

# Indagaciones teóricas sobre el fenómeno escénico de nuestro tiempo

**Norma Adriana SCHEININ**

Eje temático: Lenguaje y producción teatral, danza y expresión corporal

## **A manera de introducción**

Nos preguntamos cuáles son las líneas de reflexión más creativas y clarificadoras para aproximarnos a cuestiones estéticas presentes en la escena teatral de nuestro tiempo. Con este horizonte, no resulta sencillo delimitar un marco teórico y menos aún lograr interacciones fecundas para el abordaje de nuestro objeto de estudio. Este trabajo intenta sostenerse en algunos itinerarios de pensamiento insertos especialmente en el Proyecto UBACYT “Actualización teórica para el abordaje crítico del teatro contemporáneo en Bs. As. (desde los ‘90 a la actualidad)” y se conecta con indagaciones realizadas en el UBACYT “Perspectivas críticas y metacríticas del teatro argentino actual”. El presente desarrollo lleva implícitas vinculaciones posibles entre tensión dramática y temporalidad desde un enfoque de base fenomenológica, centrado en modos de configuración y reconfiguración de la trama escénica. Se asume una manera de considerar los procesos de significación desde el valor del signo como imagen y se retoma la problemática de la acción ubicándola en el eje de la tensión dramática temporalizada, tratando de despojarla de una determinación situacional presuntamente apodíctica.

## **Desarrollo**

En la materialidad escénica residen gérmenes de posibles estructuraciones que se configuran a través de imágenes movilizadas en los devenires de la acción dramática. Vamos a partir de un cruce entre reflexiones como las de Deleuze y Lyotard, porque nos permiten replantear cuestiones provenientes de la filosofía y la semiótica, llevándolas a la dimensión de la estética teatral. En este recorrido y pensando en el eje de la tensión dramática, recordamos que las oposiciones intensivas se dan para Deleuze desde un registro visual como pintura de la imagen, o para Lyotard como variaciones de matiz en la sonoridad.[1] Cuando tomamos la luz como pintura

en el espacio según la concepción de escenógrafos como Saulo Benavente, estamos pensando en una luz que se temporaliza en la escena a la manera de una “cantidad intensiva”. Deleuze estudia minuciosamente la concepción estética de la luz en la escuela francesa (uso extensivo) y en el expresionismo (movimiento intensivo).[2] Podríamos llegar a considerar el valor de la luz como un tensiometro dramático en la historia de la puesta en escena y, más acotadamente, en el teatro contemporáneo. Nos preguntamos qué tipo de acción configurativa realiza la luz en la escena y cómo ser receptivos al espectáculo desde sus valores lumínicos. Desde una consideración plástico-musical se puede operar con los sistemas expresivos ligando, fragmentando, punteando. A veces la materialidad aparece ante el espectador como una deriva de trozos y trazos no reintegrables a una supuesta totalidad previa y que tampoco apuntan a una totalidad final, quedando en cuestión en estos casos la operatividad del criterio de coherencia. Desde concepciones como las de Lyotard este criterio estaría cuestionado, dejando de ser un parámetro del trabajo lógico del espectador. Esta especie de quiebre que podríamos considerar constitutivo o hasta preconstitutivo, expondría cualquier tipo de conexión a disoluciones posibles. Aclaremos que no estamos hablando de lo fragmentario en el sentido de la obra de arte moderna, sino de un proceso en el que no es posible reconstituir una presunta unidad; proceso en el que, por lo tanto, no resultan operativas para un análisis las unidades mínimas en tanto reintegrables a un todo. En las posibles alianzas configurativas de la diseminación quedaría fuera el principio mismo de unidad, y lo mínimo no podría constituir una medida o cuantificación, sino a lo sumo una cualidad estimulante o de apertura de lo seminal. Habría, en tal caso, parcelas, zonas, aspectos de materialidad escénica expuestos a procesos de significación. Desde esta posición de conocimiento, el intento de dar coherencia a veces se convierte en una actitud violenta en relación a lo dado a ver. Se nos volvería a plantear, una vez más, el problema de los límites de la interpretación, de la validez de algunas perspectivas teóricas –como la hermenéutica– para el abordaje de los espectáculos actuales. Desde este tipo de planteos proponemos retomar, entre otras, la categoría de tensor para el estudio de cuestiones básicas como las de la “acción-reacción”. Porque el tensor marca la acción en camino; nos permite pensar el devenir al que se encuentran expuestos el sujeto y el objeto en la escena contemporánea. Por eso tal vez podemos definir la acción –con Deleuze– como una reacción que, en la temporalidad, aparece como la manifestación retardada de un centro de indeterminación; vale decir que el tensor que opera en la “acción-reacción” sólo puede ser pensado desde la distensión del tiempo.[3] Considerar la acción de este modo, nos remite a sus

