



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena

Autor:

Pessolano, Carla

Tutor:

Rodríguez; Martín Gonzalo

2018

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



Universidad de Buenos Aires
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



**SUBJETIVIDAD POÉTICA, CREDO POÉTICO Y RESISTENCIA
EN LAS PRÁCTICAS DE LA ESCENA**

Tesis para la obtención del grado
de Doctora en Historia y Teoría de las Artes
y de Docteur Spécialité Arts du Spectacle

Mag. Carla Pessolano

Director UBA: Dr. **Martín Gonzalo Rodríguez**

Consejero UBA: Dr. **Mariano Nicolás Saba**

Director UFC: Dr. **Guy Freixe**

Buenos Aires - Besançon, 2018

Índice

1. Introducción.....	6
1.1. Objeto	7
1.2. Formulación del problema a investigar	10
1.3. Problematización teórica de la hipótesis	12
1.4. Fundamentación	13
1.5. Relevancia	14
1.6. Estado de la cuestión	15
1.6.1. Reflexiones sobre la práctica entendidas como discursos de espesor	
1.6.2. Referentes internacionales	
1.6.3. Referentes argentinos	
1.6.4. Antecedentes de modos de análisis de los discursos de espesor	
1.6.5. Antecedentes argentinos de pensamiento en las prácticas	
1.7. Metodología.....	31
1.7.1. El artista escénico que piensa sus prácticas	
1.7.2. Pensamiento en las prácticas: artista reflexivo y artista investigador	
1.7.3. Análisis de la práctica y de la reflexión teórica sobre la práctica	
1.8. Marco Teórico	38
2. Credo poético.....	45
2.1. En torno al concepto de credo poético.....	46
2.2. Modos de pensamiento en torno a las prácticas.....	50
2.3. El credo poético como construcción colectiva.....	53
2.4. Preguntas hacia la configuración del credo poético.....	56
2.5. Reflexiones de espesor / Descripción densa.....	57
2.6. Un sujeto discursivo autónomo a partir de la reflexión sobre las prácticas	
2.6.1. Los Métodos	
2.6.2. Las palabras o conceptos	
2.6.3. La figura de los otros	
2.6.4. La filiación	
2.6.5. La misión	
2.6.6. La autodefinition	
2.7. Tipología de los vínculos del artista escénico con su práctica.....	70

2.7.1.	El credo poético del artista inspirado o del artista ‘médium’	
2.7.2.	El credo poético del artista genio o del artista sensible	
2.7.3.	El credo poético del artista acrítico	
2.7.4.	El credo poético del artista reflexivo y del artista investigador	
2.8.	Conclusiones.....	82
3.	Subjetividad poética.....	85
3.1.	En torno al concepto de subjetividad poética.....	86
3.2.	La voz del “entre”.....	90
3.3.	Marcas de experiencia.....	96
3.4.	Las marcas de subjetividad en la propia poética	98
3.5.	El cuerpo en escena	100
3.6.	Autorreferencia y reflexividad	103
3.7.	Componentes de la subjetividad poética en tanto herramienta de análisis	
3.8.	Subjetividad poética y procesos de creación	109
3.8.1.	Selección del objeto de trabajo	
3.8.2.	Selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo	
3.8.3.	Selección concerniente al texto espectacular	
3.8.4.	Configuración de la poética singular final	
3.9.	Subjetividad poética y marcos contextuales.....	111
3.10	Conclusiones	112
4.	Resistencia.....	114
4.1.	En torno al concepto de resistencia.....	115
4.2.	Resistencia a la <i>homohegemonía</i>	117
4.3.	Resistencia como mecanismo autónomo de reflexión en la práctica...120	
4.4.	Resistencia en el teatro argentino	122
4.5.	Hegemonía y logocentrismo del teatro moderno en Buenos Aires....	128
4.5.1.	Resistencia como forma de micropolítica	
4.5.2.	Resistencia desde los cuerpos de actuación	
4.5.3.	Resistencia como producción de pensamiento en la praxis	
4.6.	Las prácticas artísticas y la traducción (de procedimientos)	140

4.7.	Conclusión: resistencia como reflexión que trabaja sobre (y dialoga con) la práctica.....	142
5.	Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación en el teatro argentino I: Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís.....	146
5.1.	Discursos de espesor: propiciadores. Prácticas de actuación desde credo poético, subjetividad poética y resistencia.....	147
5.1.1.	Alberto Ure	
5.1.1.a	Procedencia y deriva	
5.1.1.b	Credo poético: ejes	
5.1.1.c	Credo poético: tipología	
5.1.1.d	Subjetividad poética	
5.1.1.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Alberto Ure	
5.1.2.	Eduardo Pavlovsky	
5.1.2.a	Procedencia y deriva	
5.1.2.b	Credo poético: ejes	
5.1.2.c	Credo poético: tipología	
5.1.2.d	Subjetividad poética	
5.1.2.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Eduardo Pavlovsky	
5.1.3.	Ricardo Bartís	
5.1.3.a	Procedencia y deriva	
5.1.3.b	Credo poético: ejes	
5.1.3.c	Credo poético: tipología	
5.1.3.d	Subjetividad poética	
5.1.3.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Ricardo Bartís	
5.2.	Reflexión sobre la praxis y cuerpos de actuación.....	196
6.	Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación en el teatro argentino II: Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro.....	205
6.1.	Discursos de espesor: continuadores. Prácticas de actuación desde credo poético, subjetividad poética y resistencia.....	206
6.1.1.	Alejandro Catalán	
6.1.1.a	Procedencia y deriva	

6.1.1.b	Credo poético: ejes	
6.1.1.c	Credo poético: tipología	
6.1.1.d	Subjetividad poética	
6.1.1.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Alejandro Catalán	
6.1.2.	Bernardo Cappa	
6.1.2.a	Procedencia y deriva	
6.1.2.b	Credo poético: ejes	
6.1.2.c	Credo poético: tipología	
6.1.2.d	Subjetividad poética	
6.1.2.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Bernardo Cappa	
6.1.3.	Analía Couceyro	
6.1.3.a	Procedencia y deriva	
6.1.3.b	Credo poético: ejes	
6.1.3.c	Credo poético: tipología	
6.1.3.d	Subjetividad poética	
6.1.3.e	Principales rasgos de los discursos de espesor de Analía Couceyro	
6.2.	Los cuerpos de actuación como territorio de resistencia.....	250
7.	Conclusiones.....	260

El pensamiento que los prácticos difaman es un esfuerzo excesivo para ellos: exige demasiado trabajo, es demasiado práctico. Quien piensa se resiste; es más cómodo nadar con la corriente, aunque digas que estás contra la corriente.

Theodor Adorno, *Notas marginales*

Supongo que deben de existir muchos credos, tantos como religiones o poetas.

Jorge Luís Borges, *Credo de poeta*

Son los actores los que pueden captar en su vida la memoria del cuerpo social, otra memoria, más caprichosa pero de enorme resistencia.

