con casos aislados, y luego, con la proliferación de obras, un hilo conductor de tales experiencias dadas por: la expansión del campo teatral que difumina la frontera disciplinar e incorpora al espectador como hacedor, y la focalización sobre el trabajo de actuación que prioriza la presencia y la acción espontánea.

### **La experimentación en el campo teatral argentino**

En los estudios teatrales argentinos, Zayas de Lima (1983), ha abordado el concepto de experimentación en el marco de renovación que la teatrología nacional ha registrado durante la reapertura democrática. Así, la citada autora expone que lo «experimental en el teatro supone un estudio práctico, desinteresado. Los espectáculos experimentales no intentan demostrar algo, solamente plantean preguntas, y aparecen a menudo como una prueba de mise en oeuvre» (p. 168). Estos aportes proponen pensar los modos de producción de las prácticas experimentales de manera inversa a la del teatro canónico, que organiza el proceso de creación en ensayos pautados, conforme a una fórmula artística. En tanto que, en la escena experimental se configura el teatro de vanguardia, donde prima el desarrollo de la producción que propicia el descubrimiento de formas nuevas. Práctica que responde los postulados de Eco (1970) cuando atiende a las acciones que el artista desarrolla durante el proceso de creación escénica. Mientras que difiere de la perspectiva de Prampolini, con el planteo de hipótesis a demostrar.

Asimismo, María Fernanda Pinta (2013) establece vínculos entre la definición de Zayas de Lima y los señalamientos de Roberto Villanueva, que ratificaban la idea de la experimentación asociada con el diseño de «objetos de prueba» (p. 21), sin aseveración de premisas a priori, elaborados únicamente con el fin de interpelar a determinadas formas y contenidos. Sin embargo, Pinta (2013) incorpora la postura de Breyer y Bar, al comparar la experimentación escénica con la experimentación científica, basada en «provocar un fenómeno para obtener resultados sistematizados» (p.22). Los citados creadores, concluyen en afirmar que el teatro experimental argentino es aquel que plantea una pregunta de carácter autorreflexivo fundante y busca como resultado una sistematización o método. En este caso, se vincula también con los postulados de Prampolini que, desde otras latitudes, mantiene una visión símil sobre la experimentación en arte, una práctica que se ha mencionado como de

corte más científicista, porque se inicia en un medio creado y un problema encaminado que condiciona la práctica en busca de respuestas específicas. De este modo, las nociones referenciadas exponen los procesos de experimentación escénica durante las fases de neovanguardia en Buenos Aires (Pellettieri, 1998), las cuáles, también han sido resistidas por la crítica estética y por la postura ideológica que las encuentra frívolas y antinacionales.

Durante los años 60, el teatro argentino es atravesado por una tensión entre la permanencia del textocentrismo (Fischer-Lichte, 2011; Lehmann, 2013), con una concepción clásica de la puesta en escena, y la puesta en valor de la escenificación, concebida como un acto performático (Pavis, 2007; De Marinis, 1997). Dentro de este panorama, se suma la propuesta de formas que proponen un retorno a los orígenes del teatro. Diversos grupos accionan inspirados en los postulados del teatro de la crueldad de Artaud, del Teatro laboratorio de Grotowski y del Living Theater, focalizando las propuestas en los elementos mínimos que constituyen el teatro, es decir, el actor y su relación con el espectador. Sobre estas corrientes, existen trabajos desarrollados por María Fernanda Pinta (2013), y Silvina Díaz (2010), que recuperan y documentan dichas prácticas circunscriptas al campo teatral de la ciudad de Buenos Aires.