posibles plegamientos y repliegues, a modos de configuración no necesariamente lineales o causales. Pensemos en obras de autores como Spregelburd, Daulte o Veronese en las que puede haber desarrollos fragmentarios de una historia, o en las que se observa en algunas partes el funcionamiento de la causalidad pero inserto en un despliegue textual que juega en modos de estructuración mucho más abiertos. Por otra parte, en la plenitud poética del instante, en ese morar de lo temporal en el acto, la acción se concentra o, más precisamente, condensa su elaboración como imagen dinámica. La dualidad móvil-inmóvil se fundaría para nosotros en un principio (metodológico, no ontológico) de tensión dramática. Esto amplifica las perspectivas de la recepción sobre el trabajo del actor en los ensayos o en los espectáculos, considerando las calidades de su energía -según valores de intensidad- en estado de concentración (de aparente inmovilidad) o de expansión (como despliegue en la espacio-temporalidad escénica). Puede apreciarse cómo la potencia condensadora opera por ejemplo en la “detención lírica”, que estudia también Deleuze refiriéndola al cine y que nosotros podemos observar en representaciones teatrales en las que el espacio se hace poético desde la instauración del instante como pausa. Recordemos la “Pausa higiénica” de *La última noche de la humanidad*<sup>[4]</sup> o evoquemos momentos de *Finlandia* de Ricardo Monti.<sup>[5]</sup>

Partir entonces de un centro de indeterminación para definir la acción, ¿no alude a esa temporalidad aún no definida, que actúa como retardo, como tiempo de reacción de una respuesta que a su vez guarda el potencial de una interrogación? Por otra parte, cuando desde Deleuze hablamos de “imagen-acción”, nos referimos a situaciones dramáticas en cuanto juego de fuerzas, vinculándolas a lo que él denomina “estados de cosas”. Sabemos que desde un movimiento sustractivo de la subjetividad este autor nos plantea la posibilidad de centrarnos en la “imagen-percepción” no en tanto dirigida hacia la acción; vale decir: no según las líneas de la sensorio-motricidad, sino orientada hacia la “imagen-afección”. Entonces, si bien podríamos considerar ciertas manifestaciones teatrales según la concepción de la “imagen-acción” como sensorio-motriz, también podríamos aproximarnos a la exploración de algunos espectáculos poniendo el acento en procedimientos específicos de la “imagen-percepción” y de la “imagen-afección”. Pensamos, a su vez, que un mismo material escénico puede ser estudiado tanto desde el cinetismo de la “imagen-acción” como indagando en aspectos perceptivos, o en las afecciones que inciden en una particular construcción del texto espectacular por el espectador. Creemos que Deleuze nos ha abierto caminos para atisbar distintos modos de configuración de las textualidades