Alberto Ure, *Sacate la careta*

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

1.1 OBJETO

Nuestra tesis se centrará en los saberes acerca de las prácticas de actuación dentro del campo teatral argentino. La particularidad al trabajar sobre dichos saberes es que al hacerlo pretendemos ocuparnos de las reflexiones que surgen desde la práctica propiamente dicha, es decir, de parte de creadores escénicos. Con lo cual nos ocuparemos también de la detección de los modos a partir de los cuales dichos saberes son constitutivos de una impronta de creadores reflexivos dentro del campo teatral nacional. De este modo, reconocemos que la articulación entre producción de pensamiento sobre la práctica y esa práctica en sí no podrán ya ser leídas como una subalterna de la otra. Es por dicha razón que al encarar nuestro objeto de análisis concebimos a la teoría y la práctica teatral en articulación colaborativa. Esta estrategia se funda en la pretensión de dar marco a la reflexión y sistematización de los procesos creativos dentro de las prácticas escénicas. Para llevar adelante dicha tarea nos apoyaremos en tres nociones que hemos producido durante nuestra investigación: subjetividad poética, credo poético y resistencia¹. La intención a partir de las mismas es generar una conceptualización que habilite espacios en que puedan ser reconocidos aquellos insumos teóricos que los artistas producen al reflexionar acerca de sus prácticas. Este proyecto de investigación se inscribe en el marco de una tesis en Cotutela entre la Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche Comté.

La inquietud de trabajar acerca de esta temática ha surgido durante nuestra estadía en Francia, mientras llevábamos a cabo la formación de maestría en Artes y Letras, especialización en Teatro y Culturas del Mundo. A partir de esa formación con alto contenido de teoría teatral que pretendía proveer una óptica multicultural de los fenómenos de la escena, se afianzó nuestra búsqueda en relación con la singularidad que aporta el cruce de culturas al fenómeno teatral. Sumado a esto, nuestra propia experiencia y recorrido escénico en dicho país dio cuenta de hasta qué punto los marcos de producción son determinantes a la hora de definir un tipo de pensamiento en relación con la práctica escénica².

¹ Más adelante en esta introducción nos ocuparemos de explicitar cada una de estas categorías, detallando las razones por las que consideramos que son funcionales al estudio que demanda nuestro objeto.

² En esa instancia, algunos teóricos que estudiamos durante esos años fueron clave para pensar en estos fenómenos y su posible sistematización, ya sea por habilitar zonas de articulación de estos aspectos o, por

Derivada de la decisión de vincular la producción de pensamiento acerca de la escena con la práctica en sí misma, es que surge la búsqueda de espacios específicos en que se trabaja esta articulación, y esa es la razón por la que empezamos a indagar en diversas agrupaciones y equipos de investigación que se dedican especialmente a propiciar ese cruce, ya sea en el marco de investigaciones específicas o habilitando espacios de formación que posean esta impronta. Algunos de los pioneros en esta línea de trabajo (desde principios de los años 2000) son Robin Nelson y el grupo de investigación acerca de PaR en la Universidad de Londres y la investigación acerca de PARIP en la Universidad de Bristol, Inglaterra; la investigación que lleva adelante Estelle Barrett en la Universidad de Deakin, en Australia; el equipo multidisciplinar de Performance Philosophy de la Universidad de Surrey, en UK, coordinado por Laura Cull; Arno Bohler y el Grupo PEEK, que trabajan en el marco de una investigación sostenida por la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. Con este último equipo tuvimos la suerte de hacer una pasantía de investigación de dos meses, gracias a la cual pudimos incorporar un nuevo marco disciplinar que nos aportó nuevos autores y referencias para pensar la colaboración entre filosofía y artes de la escena, prácticamente desde el polo opuesto al que veníamos trabajando.

También desde lo institucional en sí mismo, nuestro marco de referencia principal es el Instituto de Investigación en Teatro de la Universidad Nacional de las Artes, bajo la coordinación del tutor de esta tesis, el Dr. Martín Rodríguez. Este espacio de cruce entre práctica y teoría posee un enfoque plural, crítico y de puesta en valor de la investigación *en teatro*, *sobre teatro* y *para el teatro*³, lo cual contiene nuestra indagación y reafirma nuestra hipótesis acerca de una potencial sistematización para dar cauce a estas categorías. Por otra parte, durante la escritura de esta tesis hemos contado también con la colaboración de dos referentes del campo teatral francés y del campo

el contrario, porque postularan una separación intrínseca entre teoría y práctica, que no podemos evitar cuestionar. En todos los casos estos son los referentes que han colaborado y, de alguna manera, se vuelven base de nuestro presente análisis: Patrice Pavis (1983, 2000), Anne Ubersfeld (1983), Michel Foucault (1986, 2010, 2015), Gilles Deleuze (2008) y Jean-Pierre Zarader (2015), entre otros. Es, en gran medida, a partir de estos teóricos que pretendemos encauzar nuestra indagación acerca de la reflexión del artista escénico acerca de su práctica, y la razón por la cual nos resulta más que valiosa la posibilidad que tenemos de hacerlo en el marco de una doble titulación, articulando fundamentalmente el aspecto teórico francés y el aspecto teórico-práctico del campo teatral argentino.

³ Esto se da a partir de la propuesta teórica de Henk Borgdorff (2012) respecto de la investigación en artes, pero haciendo una transposición disciplinar al campo en que el mencionado instituto se inscribe.

teatral argentino como lo son el Dr. Guy Freixe y el Dr. Mariano Saba. Ambos poseen un vínculo estrecho con la práctica artística además de un amplio recorrido como investigadores y docentes. Esa articulación entre teoría y práctica es el horizonte al que aspiramos en nuestro propio trabajo de investigación.

A partir de esto, vemos definirse con nitidez el objeto de nuestra investigación, en torno a los posibles recorridos que pretenden cruzar teoría y práctica escénica. Es entonces desde aquí que nuestro estudio se organiza a partir del interrogante que nos suscita pensar la práctica artística en términos de producción de pensamiento. Reconocemos, por supuesto, que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profundo que la simple articulación entre estos dos campos de conocimiento. Acordamos con Robin Nelson (2013) que afirma que “volver porosa la institucionalización binaria entre teoría y práctica, implica un compromiso interactivo y dialéctico entre el hacer y el pensar” (19). En el presente trabajo nos interesa estudiar el cruce entre dos espacios de producción de pensamiento (práctica teatral y reflexión en torno a esa práctica) para ver hasta qué punto la división o encuentro entre los mismos intervienen en la posibilidad de una sistematización de los procesos de creación.

Dicho esto, la intención del presente trabajo de investigación es problematizar los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo a partir de la sistematización de las prácticas de actuación y de la reflexión en torno a las mismas. Esto podría colaborar con la discusión vigente acerca de los vínculos entre práctica escénica y reflexión sobre la práctica escénica en el campo en que esta tesis se inscribe.