La primera autora, cita las Memorias del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) de 1967 al describir las prácticas escénicas como «teatro vivo y realmente actual cuya última finalidad es construir un campo de comunicación-comunión, un lenguaje más extenso y no dependiente del verbal...» (Pinta, 2013, p.76). Pinta (2013) comenta que, desde la inauguración de la sala del Centro de Experimentación Audiovisual en 1965 se realizaron 47 espectáculos en tres temporadas. El espacio se configuraba en un lugar de encuentro entre nuevos creadores y espectadores, que aumentaba conforme se desarrollaba la programación. Las propuestas artísticas experimentales allí presentadas, se proponían ampliar la expresión más allá del lenguaje verbal y teatral, desde una propuesta abierta, sin orientación dogmática, dispuesta a facilitar las búsquedas. Sobre estas experiencias, Villanueva declaraba «quiero acercarme al teatro no como a un objeto, sino como a un organismo vivo» (p.77) reafirmando la condición vital, instantánea y fugaz de la teatralidad. Las características mencionadas sobre el modo de experimentar, que pueden resumirse en la posibilidad de realizar una búsqueda libre, es decir, una indagación sin presupuestos u objetivos que alcanzar, y el trabajo puntual sobre la relación -comunicación de los actores con el público, permiten enmarcar este trabajo experimental

dentro de los parámetros propuestos en el teatro laboratorio de Grotowski y, desde las perspectivas críticas de Eco (1970) y Kozak (2011), al entender la experimentación de lo sensible como generadora de otras formas de vida posibles. En el campo del teatro se traduce como la creación de nuevos mundos posibles, que logran un equilibrio funcional en la escena y materializan diferentes formas de contacto y relación entre las personas.

Paralelamente, Díaz (2010), expone las concepciones estéticas y los fundamentos ideológicos que hicieron posible la conformación del modelo de Antropología teatral dentro del campo porteño. En concordancia con la perspectiva de Zayas de Lima, Díaz; manifiesta que la apropiación productiva de este modelo surge en la reapertura democrática argentina. Los cambios sociales y político incidieron directamente en la cultura, al permitir el retorno de artistas e intelectuales exiliados por la dictadura militar que, desde la práctica contribuyeron a la coexistencia de una prolífera heterogeneidad de poéticas teatrales.

Los estudios del teatro de la postdictadura en argentina fueron desarrollados, en gran parte, por Pellettieri (1998). De ellos, se recupera la reflexión sobre la producción dramática de los años '90, donde describe la existencia de «tendencias estilísticas muy cerradas que no sólo son antagónicas con el público, sino que quieren instalarlo en el caos rechazando la preocupación básica de la vanguardia y neo vanguardia de crear un arte nuevo en una sociedad alternativa» (p.22). Estas experiencias le permiten formalizar un nuevo sistema teatral conformado por:

a) El teatro de la resistencia a la modernidad domesticada; b) El teatro de parodia y cuestionamiento caracterizado por ser producido a través de la creación colectiva y con representaciones en locales no teatrales, desarrollado por grupos como *los Melli*, *los Macocos*, *Gambas al ajillo*, *el Clu del claun*, *la Banda de la risa*. Pellettieri describe las experiencias de estos colectivos teatrales con la presentación de escenas que emplean la palabra como metalenguaje, ya que no parten de un texto escrito (literario o dramático) sino que, en los ensayos se configuran guiones que no captan la totalidad de las palabras y acciones que suceden en la escena. En estas obras se improvisa, es decir, el guion se modifica de una presentación a otra, y también, en la presentación de la escena. El modo de producción descrito por Pellettieri, ubica a las propuestas teatrales mencionadas como obras experimentales generadas en un espacio de creación cerrada al campo, y exagera la condición de presente, es decir la acción que sucede en el instante de la presentación y