cuando nos ha planteado tipos de construcciones troncales, arborescentes y rizomáticas.<sup>[6]</sup> Consideramos que de un modo similar, en los textos en los que reflexiona sobre el cine, nos proporciona elementos estimulantes para volver a pensar el teatro desde el proceso de gestación de los teatristas y desde la co-producción del receptor teatral. Según este tipo de puntuaciones, el pasaje de la potencia al acto no implica necesariamente un esquema y una dinámica sensorio-motriz en la elaboración y la comprensión de la acción. Si hacemos un movimiento sustractivo como el que plantea Deleuze, pueden prevalecer en nuestro análisis aspectos perceptivos de la focalización del espectador, más allá de las focalizaciones planteadas por los creadores de un espectáculo. Y esto excede, o más que exceder, desvía nuestro estudio hacia otro plano, diferente del de la acción en un marco situacional. De este modo, podemos considerar las líneas de tensión dramática, instanciándose en puntos hasta llegar al extremo de disolverse. Esta sería una clave de acceso a espectáculos como Open house,<sup>[7]</sup> en el que la independencia de las situaciones y de las condiciones de enunciación impiden cualquier conexión que configure líneas de fuerza en un entramado único o unificante. En tal caso, el campo de fuerzas está seccionado, o disuelto, o sustraído. Podríamos plantearnos una indagación de espectáculos como éste no desde la “imagen-acción” sino desde el eje perceptivo, sin enlazar necesariamente las percepciones en una situación dramática determinada. La pianista arremete el teclado con sus manos-garras, y más allá de la situación en la que está tocando como actriz-intérprete, nos afecta como espectadores desde su modulada energía corporal en sus cambios intensivos, poniendo en relieve las cualidades del material expresivo. Nos deslizamos en este movimiento, entonces, de la “imagen-percepción” a la “imagen-afección”. En esta especie de movimiento sustractivo, a veces las líneas de acción no desaparecen del todo, sino que se gestan fragmentariamente entre dos actrices, como segmentos que se tocan en algún punto de lo que Deleuze llama un “espacio cualquiera”. Pero a su vez, podemos vincular la afección y lo sensorio-motriz desde otro registro, considerando la afección como “una tendencia motriz sobre un nervio sensible” (Deleuze: 84, 132). Porque la tensión dramática del rostro, que proviene de una afección, implica cómo esa especie de primer plano del cuerpo se inserta en la trama desde una focalización de lo mímico y gestual, en el devenir de la palabra o de su ausencia. Pensamos por ejemplo en el film Persona de Bergman. Retomando: podemos recurrir, por una parte, a un tipo de análisis que parta de los “estados de cosas”, del juego de fuerzas en situación, del enlace de las imágenes-acción o, por otra, iniciar la exploración escénica desde cualidades-potencias que tengan la capacidad de actualizarse en “estados de

cosas”, o bien que se puedan dar a ver de maneras más o menos fragmentarias o aisladas. Las cualidades-potencias pueden adicionarse, presentarse en conjunción, o plantearse como aspectos disyuntivos. Una zona del rostro se tuerce o descompone y otra se amplifica. Y el rostro –en tanto cualquier primeridad del cuerpo– intensifica sus propiedades, mientras la gestualidad se abre desde el resto del cuerpo –por algo llamado “resto”– o en los otros cuerpos de la escena. Con la compleja imbricación de una literatura dramática como la de Calderón en *La hija del aire*[8] el trabajo del cuerpo-voz-vestuario de la actriz Blanca Portillo va construyendo y disolviendo tensiones en el espacio-tiempo. Cada instancia aparece como la demora del instante en el escenario del gesto. En el todo de la escena, cada uno de estos aspectos remite a un tratamiento que podemos considerar semejante al de un primer plano cinematográfico. Ya desde distintas concepciones del arte moderno, el cuerpo del intérprete parece operar partiendo de desconexiones, para volver a insertar partes, aspectos, modos de enunciación, dando lugar a una organicidad transformable o a lo que algunas concepciones estéticas –como las de Benjamín y Adorno– consideraron como obra de arte inorgánica. En el panorama del teatro actual –de fines del siglo XX y comienzos del XXI– desde una orientación más próxima a categorías como las de neobarroco o posmoderno, la trama se construye y deconstruye más que desde un encuadre situacional, a partir de la intensidad como juego de las diferencias. Estas no se encontrarían previamente demarcadas o ancladas en sustantivaciones o subjetividad alguna. Retomamos en este punto algunas cuestiones desarrolladas en otros trabajos, acerca del estatuto del personaje.[9] El tratamiento de la demultiplicación de personajes o de la convergencia de varios en un actor, del tránsito entre la voz narrativa y la personificación en el teatro de nuestro tiempo, se orientan en procesos escénicos con procedimientos peculiares, diferentes por ejemplo de los brechtianos. En propuestas escénicas como *Bravo*,[10] la narración pasa o atraviesa la red actoral sin estabilizarla en puntos firmes, sin configurar un estatuto único o estable de personaje. No se abandonan las marcas y límites de la teatralidad. Las líneas de tensión dramática, a la manera de “líneas de fuga”, no se pierden en la nada. Trabajan su devenir temporal en la plenitud del espacio escénico. O bien: el espacio –y no sólo en esta obra– es un pleno de potencialidad temporal. La voz de los intérpretes está remitida a los espectadores y la mirada golpea en la cuarta pared; no se trata de una narración oral escénica, sino de la inscripción del cuento de Saer en un universo de discurso específicamente teatral. Volvemos entonces a las posibilidades de analizar lo escénico dando preeminencia a instancias de primeridad o de segundidad. Cuando nos hemos referido a

configuraciones más estables de la tradición teatral, nos centramos en situaciones o “estados de cosas” en los que prima –como segundidad– la oposición del duelo, del conflicto, del juego de fuerzas como “esfuerzo-resistencia”, como “acción-reacción”, como “excitación-respuesta”. (Deleuze: 84, 144). Es en ese espacio-tiempo determinado dónde y cuándo nace la “imagen-acción” (Deleuze: 84, 145).