Partimos de la hipótesis de que la teoría sobre la praxis en la tradición teatral argentina ha existido y es identificable a partir de ciertas características discursivas particulares que intentaremos describir a través de la problematización teórica de los tres ejes elegidos (credo poético, subjetividad poética y resistencia) y de su utilización en el caso testigo de un grupo de creadores a los cuales consideramos como ejemplo en tanto propiciaron y continuaron la reflexión acerca de la actuación en el campo de la escena nacional. El recorte de dichos creadores se producirá para el presente estudio en función de seis personalidades que por distintas razones reconocemos que conciben al cuerpo de actuación como territorio de resistencia. Cabe destacar que, tanto la elección de ejes como del objeto con el cual se ejemplifica, intentan saldar la escasez de

estudios sobre la reflexión acerca de la praxis de actuación. Es también por esta razón que este estudio no aspira a ser exhaustivo ni exclusivo. Con esta investigación no pretendemos agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en el teatro argentino, sino que buscamos acercar una metodología que trabaje sobre el discurso en torno a las prácticas de actuación desde los mencionados casos testigo⁴. Creemos que, debidamente desarrolladas, estas categorías pueden resultar útiles para aquellos teóricos, críticos e historiadores que quieran estudiar el teatro desde una perspectiva en la que se analicen tanto las prácticas teatrales como las reflexiones que en torno a ellas producen los creadores. En última instancia, estas categorías también podrían proveer herramientas para aquellos artistas que se interesen por sistematizar la reflexión en torno a sus prácticas.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA A INVESTIGAR

En *Crítica de la cultura y de la sociedad* Theodor Adorno recalca una separación intrínseca entre los conceptos de teoría y praxis, enclavada en una dicotomía mayor que será la del sujeto-objeto. Desde ahí afirma que “mientras que la praxis promete sacar a las personas de su encierro en ellas mismas, siempre ha estado cerrada; por eso los prácticos son inabordables y la referencia de la praxis a los objetos está socavada a priori” (Adorno 2009: 675). En sus notas, Adorno va haciendo un recorrido por las “diferencias históricas” (Adorno 2009: 683) en que viven ambos conceptos y haciendo foco especialmente en la teoría y la praxis en los procesos sociales el autor dirá que:

La praxis no transcurre con independencia de la teoría, ni ésta con independencia de aquella. Si la praxis fuera el criterio de la teoría, se convertiría por el bien del *tema probandum* en la patraña que Marx criticó y no podría alcanzar lo que quiere; si la praxis se basara simplemente en las indicaciones de la teoría, se endurecería doctrinariamente y además falsificaría la teoría (Adorno 2009: 693).

Por lo tanto, en esta lógica de imbricación entre teoría y praxis no habría posibilidad alguna de subordinación de una frente a la otra, sino que se da un tipo de

⁴ A pesar de que nuestro corpus no ha sido ordenado a partir de un criterio cronológico, el primer bloque de artistas cuyos discursos de espesor estudiaremos se inicia en la primera mitad de los años '80 y el segundo bloque llega hasta nuestros días.

“relación polar” (Adorno 2009: 694) que sostiene esa tensión que las vincula. Además, las posibilidades de cruce entre ambas categorías, según el campo disciplinar en que se ubiquen, son múltiples y complejas. En el caso de la escena, los modos de producir reflexión de parte de un artista escénico acerca de su obra serán, a su vez, determinantes de la manera en que esa reflexión se integre a sus procedimientos.

Partimos de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica⁵ es compleja porque implica dos modos de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico.

Evidentemente, todo proceso de creación implica una búsqueda en torno a materiales, recursos, ideas y antecedentes en el campo en que se inscribe, pero sólo algunos creadores se interesarán, además, por sostener estas búsquedas, produciendo reflexión teórica en torno a sus prácticas artísticas. Los puntos en que consideramos que se conforma este tipo de producción de insumos teóricos derivados de las prácticas podrían dividirse en: la investigación inherente a la búsqueda (la creación artística en sí misma), la elaboración de conceptos y la producción de pensamiento desde el material específico.

Por otra parte, sabemos que no toda teoría surgida de la práctica es resistente *per se*, pero podemos aseverar que el artista que produce reflexión en torno a su praxis es un artista eminentemente autónomo⁶ que piensa sus propios procedimientos para

⁵ Cabe aclarar que salvo contadas ocasiones -excepto cuando el trabajo, retomando la terminología de un autor, no lo permita- a lo largo de esta tesis hablaremos en términos de práctica y no de praxis. Hemos tomado esta decisión para evitar la confusión que podría traer aparejada la connotación que tiene el término “praxis” desde los estudios del marxismo en tanto actividad humana que implica a su vez un aspecto crítico y un aspecto práctico. Esta elaboración conceptual por parte de Marx -de la noción de praxis como central en su filosofía- se encuentra especialmente en las *Tesis sobre Feuerbach* (escritas en 1845). Dado que allí se explicita que todo proceso de praxis es a su vez un proceso teórico y práctico en nuestro trabajo tomamos especialmente la idea de práctica porque justamente nos ocupamos de ver los espacios en que esta noción confluye o se separa de la idea de teoría.

⁶ Cuando tomamos esta noción reconocemos la tradición que porta el término autonomía, al referir al modo en que el arte se desliga de su utilidad como de la función educativa o religiosa (Oliveras, 2004). En gran medida esto es evidenciado por Peter Burger al afirmar que “la protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. La autocrítica del subsistema social artístico permite la ‘comprensión objetiva’ de las fases de desarrollo precedentes” (Burger, 2000: 62). Sin embargo, el concepto de autonomía sobre el que

reflexionar también acerca del marco en que inserta su poética singular. Dado que los modos reflexivos que se generan dentro del campo artístico se multiplican conformándose como un espacio de producción de pensamiento acerca del mundo en que ese creador escénico se inscribe, este trabajo pretende propiciar un desarrollo teórico que contemple las instancias de separación y encuentro entre teoría y práctica en diversos momentos del teatro argentino.

Creemos que la articulación entre la producción de pensamiento sobre la escena y la práctica artística en sí misma exige una modalidad de cruce propicio que no vuelva una subalterna de la otra. En nuestra investigación, tenemos la intención de estudiar los diversos tipos de relación que un artista escénico ejerce con su obra (credo poético) para configurar un tipo de abordaje procedimental atravesado por esas reflexiones (subjetividad poética). A su vez, consideramos que existe un tipo de discurso específico, que surge de las prácticas y que es el discurso resistente del sujeto escénico. Es desde ese tipo de textualidad que pretendemos pensar los modos de articulación entre práctica y reflexión derivada de la práctica. En esta tesis utilizaremos nuestros propios conceptos para configurar los modos en que la producción de teoría derivada de la práctica se vuelve resistente y escapa a los paradigmas dados acerca de cuál sea “la palabra autorizada” para generar pensamiento acerca de la escena argentina.

1.3 PROBLEMATIZACIÓN TEÓRICA DE LA HIPÓTESIS

A partir de lo dicho, para encarar esta tesis, nos apoyamos en evidencia que da cuenta de que la teoría sobre la práctica en la tradición teatral argentina se hace presente y se vuelve identificable a partir de ciertas características discursivas particulares. Es a través de la problematización teórica de tres ejes elegidos (credo poético, subjetividad poética y resistencia) que intentaremos evidenciar este fenómeno.

trabajaremos a lo largo de este estudio es el que hace referencia, en principio a la autonomía escénica del actor (que es uno de los aspectos que detecta Alejandro Catalán al desarrollar su concepto de producción de sentido actoral). En segundo término, y alineado al anterior, el aspecto que implica al artista que produce saberes desde su propia práctica a partir de una lógica singular y su propio campo de referencias colocándolo en un espacio de resistencia frente a los modos dominantes de producción de conocimiento en el campo artístico (Steyerl, 2015).