reconfigura la escena; c) El teatro emergente, conformado por la creación de textos que señalan una manera diferente de hacer teatro a la que estaba vigente en los años 60 y 80. Desde la década del 90, predomina una dramaturgia que «entrega al lector-espectador imágenes en bruto, ambiguas» (Pellettieri, 1998, p.32) ya que representa una realidad fragmentaria, por ello, la denominación de emergente, porque no elabora una sola dramaturgia que implique una ideología estética coherente, sino que, abarca las presentaciones que recurren a varias dramaturgias. Pellettieri (1998), ubica a estos textos emergentes dentro de lo que denominó dramaturgia de intertexto posmoderno, configurados por una textualidad en general pesimista que gusta de la ironía y elude la denuncia. Además, «utiliza algunos procedimientos del posmodernismo europeo y norteamericano, pero fundamentalmente coincide con él en la semántica de sus textos» (p.32) lo cual repercute en la concepción de la puesta en escena. Como resultado, el autor asegura que los espectáculos «son conscientemente contradictorios, son anti vanguardistas porque rechazan la preocupación básica de la vanguardia la de crear un arte nuevo en una sociedad alternativa, pero negando la vanguardia pretenden para así ser el centro de la experimentación» (p.33). Es una tendencia extrema que no está preocupada por recuperar aspectos del teatro moderno, sino que toman elementos de los estilos del teatro popular y teatro culto para deconstruirlos y generar una obra diferente, atemporal, autorreferencial, ubicada cerca del monólogo. Pellettieri (1998) afirma que, con estas propuestas, «la escena emergente se propone pensarse a sí misma» (p.36) e invita al espectador a tomar una nueva perspectiva frente al teatro moderno y respecto de los modos de producción escénica legitimados.

De manera que, el sistema de teatro emergente puede constituir, también, uno de los ejemplos más radicales de la experimentación escénica entendida como un espacio de creación expandida. Aunque es generada desde la dramaturgia, es una práctica de escritura que no respeta el canon moderno, sino que se configura con distintas narrativas que provienen de otros lenguajes, y es atravesada por las historias personales de los artistas, historias territorializadas que aportan la confluencia de temas diversos y disciplinas ajenas al campo teatral.

También, en este tópico experimental entendido como un espacio de creación expandida, pueden ubicarse las experiencias de teatro performático, que se observa hacia fines de los años 80 en la escena porteña con las presentaciones de *La Organización Negra*

(Sagaseta, 2001). Es un teatro con una fuerte carga de espectacularidad, donde prevalece el trabajo físico de modo riguroso y la base de experimentación recurre a diferentes usos del tiempo y el espacio, traducido en una narración sin linealidad donde el discurso se configura de una manera no tradicional. En las obras predomina una escena interdisciplinaria, con la disolución de las fronteras escénicas y la presencia del actor que juega con la acción directa y el riesgo. Aquí, se recupera la idea de riesgo que se ha desarrollado desde la perspectiva de Lehmann (2013) y que se vincula con la innovación artística (Kozak, 2011). También, se rescata la noción de presencia, que evoca al cuerpo expuesto que trasciende al personaje y que, De Marinis (1982), denomina teatro de presentación.

Estas características del teatro performático se aplican, en el campo teatro porteño, al denominado teatro de estados o teatro de intensidades. Paoletta (2019) cita las investigaciones de Koss (2014) para explicar que este tipo de teatro tiene su origen en el teatro de la crueldad de Artaud y en el teatro pobre de Grotowski. Y las indagaciones de Mauro (2011), para analiza el desarrollo del teatro de estados como una experiencia donde confluyen las prácticas de actuación de los años 55, 60 y 70. En esta época, se evidencia una polarización en el arte entre los artistas que adhieren a la experimentación formal y los que prefieren la politización del arte. Consecuentemente, el teatro de estados configura una escena experimental que, «contrariamente a las propuestas del ITDT, no se inspira en los modelos extranjeros, norteamericanos o europeos, sino que busca la renovación teatral a través de la hibridación generada por la mezcla de expresiones populares argentinas» (Paoletta, 2019, p.220) Su principal referente es Alberto Ure, quien desarrolla una metodología de formación y dirección de actores, diseñada en el Laboratorio experimental de conductas y situaciones. Allí, Ure especula con modelos que le permiten al actor, mediante la intervención del director, arribar al gesto personal en su actuación (Paoletta, 2019, p.224), y conseguir la discontinuidad del tránsito realista. Por lo dicho, la metodología del teatro de estados genera una experimentación entendida como un espacio de práctica científicista, ya que modificar deliberadamente y de manera controlada las condiciones que determinan la acción escénica.