Las configuraciones en espectáculos como La forma que se despliega[11] pueden pensarse desde la afección, o sea desde una instancia de primeridad; porque aun la voz personalizada que narra se diluye en el despliegue de la forma, hasta el punto que puede pertenecer a otro (la otra Madre, el otro Padre), o a un otro (el espectador). Pero también podemos pensar en un análisis de esta obra desde acciones-reacciones, en el duelo propio de cada pareja (duelo de confrontación entre las partes y también duelo del dolor por la pérdida del hijo). En un hipotético diseño geométrico de líneas de contacto y evasión, como tensores articulados en vectores dramáticos, podríamos visualizar tangentes y secantes. Alguien “toca” una zona o aspectos de otro personaje, o hay puntos de por lo menos dos (secantes): entre una u otra pareja, o en la intersección de un miembro de cada una de ellas. Los cruces pueden observarse entre quienes actúan desde la preeminencia de los actos de habla (Padre-Madre), o entre los que intervienen con primacía de lo mímico y gestual (la otra pareja). Actores y espectadores de una escena reversible, casi a la manera de una banda de Moebius, convierten al público de espectadores singulares en potenciales actores del dolor, o en actuantes que aún no llegaron a enunciar su drama. Se juegan variaciones constitutivas del despliegue de la trama que, de un modo en algo semejante a Open house, tampoco cesa. Se trataría, por otra parte, de un devenir de la forma que en su despliegue transforma su virtualidad en actualización escénica, condensando en el presente el pasado de la memoria, trabajando en los repliegues supuestas imprecisiones del relato y abriendo en la escena la “otra escena” ante la mirada del espectador. El trabajo de recepción consistiría en participar de esa estructuración móvil de plegamientos. Algunos espectáculos parecen incitar a un descentramiento de la mirada, cómo se aproxima y se distancia, cómo se torna estrábica, cómo desde esa especie de “ojo-cámara” puede captar un plano general o focalizar un primer plano, o capturar y disolver configuraciones de la imagen. Cómo se deja guiar o se subleva ante la direccionalidad del director o el equipo de teatristas. La luz o una proyección pueden magnificar lo que siguiendo a Deleuze llamamos rostro, en un plano detalle –como el plato de sopa en Zooedipus[12]– conduciendo o por lo menos incitando al receptor a fijar su atención en él. A

veces, en espectáculos con iluminación pareja y no focalizada, la construcción de primeros planos en el proceso de realización escénica puede quedar a expensas de las marcas del director sobre el trabajo actoral o de los intérpretes mismos, atendiendo a núcleos de teatralidad considerados desde distintos modos de concebir las líneas de tensión dramática. La potencia expresiva de un rostro se da como ícono (Deleuze: 84, 162-163) o bien como una cualidad presente que, desde nuestro enfoque, reconocemos en aspectos o características de actores, objetos o diversas materialidades escénicas. Deleuze pone como ejemplo la lluvia en su valor de afección. Podemos remitirnos también en esto a las antiguas cosmogonías y a la concepción fenomenológica del agua en Bachelard.[13] En Territorio plano[14] el agua gasificada en los sifones, entra en juegos presentes y de evocación, y también como armas metafóricas. La fluidez del elemento, su modo de expresión y de expandirse dibuja desde los duelos actorales “estados de cosas” del pasado diluidos en el presente de la acción. Agua que deja rastros en el piso del escenario, en ese “territorio plano” recorrido entre lo dramatúrgico y lo escénico. Pieza teatral que, a su vez, cohabita –en tratamiento intertextual– territorios del cine. En el caso de Llanto de perro,[15] hay un líquido que amenaza como una lluvia que se demora, que nunca llega y se sustancia en las lágrimas del personaje de la extraña, la encuestadora capturada en ese lugar de enclave, en un “espacio cualquiera”, en la vastedad de una llanura de contornos indiscernibles cuyos límites se vacían en un territorio tan abierto que no deja salidas. Entonces, los elementos en su materialidad operan con mayor o menor precisión configurativa según el tipo y modo de ficcionalidad jugada en la construcción escena. Cuando Deleuze se refiere a un “espacio cualquiera”, espacio amorfo que elimina lo que sucede en él, nos estaría planteando el caso límite de un espacio sin acción. Sería un espacio trabajado desde percepciones, afecciones y pulsiones sin un campo de fuerzas de acciones-reacciones. O bien: se trataría de una acción absorbida o disipada, sustraída de manera tal que a lo sumo podríamos hablar de actos sueltos, sin ligamentos de base sensorio-motriz. Hemos considerado que el cinetismo de las imágenes escénicas puede constituir distintos modos de estructuración, por lo cual es factible encontrar propuestas sin intriga, sea porque no están planteadas a partir de “estados de cosas”, o porque despojan las situaciones dramáticas para manifestar efectos sin causas. Lo notamos en espectáculos a los que ya nos hemos referido como Open house, en el que la forma de operar de lo fragmentario, el tratamiento de la repetición y la falta de fin, producen una circulación escénica por sendas que podríamos imaginar eternamente abiertas, en una semiosis –más que ilimitada– infinita, en el retorno incesante de las diferencias.