Para hacerlo, la noción de credo poético se enfoca en el abordaje específico que el artista escénico pueda generar en torno a su práctica durante el acto reflexivo; la categoría de subjetividad poética piensa los modos en que se configuran esas reflexiones a partir de los procesos y los contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora; y la noción de resistencia funciona como un recorte a partir del cual nos enfocamos en un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena.

Este planteo teórico organizado desde esos tres ejes se estudiará a partir de su utilización en cada caso testigo del grupo de artistas (organizados en dos tríadas en tanto “propiciadores” y “continuadores”) que hemos pensado como referentes nacionales en lo que refiere a la reflexión acerca de la práctica de actuación, tendiente a la concepción de la misma como confluencia entre cuerpo y resistencia.

1.4 FUNDAMENTACIÓN

Además de lo antedicho, múltiples son las causas que encontramos para llevar a cabo esta tesis. En primer lugar, consideramos que la relevancia principal de esta investigación es que tiene como propósito elaborar una propuesta de sistematización de la praxis teatral, en vistas a reflexionar sobre la práctica artística de creadores escénicos. Consideramos la problematización del abordaje reflexivo del artista frente a sus propias prácticas como uno de los modos de darle valor a su figura en tanto intelectual específico. Teniendo en cuenta esto, pretendemos que del cruce de los tres ejes conceptuales a trabajar surjan categorías que resulten útiles para analizar no sólo las prácticas de los artistas escénicos sino también la reflexión teórica en torno a esas prácticas.

En segundo lugar, la intención con el presente trabajo de investigación es problematizar los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo a partir de la sistematización de sus propias prácticas y de la reflexión en torno a las mismas. Esto podría colaborar con la discusión vigente en torno a los vínculos entre práctica y reflexión sobre la práctica en el campo en que esta tesis se inscribe.

Cabe destacar que con este enfoque de trabajo no se pretende agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en el teatro argentino, sino que buscaremos acercar una metodología para pensar la discursividad acerca de la praxis a partir de diversos casos testigo⁷.

1.5 RELEVANCIA

En la actualidad, la cuestión de la confluencia entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se encuentra en el centro del análisis teatral⁸. Para estudiarla es importante destacar que la reflexión que los artistas puedan desarrollar sobre su obra de ningún modo cerrará el sentido de la obra en sí. Todo material escénico posee un pensamiento que le es inmanente, por lo tanto, esas reflexiones (del artista sobre su obra y de la obra en sí misma) conviven con otras (que son las que pueden aportar críticos, investigadores, historiadores, etc.). Para la presente investigación pretendemos poner en el centro la reflexión de los artistas en torno a sus prácticas porque consideramos que, en muchos casos, esas reflexiones son verdaderas teorías no formalizadas. Consideramos clave jerarquizar ese pensamiento y otorgarle un espacio específico teniendo en cuenta que para hacerlo no basta con transcribirlo, sino que habrá que sistematizarlo y focalizarlo, para eso es necesario contar con categorías que sean externas a él. Al hacerlo pretendemos escapar de los dos espacios tradicionales en que se suele ubicar un investigador o crítico para trabajar con la materialidad reflexiva del artista: aquellos que creen que lo que dice el artista es una verdad definitiva, y quienes omiten ese aporte porque lo consideran una mediación innecesaria entre su producción crítica y la obra en sí.

La intención del presente trabajo, entonces, será propiciar un desarrollo teórico que contemple estas teorías y marcos de articulación con los que nos hemos encontrado durante nuestro recorrido y que, en asociación con nuestros propios conceptos, activen

⁷ Reconocemos que en el campo teatral nacional hay un grupo de creadores que conciben al cuerpo de actuación como territorio de resistencia y consideramos que a partir de nuestro aporte la reflexión sobre la praxis de actuación puede ser estudiada a partir de los tres ejes mencionados.

⁸ Acordamos con Josette Féral (2011) que considera que para que un estudio de este tipo sea eficaz y pertinente, hay que cubrir todos los dominios de la práctica, interesándose no únicamente en el análisis espectacular (que suele ser la base y objeto de estudio principal de todo análisis teórico) sino también a todo aquello que precede al mismo, es decir, el proceso de creación.

un espacio de reflexión a partir de la confrontación con el teatro porteño, del cual en parte también provenimos.

1.6 ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.6.1 Reflexiones sobre la práctica entendidas como discursos de espesor

En lo que respecta al registro de las prácticas reflexivas dentro de la teoría de las artes y especialmente dentro del campo teatral, desde el siglo XVIII aparecen gran cantidad de escritos en los que artistas escénicos elaboran reflexiones acerca de su práctica⁹. Estos escritos (más o menos fragmentarios) se han presentado en forma de memorias, diálogos, cartas, tratados, manuales, manifiestos, etc.¹⁰ Una de las personas que se ha ocupado de sistematizar estos trabajos, en el campo teatral internacional, ha sido Noëlle Guibert (1992), quien analiza y clasifica una serie de textos de artistas escénicos en torno a su propia producción artística¹¹. Lo que unifica los materiales reflexivos acerca de sus prácticas son las descripciones de su propia producción y las opiniones en torno a ella (desde la evolución de la misma, hasta su postura política e ideológica, incluyendo su estética, y su punto de vista artístico). Algunos de estos textos proveen elementos derivados de una técnica o metodología de trabajo sobre la que sostienen su praxis, en muchos casos sin antes haberlos sistematizado. El inicio de este

⁹ Esta búsqueda se daba principalmente (y continúa en la actualidad) como parte de una práctica docente. La propia palabra de artista, en combinación con el aparato teórico teatral constituye un discurso preparado para ser transmitido. Afirma Louis Jouvet (2009): “Si hoy yo intento expresarme acerca de esto y de aclarar las cosas no es para satisfacer una vanidad tanto tiempo oculta de querer pensar. Es la necesidad de enseñar y de encontrar un espacio de entendimiento con los pensadores” [la traducción es nuestra] (24).

¹⁰ Al respecto afirma Catherine Naugrette (2004): “En el Siglo de las Luces aparecen tratados sobre declamación, gramática o pronunciación, así como las primeras monografías sobre la formación del actor. En esta época en que la reflexión sobre el comediante toma un vuelo sin precedentes, los textos se dividen entre manuales prácticos y teorías sobre el arte del comediante. A menudo escritos por actores bajo la forma de memorias, cartas, diálogos, constituyen un corpus importante y específico sobre el actor” (20).

¹¹ Algunos de los muchos artistas escénicos que han reflexionado acerca de sus prácticas, procesos y metodología de trabajo y que han sido estudiados por Guibert son: Jaques Dalcroze, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Rudolf Von Laban, Evgueni Vajtángov, Charles Dullin, Louis Jouvet, Margarita Xirgu, Richar Bolieslavski, Vasili Toporkov, Paul Kornfeld, Anton Giulio Bragaglia, Mijail Chéjov, Cipriano de Rivas Cherif, Erwin Piscator, Etienne Decroux, Maria Osipovna Knébel, Eduardo de Filippo, Stella Adler, Igor Ilinski, Lee Strasberg, John Gielgud, Sanford Meisner, Manuel Dicenta, Lawrence Olivier, Michael Redgrave, Robert Lewis, Jean Louis Barrault, William Layton y Alec Guinness, André Antoine, Constantin Stanislavski, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Jaques Copeau, Jean Vilar, Vsévolod Meherlold, Antoine Vitez, Peter Brook y Claude Régy.

tipo de producción discursiva se sitúa en el momento en que la concepción de teatro deja de estar ligada únicamente al texto para que la escena pase a ser objeto de reflexiones teóricas. Afirmará al respecto Catherine Naugrette (2004):

Según se ubique al teatro del lado del texto o de la escena, o ambos, será tomado a cargo ya sea por la filosofía y la estética clásica (desde la antigüedad hasta el siglo XIX), ya sea por la propia estética teatral. Desde Aristóteles hasta Hegel, pasando por el clasicismo francés y la época romántica, el discurso estético sobre el teatro se confunde con la poética de la literatura dramática. Sólo con el surgimiento de la puesta en escena en la década de 1880 el campo de la representación se incluye en el arte teatral y llega a ser objeto de reflexiones teóricas (34).