Ya iniciado el siglo XXI, Dubatti (2016b) al igual que Pellettieri (1998), aborda el estudio del teatro de la postdictadura en el campo porteño, pero atiende a la condición liminal del mismo, entendida como tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral. Es decir, que estudia los acontecimientos que manifiesten una relación de tensión entre el arte

y la vida, la ficción y la no ficción, representación y no representación, presencia y ausencia, convivio y tecnovivio, entre otras. Desde allí, el citado autor explica que «a partir de la vanguardia histórica y postvanguardia, y en plena vigencia del siglo XXI, la indagación ontológica, se torna fundamento de lo representacional y es inseparable de la poética escénica» (Dubatti, 2016b, p.204) La búsqueda en las mencionadas tensiones ontológicas que configuran la zona fronteriza del teatro, proponen una mirada diferente sobre el teatro y la teatralidad, a la vez que generan nuevas maneras de producir y configurar la escena. Este modo de producción, es abordado por una noción de experimentación entendida como un espacio de creación expandida desde su génesis, ya que se inicia en la zona fronteriza o liminalidad del teatro.

En el observatorio ontológico del teatro, Dubatti (2016 a), afirma que «El mejor teatro de Buenos Aires [es] transformado en un vasto dispositivo de indagación sobre la praxis artística» (p.232), que tematiza las relaciones entre el arte y la vida. De esta manera, las obras se convierten en «un observatorio del ser o no ser de la realidad de nuestras existencias» (p.232). Con temas que materializan en escena la percepción fragmentada y volátil de la realidad en la era digital, vuelven a cumplir una función política de reconstrucción y comprensión de la existencia. Son obras que exponen modos de construir el sentido en la realidad mediatizada del siglo XXI y, por lo tanto, recuperan el objetivo de beneficiar la vida del hombre, promovido por la vanguardia y neovanguardia europea (Pampolini, 1964; Eco, 1970). Además, desde el mismo observatorio ontológico, se menciona que «en el marco de las gestiones del director Rubén Correa y el subdirector Claudio Gallardou, el Teatro Nacional Cervantes de Argentina se transformó en un espacio creativo de búsqueda» (Dubatti, 2016a, p.239), un espacio de investigación sobre la reapropiación de los lenguajes populares de la historia del Teatro argentino para la construcción de la escena contemporánea del siglo XXI. Es por ello que, en el Cervantes, se pudo ver un teatro del presente imbricado a la sociedad actual, elaborado deliberadamente a partir de la conexión entre el pasado teatral y la contemporaneidad teatral. Propuesta que responde a la necesidad de tomar posición estética-ideológica-política respecto de la poética popular argentina del siglo XIX y XX (con géneros como la gauchesca y el nativismo, el sainete, el grotesco, la zarzuela criolla, el tango, la comedia blanca, el folklore). Dubatti (2016a), ejemplifica esta tendencia con cuatro espectáculos estrenados luego del año 2000: «*El conventillo de la Paloma* de Bacarezza y

dirigido por Doria, *Mateo* de Discépolo y dirigido por Cacase, *Así es la vida* de Malfatti y Nicolás de las Llanderas dirigido por Doria y *Juan Moreira*, reescritura a partir de versiones de Gutiérrez, Podestá, Silva Valdés y dirigido por Gallardou» (p.240). En todos ellos puede identificarse una indagación continua, que recupera la historia del teatro argentino y persigue la creación de una poética escénica original, visible en la relación del texto y la escenificación, en la tensión entre el actor y el personaje y el desafío que involucra, con interrogantes y descubrimientos, al espectador.

### Reflexiones finales

Sobre las distintas nociones de experimentación artística y escénica desarrolladas hacia fines del S. XX y en la primera década del S. XXI en las artes escénicas argentinas, este último en plena tensión histórica con la tradición europea, se identifican algunas características que, desde la praxis, permiten definir con mayor precisión el campo de estudio, a saber:

En primera instancia, dentro del marco de referencia, se distingue una variable sobre la noción de experimentación dada por la manifestación de la acción escénica, que abarca dos polaridades: una de ellas ofrecida por una propuesta desde la dirección escénica y/o de la dramaturgia; y la otra polaridad, impulsada en una idea particular que el actor asume como “artista intelectual”. Allí, su propia acción escénica es productora de sentido, por lo cual, su praxis está en relación con lo que acontece en el medio escénico, artístico y territorial, y su discurso persigue la finalidad de transformar la realidad de la sociedad en la que vive.