Operación configurativa en la que se elige un estado de apertura en constante ejercicio, y en la que los cortes funcionan como internos finales provisorios, fluyendo hacia el final no menos efímero de cada función del espectáculo. La máquina textual podrá extinguirse por su propio agotamiento, por el desgaste de las piezas o de sus articulaciones. La máquina artística se acerca a la máquina de la vida. Si en el “espacio cualquiera” se elimina el suceso, entonces tal espacio es independiente de un orden de temporalidad causal. También observamos en obras de Spregelburd o de Daulte esta tendencia a la suspensión de espacios determinados en tiempos posibles. Hay, por ejemplo, elementos escenográficos cuyo estatuto arquitectónico se disuelve, paredes que habitan el espacio más allá de lo visible o lo invisible. Y esto también se observa en el modo de construcción de los personajes. Estamos pensando en obras como *La modestia* y *El pánico* de Spregelburd o *¿Estás ahí?* de Daulte.<sup>[16]</sup> Están o no están, variando la calidad de su presencia escénica, en la medida en que las imágenes se desprenden o no se encuentran pendientes de “estados de cosas” sino que participan, en tal caso, de estados de mundos. Las mutaciones se manifiestan, por ejemplo, en la demultiplicación del personaje en distintos actores, o en un mismo actor cruzado por distintos personajes, como si fluyeran por un espacio transformable. O, como vimos en el caso de *Bravo*, en una voz narrativa que transita por diversos cuerpos, personificándose en algunos y sólo por momentos. La transgresión parece consistir en darse y dar al espectador una falta de límites determinados. O en tal caso, los límites se establecen provisoriamente, asumiéndose una vez más, desde la construcción escénica, el valor de lo efímero. En este sentido podemos hablar de una marcada autorreferencialidad en este tipo de espectáculos. Hablan del teatro desde el mismo fenómeno escénico. Las imágenes, que en algunos momentos pueden fijarse en una situación o espacio determinados, configuran un esto que puede ser lo otro y lo otro..., de modo tal que la cadena conjuntiva abre siempre la posibilidad de un agregado. O bien las imágenes operan francamente por disyunción: esto o lo otro o lo otro..., y no sólo los realizadores sino los espectadores pueden elegir si se trata de una disyunción exclusiva o inclusiva. Por ejemplo en *El pánico*, el espacio de los vivos gana, pierde, incluye o excluye al espacio de los muertos, o recíprocamente. O bien: ciertas superposiciones de estos espacios permiten pensar en una cohabitación de por lo menos dos estados del ser. La forma de configurar un ámbito que ya no es el mismo, como en *Monoambiente*<sup>[17]</sup> –más allá de lo propicio de la tecnología empleada– da cuenta de un cambio de concepción básico de la espacio-temporalidad escénica. Porque sin llegar a ser un “espacio cualquiera”, ese monoambiente implica múltiples



mutaciones de la configuración de un universo de discurso. Esta tendencia de la escena actual a transformar y hasta perder las coordenadas, conduce a un puro potencial de los modos de enunciación. Al intentar abordar este tipo de realizaciones escénicas, quedan puestas en cuestión las condiciones de posibilidad de la experiencia estética, al menos en cuanto formas configurativas de unidad y coherencia. Hemos tratado de dar cuenta de algunos problemas y planteos básicos de nuestra investigación en curso, intentando un ejercicio reflexivo sobre el recorrido propuesto en nuestra introducción. A manera de un cierre provisorio, en una especie de “fin sin fin”, detenemos nuestra exposición en este punto.