Vemos que hasta fines del siglo XIX, la escritura sobre la producción teatral se basaba en el estudio de los textos dramáticos y su génesis, y sólo a partir de las reflexiones de los directores la escena cobrará centralidad. Naugrette se ocupará de estos asuntos en el marco de su *Estética Teatral*¹², material que tomamos como referencia para la producción de nuestra tesis¹³. Es a partir de la emergencia del director escénico moderno¹⁴ que comienza a producirse un tipo de reflexión singular en torno a las prácticas. Desde Antoine en adelante, múltiples son los casos de artistas escénicos

¹² Definida por su autora del siguiente modo: “La estética teatral moderna nace a fines del siglo XIX con la aparición de la puesta en escena. En un primer tiempo, representa una estética de la puesta en escena. Luego, designa el conjunto de reflexiones teóricas concernientes al fenómeno teatral, ya se trate del texto o de la escena. [...] Abarca igualmente el proceso de creación y de recepción de la obra teatral así como las instancias implicadas: el escritor, el director escénico, el espectador. Sus modos de aproximación son múltiples y recurren a menudo a los diferentes discursos de las ciencias humanas o de la crítica literaria” (Naugrette, 2004: 33).

¹³ En la indagación a través de la genealogía de este término Naugrette cita a diversos autores, algunos de los cuales se aproximan mucho en sus definiciones al tipo de reflexión en torno a las prácticas escénicas que hemos sugerido. Por mencionar a los principales, entre 1943 y 1958 Henri Gouhier escribirá una trilogía en la que define lo que él llama una “filosofía del teatro” bajo los siguientes preceptos: “¿qué es el teatro? La pregunta atañe a la filosofía, si la filosofía es una reflexión sobre los primeros principios y la naturaleza de las cosas” (26). Por su parte, Jaques Scherer, Monique Borie y Martine de Rougemont (en su publicación de 1982) describen a la estética teatral como “una reflexión sobre los grandes problemas del teatro, tales como fueron vividos y expuestos por los creadores, los filósofos o los escritores” (31). Luego, André Veinstein (1992) distinguirá dos tipos de estética (una estética del drama y una estética de la puesta en escena) y ambas deben “nacer del pensamiento de quienes la ponen en práctica” (27).

¹⁴ Será Jaques Roubine quien asocie la figura del director escénico moderno con el antecedente de la reflexión teórica del teatro en torno a sus creadores, especialmente a partir de la figura de Antoine: “Se convirtió a Antoine en el primer director escénico, en el sentido moderno que ha tomado el término. [...] es el primero en sistematizar sus concepciones, en teorizar sobre el arte de la puesta en escena. Entonces, en nuestros días, es probablemente la piedra de toque que permite distinguir al director escénico del régisseur, por más competente que éste sea” (Naugrette, 2004: 24).

que reflexionan acerca de su quehacer (Stanislavski, Brecht, Artaud, Kantor, Copeau, Meyerhold, Brook, entre muchos otros). Esta práctica sostenida se terminará de reafirmar en el siglo XX cuando se produzcan textos en que los artistas escénicos se interroguen sobre el sentido de su praxis, su producción, la inscripción política y social de las mismas, así como sus búsquedas artísticas en general¹⁵. Cabe mencionar que, si bien en nuestra tesis optaremos por no dar cuenta de estos antecedentes de modo exhaustivo, ellos son un referente ineludible que no puede ser obviado¹⁶. En lo que refiere específicamente a la historiografía teatral argentina vemos que no existen aún trabajos que hayan abordado esta problemática específica de manera sistemática, aunque sí hay trabajos parciales que constituyen importantes aportes al estudio de los modos en que los creadores reflexionan acerca de sus prácticas.

Resulta indispensable en este sentido distinguir aquellos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas¹⁷-en términos de Geertz- de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos interesa estudiar, por más que en ellos los materiales teóricos implícitos no se presenten de manera clara y evidente (nuestro trabajo consistirá en relevar y sistematizar esos materiales que no siempre se perciben a

¹⁵ Los diferentes escritos en esta línea que han resultado ser una referencia innegable van desde la *Poética* de Aristóteles (330 AC) hasta *Hacia un teatro pobre* de Grotowski (1965), incluyendo los paradigmáticos textos que hasta hoy son base de investigaciones en teatro: *Paradoja del comediante* de Diderot (1773-1780), *La obra de arte del futuro* de Wagner (1848), *La escenificación del teatro wagneriano* de Appia (1895), *De la inutilidad del teatro en el teatro* de Jarry (1896), *La obra de arte viviente* de Appia (1921), *El teatro político* de Piscator (1929), *El teatro y su doble* de Artaud (1938), *La formación del actor* de Stanislavski (1938), *Un teatro de situaciones* de Sartre (1947-1973), *Pequeño Organon para el teatro* de Brecht (1948) y *Notas y Contra-Notas* de Ionesco (1962) (Pavis, 1983: 346-347), entre muchos otros.

¹⁶ Así como reconocemos muchos otros referentes inevitables del arte teatral latinoamericano que han reflexionado acerca de sus prácticas y publicado material al respecto de forma sistemática de los cuales tampoco nos ocuparemos. Entre otros, Ana Correa y el grupo peruano Yuyachkani, Enrique Buenaventura (Colombia), Augusto Boal (Brasil), Guillermo Gómez Peña (México), Marco Antonio de la Parra (Chile) y Edilio Peña (Venezuela).

¹⁷ Llamamos discursos de espesor a una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. La intención del tipo de producción textual al que se accedería a partir de este abordaje, se genera a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar y no frente a la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no. Del mismo modo, dentro del campo disciplinar que nos convoca, reconocemos que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

simple vista). Se trata de verdaderos *discursos de espesor* en torno a la práctica escénica.

Estos discursos de espesor resultan esenciales a la hora de construir nuestro objeto pero no lo constituyen centralmente. En este sentido resulta de gran utilidad abordar el trabajo desarrollado por diversos grupos que se ocupan sostenidamente de la articulación entre práctica teatral y reflexión sobre la práctica (a continuación, condensaremos los trabajos que llevan adelante Robin Nelson, Arno Bohler, Gilberto Icle y Jean-Frederic Chevalier) con los que compartimos presupuestos teóricos y metodológicos.

En nuestra tesis, nos centraremos específicamente en los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación, especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo (cuerpo que produce sentido de manera autónoma de otras lógicas externas a él: textos, directivas del director, etc.). Tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad del teatro argentino.