Luego, se identifica una progresión, gradual y radical, de elementos que configuran la perspectiva crítica ejercida sobre las prácticas escénicas canonizadas, que configuran una tradición teatral. Sobre ella se diferencian tres momentos que propician el desarrollo de la experimentación artística, conformados por: 1) La revisión y crítica de técnicas sedimentadas en las prácticas artísticas. 2) La implementación de distintas metodologías experimentales. 3) La inclusión del espectador en la obra y elementos disruptivos para la sociedad.

Al mismo tiempo, estas metodologías experimentales propician la creación de formas diversas y variadas a través de la materialización de prácticas que escenifican un texto dramático, de ensayos que crean una obra teatral, de búsquedas de comportamientos inherentes al humano, de indagaciones sobre acciones ancestrales, de exploraciones con formas teatrales pre dramáticas, de reconfiguraciones generadas con los mismos elementos

del teatro dramático o canónico. Todas las maneras en las que se ha manifestado la experimentación escénica comparten una raíz común, que es la cuestión de ser una experiencia situada y una práctica-productora de sentido. Es decir, el hecho de ser una experiencia que se concreta en la acción de generar la obra por única vez, cuya eventualidad consume la experimentación, y esa acción espontánea guarda la potencia de producir una diferencia que innova.

Finalmente, sobre la metodología experimental empleada en Argentina durante los años '60, en la postdictadura y hacia los inicios del S. XXI, se advierte que constituye un sistema complejo y dinámico materializado en un tipo de práctica que se puede configurar de diferentes maneras y que se presenta en tres categorías, a saber:

A) La experimentación entendida como un espacio de creación cerrada al campo: conformado por las obras construidas en y desde la escena. Indagando con los distintos elementos escénicos que se resignifican y gestan las variantes de la innovación. También, las búsquedas basadas en trabajar la relación pura entre elementos puntuales del teatro, como el actor y el espectador/ el actor y el espacio. Y el acercamiento a formas rituales, primarias y esenciales del ser humano.

B) La experimentación entendida como un espacio de creación expandida: un espacio de creación artística desarrollado a través de la indagación con nuevos materiales en el medio, desde la inter, multi, transdisciplina; con los materiales que produce la territorialidad. Esta hibridación propicia la elaboración de nuevas técnicas de producción, una nueva estructuración de la obra y una nueva configuración poética.

C) La experimentación entendida como un espacio de práctica científicista: una práctica que persigue la comprobación de una hipótesis. La experiencia consiste en modificar deliberadamente y de manera controlada las condiciones que determinan una acción escénica, y en observar e interpretar los cambios que ocurren en la escena a partir de esa variación. Presupone una creación basada en la escenificación de textos dramáticos, de modo que, la experimentación queda supeditada a una práctica puramente formal.

Las categorías antes mencionadas, permiten organizar la profusa y diversa confluencia de prácticas escénicas experimentales desarrolladas en Argentina hacia inicios del S XXI. En las obras, se puede distinguir cada una de las categorías, como también, visibilizar combinaciones y contaminaciones en una misma experiencia.

### Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor (2004) *Teoría estética*. Madrid, España: Akal.
- ARNAL, Justo (1988) *La fiabilidad de la ciencia experimental*. Barcelona, España: Educar.
- BARBA, Eugenio (2005) *La canoa de papel* (Trad. Rina Skeel). Buenos Aires, Argentina: Catálogos S.R.L.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (1988) *Anatomía del actor. Diccionario de antropología teatral* (Trad. Bruno Bert). México: Gaceta.
- BOURRIDAU, Nicolas (2009) *Radicante*. España: Adriana Hidalgo editora.
- ECO, Umberto (1970) *La definición del arte*. Barcelona, España: Martínez Roca S.A.
- DAZA CUERDAS, Sandra (2009). Investigación – Creación. Un acercamiento a la investigación en las artes. En *Horizonte Pedagógico*. Volumen 11. N°1. 2009 / págs. 87-92. Recuperado de: <https://horizontespedagogicos.iberro.edu.co/article/view/339>.
- DELEUZE, Gilles (1969) *Lógica del sentido* (Trad. Miguel Morey). Barcelona, España: Editorial Paidós ibérica.
- DE MARINIS, Marco (1997) *Comprender el teatro* (Trad. Cecilia Prenz). Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- DIAZ, Silvina (2010) *La productividad de las poéticas de Artaud y Grotowski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires* (Tesis de doctorado). Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1359?show=full>
- DUBATTI, Jorge (2012) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- (2014) *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- (2016a) *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*. Bahía Blanca, Argentina: ediUNS.
- (2016b) *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- DANAN, Joseph (2016) *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Argentina: Artes del Sur.

FALS BORDA, Orlando (2022) Por La Praxis: El Problema De Cómo Investigar La Realidad Para Transformarla. En *Espacio Abierto*, vol. 31, núm. 1, 2022, Enero-Marzo, pp. 193-221. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela. Recuperado de:  
<https://www.redalyc.org/journal/122/12270216010/>

FERAL, Josette (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (Trad. Armida María Córdoba). Buenos Aires. Galerna.

FISCHER-LICHTE, Ericka (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid, España: Abada editores.

FOX, David (1981) *El proceso de investigación en educación*. Pamplona, España: Eunsa.

GROTOWSKI, Jerzy (1970) *Hacia un teatro pobre* (Trad. Margo Glantz). México: Siglo XXI editores.

INNES, Christopher (1992) *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia* (Trad. Juan José Utrilla). México: Fondo de cultura económica.

Kandinsky, Vassily (2006) *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires, Argentina: Andrómeda.

KOGAN, Adriana (2012) Experiencia y experimentación. Apuntes sobre *Me segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão. Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. La Plata, 7, 8, y 9 de mayo de 2012 - ISSN 2250-5741

Recuperado de Sitio web <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>

KOZAK, Claudia (2011) Tecno-poesía experimental y políticas del acontecimiento, Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe. E-Book. pp 53- 64

LEHMANN, Hans (2013) *Teatro posdramático* (Trad. Diana Gonzalez). México: Paso de gato.

PAOLETTA, Anabel (2019) *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnologías y aportes sobre teorías de actuación* (Tesis de doctorado). Recuperado de: <https://rdu.unc.edu.ar/>

PAVIS, Patrice (2007,2011,2015) *La puesta en escena contemporánea. Orígenes, tendencias y perspectivas* (Trad. Magaly Muguercia). Murcia, España: Edit.um

PELLETTIERI, Osvaldo (1998) *La dramaturgia en Buenos Aires (1985-1998)*, en PELLETTIERI, Osvaldo y ROVNER, Eduardo (1998) *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

PINTA, María Fernanda (2013) *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1964) *La experimentación en el arte contemporáneo*. México: [Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas](#), ISSN-e 0185-1276, N°. 50, 2, 1982, págs. 261-266. DOI:

<http://dx.doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1982.50%20Tomo%202.1147>

SAGASETA, Julia (2001) *Expandiendo los límites: sobre formas de relación de performance y teatro*, en Pellettieri, Osvaldo (1998) *Escena y realidad. Buenos Aires, Argentina: Galerna*.

SOLÓRZANO, Augusto (2022) *La archivística, la diagramática y la cartográfica como ejes proyectuales de las prácticas artísticas contemporáneas*. En *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* Núm. 13 (2022), 81-89. ISSN: 1390-8448.

VERA BARROS, Tomás (2011) *Técnica y disciplina en la poesía argentina 1950-1970. Poéticas de experimentación y poéticas de recepción de Oliverio Girondo y Leónidas Lamborghini. Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. E-Book. Pp.65-72.

YUNI, José y URBANO, Claudio (2014) *Técnicas para investigar. Volumen 1*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas.

ZAYAS DE LIMA, Perla (1983) *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Buenos Aires, Argentina: Rodolfo Alonso.