### Notas

[1] Puede verse especialmente Imagen-movimiento de Deleuze y Peregrinaciones y Lo inhumano de Lyotard.

[2] Op.cit.

[3] Tema estudiado especialmente por Ricoeur en Tiempo y narración.

[4] Obra estrenada en 2003, en el Espacio Callejón, dirigida por D. Veronese, E. García Wehbi, A. Alvarado y con dramaturgia de los dos últimos.

[5] Dirigida por Mónica Viñao en La Trastienda, 2002. Las expansiones líricas del texto dramático constituían un desafío que la directora tomó, desplegando una poética del espacio desde el juego actoral.

[6] Ver en especial, Rizoma.

[7] Espectáculo creado durante una residencia de alumnos del IUNA en 2002, dirigido por D. Veronese en el Espacio Callejón. Sigue realizándose.

[8] Dirigida por J. Lavelli en el Teatro San Martín, 2004.

[9] Nos referimos a “Las huellas del personaje” en Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio, Bs. As., Nueva Generación, 1999 y a “El personaje teatral en línea de fuga”, en Teatro y Artes III, Instituto de Artes del Espectáculo, FFYL, UBA, 2001.

[10] Dirigida por H. Banega sobre el cuento homónimo de Saer, 2004, en El Kafka.

[11] Obra de D. Veronese, estrenada en la sala Sarmiento en 2003 y con variantes dramáticas y escénicas en El Camarín de las Musas, 2004.

[12] Realizada a partir de textos de F. Kafka, H. Müller y de D. Veronese. Dirigida por este último, A. Alvarado y E. García Wehbi. Estrenada en Babilonia, 1998.

[13] Nos referimos particularmente a El agua y los sueños.

[14] Obra de B. Cappa, dirigida por W. Rosenzvit, Teatro del Abasto, 2005.

[15] Pieza de A. Binetti, dirigida por el autor y P. López, Teatro del Pueblo, 2005.

[16] Estas obras de Spregelburd fueron estrenadas en el Teatro del pueblo en 2003 y la de Daulte en 2004, en el teatro Cervantes.

[17] Espectáculo con texto de Violeta Naon, dramaturgia de la misma, Lorena Vega y Diego Setton y dirección de Lorena Vega, estrenado en la Sala Batato Barea en el Festival Rojas 5, 2002 y realizado luego en el Centro Cultural Recoleta.

### Referencias bibliográficas

Bachelard, G.: El agua y los sueños, México, FCE, 1978.

Bachelard, G.: La intuición del instante, México, FCE, 1987.

Deleuze, G.: La imagen-movimiento, Barcelona, Paidós, 1984.

Deleuze, G.; Guattari, F.: Mil mesetas, Valencia, Pre-textos, 1997.

Derrida, J.: Dar (el) tiempo, Barcelona/Bs. As., Paidós, 1995.

Lyotard, J. F.: Peregrinaciones, Madrid, Cátedra, 1992.

Lyotard, J. F.: Lo inhumano, Bs. As., Manantial, 1998.

Ricoeur, P.: Tiempo y narración, vol. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción, Madrid, Siglo XXI, 1998.

### NORMA ADRIANA SCHEININ

Prof. en Filosofía (UBA). Prof. Nacional de Música (Conservatorio Nacional). Docente en COSATYC, terciario de Artes del Teatro y la Comunicación. Docente en la Cátedra de Análisis y Crítica del hecho teatral y a cargo de adscriptos. Dictado de Seminarios, Dpto. de Artes y de Letras, UBA. Investigadora teatral Adjunta del Instituto de Artes del Espectáculo. Codirectora con el Dr. Jorge Lurati del Proyecto UBACYT F 174 (2004-2007) "Actualización teórica para el abordaje crítico del Teatro contemporáneo en el espacio teatral de Buenos Aires (desde la década del 90 hasta la actualidad)". Integrante del UBACYT F 103 (2004-2007) "Perspectivas críticas y metacríticas del Teatro argentino actual", dirigido por la Dra. Beatriz Trastoy. Publicaciones en libros y revistas especializadas.  
[scheinindra@yahoo.com.ar](mailto:scheinindra@yahoo.com.ar)