1.6.2 Referentes internacionales

El campo investigativo internacional incluye algunos referentes que son fundantes para nuestra tesis, puesto que propician espacios de trabajo en los cuales la reflexión en torno a la praxis artística se encuentra jerarquizada y resignificada. Si bien nuestra intención con este estudio es detectar de qué modo el teatro argentino está siendo pensado por creadores que ponen el foco sobre las prácticas específicas de actuación, sabemos que los espacios habilitantes de este tipo de reflexiones son clave a la hora de poner en valor estos materiales¹⁸. En la actualidad encontramos varios casos de artistas que producen a partir de una mirada doble, en tanto creadores e investigadores simultáneamente. Algunos de ellos son Gilberto Icle (Brasil), Trimukhi Platform (Francia-México-India) y el PEEK Project (Austria). Lo que nos interesa reconocer en cada uno de los ejemplos que veremos a continuación es la manera en que

¹⁸ En el campo de la investigación en Argentina son menos frecuentes, pero también hay indicios de espacios que pretenden habilitar un pensamiento autónomo del artista, así como un pensamiento investigativo que atienda a las necesidades de artista escénico y no simplemente genere una crítica que escape a los intereses del creador. Recordamos, una vez más, que nuestra intención con este trabajo es pensar ese rasgo específico (la producción de reflexión acerca de la práctica de actuación) en la escena teatral argentina desde los tres ejes propuestos: credo poético, subjetividad poética y resistencia.

se plantea el cruce y dónde aplican los insumos teóricos que produce cada uno de estos equipos de trabajo.

En primer lugar, mencionaremos a los *Estudios de la Presencia* desarrollados por Gilberto Icle¹⁹ en Brasil, en función del contexto particular de las formaciones artísticas y su inserción profesional. Icle habla de un aspecto híbrido de la instrucción en que los docentes son también creadores e investigadores, es decir que practican un triple rol que alimenta y enriquece cada aspecto. Lo describe como un tipo de estudio que “se circunscribe exactamente en la necesidad de pensar formas, maneras y caminos de ese tipo de investigación: la de los procesos de creación de prácticas performativas” (Icle 2012: 183). Los Estudios de la Presencia se conforman, entonces, ante la ausencia de un análisis del hecho teatral en relación con los procesos internos de la construcción creativa. A partir de esto Icle confirmará que el carácter autorreferencial (que surge al tomar el propio trabajo como tema de investigación) compite con la posibilidad de generar sistematizaciones que escapen a las tendencias más extendidas en el dominio de la investigación artística (en el caso trabajado por este autor, en Brasil). Las mismas son aquellas fuertemente marcadas por la lingüística, la semiótica y los estudios literarios. Estas disciplinas son aquellas que excluyen el proceso de creación para concentrarse exclusivamente en las obras terminadas, encarándolas en tanto que objetos fijos. Acordamos con la mirada de este teórico ya que comprendemos que el tipo de análisis requerido para tomar contacto con la materialidad discursiva de un sujeto escénico puede ser el que se lleva a cabo durante el proceso creativo y no únicamente el análisis crítico de la obra acabada.

En segundo lugar, *Trimukhi Platform*²⁰, que organiza la forma en que concibe la articulación entre la práctica y la reflexión sobre la práctica a partir de lo que Jean-

¹⁹ Icle es Licenciado en Teatro y Doctor en Educación por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) en Porto Alegre, Brasil. Es profesor del Programa de Posgrado en Educación de la UFRGS, donde coordina el GETEPE-Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance. También dirige la UTA-Usina do Trabalho do Ator, grupo de investigación y producción de espectáculos asociado al GETEPE. (www.ufrgs.br/getepe). También se desempeña como editor la Revista Brasileira de Estudos da Performance.

²⁰ Trimukhi Platform es una agrupación que se describe como un colectivo sostenido bajo una modalidad basada en tres líneas de trabajo que nombran de la siguiente forma: Trabajo Social, Gesto Artístico y Actividad teórica. Con dirección de Jean-Frederic Chevallier, el grupo describe su misión de la siguiente manera: “Trimukhi Platform is a not-for-profit organization founded in West Bengal, India. It arises from the desire to create a platform from where to act in three different directions: social work, artistic creations and theoretical research. Art and thought need to be produced by all strata of society so there is

Frederic Chevallier llamará investigación-creación. Ante la idea de la articulación específica entre producción de material teórico y aplicación práctica, Chevallier afirmará que “la reflexión teórica de nada sirve para explicar lo que uno quiere en la práctica, sirve para dejar de dudar donde no importa hacerlo [...] Es muy importante mantener un estado de inquietud y de no convencimiento” (En Diéguez, 2009: 269). Por lo tanto, al concebir esta articulación de manera recíproca, la investigación se genera jerarquizando ese cruce y habilitando puntos de encuentro o de contacto en que el trabajo con el “otro”²¹ se vuelve imprescindible. Ligado a esto, se pone en valor la idea de que una parte importante de la investigación consiste en compartir los resultados que de ella deriven. Consideran que el pensamiento teórico es confrontado con otras perspectivas y desplazado por nuevas inquietudes. Es por esta razón que, para este grupo, el dispositivo investigativo se formula como una condición para experimentar y profundizar diversas preocupaciones de la acción social y jerarquizan la multiplicidad por fuera de la lógica rentable de la producción consumista. En este cruce propuesto vemos de qué modo la pretensión de abordar el material escénico en términos teórico-prácticos puede llegar a tener una aplicación en el campo en que esa materialidad se inscribe, modificándolo.

En tercer lugar, debemos mencionar el caso del grupo *PEEK*²², que parte de la tensión entre filosofía y arte desde un trabajo de historización de ambas disciplinas. De esto derivan las dos inquietudes principales del grupo: la primera tiene que ver con la pregunta acerca del cuerpo ausente²³ en la construcción actual de la filosofía (Boehler,

not only a diversity of propositions but also relevance and accuracy” (Trimukhi Platform, 2016) [“La Plataforma Trimukhi es una organización sin fines de lucro fundada en Bengala Occidental, en la India. Surge del deseo de crear una plataforma a partir de la cual se pueda actuar en tres direcciones distintas: el trabajo social, la creación artística y la investigación teórica. Es necesario que el arte y el pensamiento sean producidos por todos los estratos sociales para que no solo haya una diversidad de propuestas sino para que además sea relevante y preciso”].

²¹ Ese “otro” será definido por ellos como los estudiantes, los colegas, los periodistas, el espectador no especializado, etc.

²² El PEEK Project es un equipo de investigación que propone un acercamiento a la Filosofía en tanto investigación basada en las artes. Coordinado por Arno Boehler, éste es un proyecto de investigación que se encuentra enmarcado institucionalmente en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena y cuenta con apoyo del Fondo de Investigación Austríaco. Propone una “puesta en escena filosófica”, en la cual la filosofía sea ubicada metodológica y conceptualmente como una problemática derivada de las artes más que “pura” ciencia (Boehler, 2014).

²³ Tal como nos relataron en entrevista con el equipo de PEEK durante nuestro trabajo en instancia de investigación en Viena, Austria, en esta búsqueda una de las preguntas que resultan fundantes para su

2014); y la segunda se refiere a la manera en que se lleva adelante una formación teórica en filosofía (dirigiéndose hacia la profundización en un tema en particular) que deriva en diversas versiones de sobre-especialización, lo cual dificultaría o imposibilitaría la aplicación de esos conceptos. Esta agrupación de filósofos y artistas pretende ver qué puede aportar la filosofía al arte escénico, dentro de los códigos productivos de este último²⁴. En este punto, este proyecto funciona como una especie de experimento no solamente en el ámbito de la filosofía sino también dentro del campo de las artes. El festival de investigación que organizan, *Philosophy on Stage*, se vuelve el nodo central de este proyecto. En el mismo, artistas, filósofos y científicos se reúnen para trabajar desde la escena diversas conceptualizaciones filosóficas. Se apoyan especialmente en aquellas que reconocen al espacio escénico como fundante para producir teoría. Además, siguiendo a Nietzsche, afirman que el arte no se encuentra escindido del proceso de autorreflexión y conceptualización propio de la filosofía²⁵.

Por último, otro enfoque que propone un abordaje específico para trabajar la problemática de la escisión entre la práctica y la reflexión sobre la práctica en las artes escénicas y cuenta con varios años de desarrollo es aquel que toma a la Práctica como

indagación es “¿Qué sucede entre la filosofía y las artes una vez que los artistas se encuentran implicados en la manifestación corpórea de los trabajos filosóficos tal como propone Nietzsche?”.

²⁴ Así es como apoyándose en la noción nietzscheana de “künstlerphilosoph” o artista-filósofo convocan a artistas y filósofos a cruzar ambas disciplinas (arte y filosofía) con la intención de configurar una concepción diferente hacia la conformación de una disciplina única. Según Nietzsche, algo superior sucede al considerar ambas disciplinas en una única línea y no a partir de su escisión. Del mismo modo en que estos dos aspectos de la práctica artística se encuentran imbricados, tampoco hay una división real entre el artista y su obra. De hecho, el mismo Nietzsche tuvo que desarmar la idea de filósofo que hasta ese momento se imponía y es la razón por la cual se llama a sí mismo el “antifilósofo”. Según Badiou (1992) hay, en este tipo de filósofo propuesto por Nietzsche, una reconfiguración esencial de la filosofía del arte en general. Cercana a esta idea se presenta la propuesta de una filosofía experimental que se basaría en que, la producción de un pensamiento filosófico debe encontrarse atravesado por el acto de la experiencia. Es por esto que, al hacer referencia a una filosofía experimental, el autor refiere especialmente al acto en tanto acontecimiento (así es, en todo caso, como recoge esta idea Badiou) y no simplemente a un relevamiento de la experiencia propia. En *Voluntad de Poder* se habla del filósofo-artista como aquel que tiene ante todo la voluntad de crear, lo cual le permite salir del nihilismo negativo a la manera de la figura del superhombre, que el autor propone. Es entonces desde aquí que va a afirmar que existe una innegable superioridad del arte frente a la moral y a la filosofía. Derivado de esto, va a poner en un lugar central al artista dentro de la sociedad ya que el arte que este sujeto porta (como hemos mencionado más arriba) tiene más valor para Nietzsche que la mismísima “verdad”, pues es casi imposible vivir con ésta. En cambio, la “fuerza creadora del arte” tendrá una potencia de poder que es, a su vez, potencia de transformación.

²⁵ A propósito de esto, se interesan por ver qué sucede con la imagen tradicional de la filosofía cuando los filósofos la ponen en escena e implementan en su disciplina prácticas basadas en las artes.

Investigación (*PaR*, Practice as Research) abordada por Robin Nelson²⁶. Este autor define *PaR* (Práctica como Investigación, en inglés) como un “proyecto de investigación en el cual la práctica es el método de investigación clave y donde una práctica (la escritura creativa, la danza, la música, la representación teatral, las artes visuales, el cine o cualquier otra práctica cultural) funciona como evidencia sustancial de una investigación en curso” (Nelson, 2013: 8, 9). Alguna de las dificultades que esto incluye es lo que refiere a integrar el discurso del artista en la investigación, ya que la noción de metodología (investigativa) “tiende a excluir la parte especulativa y puramente poética inherente a la creación. Dentro de esta dinámica el artista queda relativamente excluido” (Ludivine Allegue & Ivan Magrin-Chagnolleau, 2015). Ante esta perspectiva, la figura del artista-investigador no podría ser únicamente un investigador que “aplique” las prácticas artísticas a su metodología investigativa porque esto perpetuaría la problemática de que una de ambas prácticas se encuentre supeditada a la otra²⁷. Como hemos dicho anteriormente, en el caso de nuestro objeto de estudio, pretendemos articular la práctica y la reflexión sobre la práctica escénica con la intención de proponer una metodología que habilite nuevas configuraciones para pensar los modos de análisis de la práctica y de la reflexión teórica sobre la misma. En última instancia también creemos que los artistas podrían llegar a aplicar estos insumos para generar (o sistematizar) una materialidad reflexiva en torno a sus propios procesos de creación²⁸. Es por esta razón que los abordajes mencionados funcionan como referentes

²⁶ Robin Nelson, profesor universitario en Reino Unido especialista en Artes, ha dado en llamar a su estudio *Practice as research in Arts*. Este estudio refiere a la práctica artística enmarcada dentro de la investigación en artes. Alguna de las dificultades que esto incluye es lo que refiere a integrar el discurso del artista en la investigación, ya que la noción de metodología (investigativa) “tiende a excluir la parte especulativa y puramente poética inherente a la creación. Dentro de esta dinámica el artista queda relativamente excluido” (Ludivine Allegue & Ivan Magrin-Chagnolleau, 2015). Ante esta perspectiva, la figura del artista-investigador no podría ser únicamente un investigador que “aplique” las prácticas artísticas a su metodología investigativa porque esto perpetuaría la problemática de que una de ambas prácticas se encuentre supeditada a la otra.

²⁷ También organizado a partir de lo que Borgdorff llama una relación complicada entre la investigación en artes y la academia, Nelson pretende buscar una forma de saber que surja a través del pensamiento de acción (práctica) previo a cualquier articulación de un discurso crítico (teoría). Este autor reconoce a la Praxis como la teoría imbricada en la práctica performática, definiéndola de la siguiente manera: “Mi uso ‘praxis’ pretende mostrar la posibilidad de pensamiento tanto dentro de la ‘teoría’ como de la ‘práctica’ en un proceso repetitivo del ‘hacer-reflexionar-leer-articular-hacer’” (Borgdorff, 2012: 32).

²⁸ Acordamos con los referentes aquí mencionados en tanto partimos de la idea de que un artista que no reconoce sus recurrencias y no es capaz de describir sus singularidades, así como su propio proceso de creación, tampoco podrá reconocer la sustancia primera de su investigación. Uno de los elementos

del presente trabajo en tanto proponen espacios a partir de los cuales puede darse el cruce entre práctica escénica y pensamiento derivado de esa práctica. En este caso específico, pretendemos localizar nuestro estudio en un segmento del campo teatral argentino y enfocarnos en lo que concierne puntualmente al discurso sobre las prácticas de actuación. Para hacerlo, trabajaremos a partir de los ejes propuestos que serán los vectores a partir de los cuales pretendemos estudiar los discursos de espesor de los artistas que conforman el grupo sobre el que puntualizamos nuestro corpus.

1.6.3 Referentes argentinos

Como hemos visto hasta aquí, partimos de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. Como hemos mencionado más arriba, en este campo disciplinar la articulación entre teoría y práctica se complejiza al implicar dos modos de producción de pensamiento: el saber práctico y el conocimiento teórico (los cuales tienen lógicas procesuales y tiempos metodológicos diferentes). Evidentemente, todo proceso de creación implica una búsqueda en torno a materiales, recursos, ideas y antecedentes en el campo en que se inscribe, pero solo algunos creadores se interesarán, además, por sistematizar estas búsquedas, produciendo reflexión teórica en torno a sus prácticas artísticas.

En el campo teatral argentino, la producción de este tipo de insumo se ha dado de diversas maneras. Situándose en un momento específico de la escena nacional, Beatriz Trastoy (2004) detecta que, si bien el teatro siempre se ha pensado a sí mismo, desde las últimas décadas del siglo XX “las preocupaciones metateatrales de la escena occidental se intensifican matizadas estética e ideológicamente” (35). Esta inquietud deriva en una singularidad autorreflexiva de las prácticas de la escena, que la autora explica que han producido, a su vez, “modificaciones en la lectura-interpretación de su escritura dramática y escénica y, por consiguiente, en las estrategias discursivas de la crítica académica y periodística que dan cuenta del fenómeno” (35). Este gesto, que Trastoy lee manifiesto en varias poéticas de ese momento histórico (específicamente en

prioritarios para la investigación dentro de las artes escénicas, es que ésta debe ser llevada a cabo por un artista que reconozca su trabajo y su práctica como el resultado de una investigación. Esto implica el reconocimiento de los saberes que constituyen a esa práctica, y su puesta en funcionamiento en tanto producción de conocimiento.

obras con referencias científicas) se configura como un recurso metateatral de significaciones múltiples que alude, de manera oblicua, a modos en que el teatro se piensa a sí mismo críticamente. Dirá que en estas obras “el teatro se autopostula como sujeto que conoce, que busca conocer y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento” analizándose a sí mismo y analizando al espectador que se encuentra con ese objeto. Pero en la lectura de la aplicación de estos “mecanismos” agregará:

Sin embargo, a pesar del pretendido rigor de los procedimientos empleados, que remedan la metodología de la investigación científica, poco y nada se avanza en el conocimiento del teatro ni en el de las instancias que lo constituyen. De este modo, se ponen en crisis tanto la teoría y la práctica teatrales en sí mismas, como la conflictiva relación que las vincula (37).

Luego afirmará que será rol de la crítica superar esa separación radical, al concebirse como un tipo de producción discursiva que se asuma como eminentemente creativa, tanto como el objeto que analiza. Pero más allá de a quién corresponda hacerse cargo de la ausencia de articulación entre teoría y práctica escénica en el campo teatral nacional, resulta significativo ver que se ha detectado una modalidad autorreflexiva que no termina de expandirse, pero se encuentra latente en diversas búsquedas poéticas, es decir, desde la praxis artística.

Cercano a este momento histórico Osvaldo Pellettieri (1998), por su parte, va a identificar una producción poética que rotulará como teatro de resistencia:

¿Qué entendemos por teatro de resistencia? En principio, lo es contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana. Ya no pretende la ruptura del sistema teatral anterior sino que dentro de él propone una nueva manera de hacer teatro, sin dejar de lado los modelos del pasado. La recontextualización y refuncionalización del discurso moderno se construye en esta cultura de resistencia a partir de la supresión de las oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular. Trabaja también con el culto de la nostalgia, el pastiche y la palabra popular como mito (149).

Por lo tanto, aquí tenemos dos variables, que podrían ser las recurrencias temáticas de las poéticas en sí y el posicionamiento en el campo que habilitan un tipo de producción escénica. Por un lado, Trastoy detecta un trabajo especular de autorreferencia dentro de fenómenos de la escena que repercutió en la recepción, según

afirma, y también en los modos de hacer crítica para adecuarse a esas lógicas autorreflexivas. Es decir, que el campo aledaño a la práctica se adecua a esas autocríticas o formas de puesta en cuestionamiento de las poéticas. Por otro lado, Pellettieri (1998) propone una lectura en torno a ciertas poéticas que considera de resistencia en función de una producción que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director” (160), es decir, una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido. Ambas búsquedas podrían alinearse en correlación, aunque hasta este momento esto no ha sido contemplado.

Podemos atinar a pensar que aquello que Trastoy detecta como un intento estéril de poner en cuestionamiento el conocimiento sobre el teatro y sobre sus elementos constituyentes puede ser la puerta de entrada de una figura discursiva otra: la del artista autónomo y reflexivo que busca modos de trabajar sobre una poética que será la de los cuerpos presentes. Consideramos que quizá sea a partir de ahí que se empiece a generar un tipo de textualidad discursiva singular que pone en cuestionamiento una división radicalizada entre teoría y praxis en la escena argentina pero que convive con un conflicto que está eminentemente segmentado: no hay manera de encontrar un espacio en que esos discursos se encuadren.

Estas textualidades se instalan como disidentes, como una especie de híbrido que no se puede catalogar del todo porque no pertenece a la academia, pero tampoco pertenece únicamente a la zona de la práctica escénica. Podría decirse que se trata de un tipo de insumo teórico que vive por sí mismo y que se hace manifiesto en algunas personalidades específicas del campo de la escena argentina. Las principales voces que amalgaman esa diferencia entre teoría y praxis serían, a nuestro entender: Eduardo Pavlovsky²⁹, Alberto Ure³⁰, luego Ricardo Bartís³¹ y, en la generación posterior (con

²⁹ Pavlovsky fue un creador particular puesto que además de actor y dramaturgo es psiquiatra. El cruce entre estos espacios disciplinares diversos lo han posicionado como un gran referente del campo teatral e intelectual argentino en lo que a producción de discursos de espesor respecta. De diversos modos, desde su rol de creador, Pavlovsky asume la necesidad de la indagación en torno a “otros saberes” que nutren directamente la práctica de actuación. En su caso y desde su construcción discursiva, la elaboración de este tipo de producción es considerada como parte de su trabajo al afirmar: “sé que es mi función de intelectual. Producir siempre desde todos los lugares posibles. La palabra como Acto” (Pavlovsky 2001: 153).

³⁰ Alberto Ure se conformará como una figura clave dentro de la producción textual a partir de la praxis con la escritura de sus libros *Sacate la careta* (2003) y *Ponete el antifaz* (2009), compendio de artículos y

menos sistematización escritural pero gran caudal teórico-reflexivo) Alejandro Catalán³², Bernardo Cappa³³ y Analía Couceyro³⁴. Por lo tanto, desde un primer análisis de los textos de estos exponentes podríamos afirmar que existe, desde hace años, una modalidad de práctica escénica en el campo teatral argentino que contiene reflexividad y producción de insumos teóricos asociados a ella, pero que se encuentra invisibilizada

ensayos en los que el autor elabora un discurso en torno a su práctica artística en términos productivos, pero también políticos, ideológicos y estéticos. Respecto de la posibilidad de generar una sistematización en torno a los procesos creativos, el director describirá que “el proceso creador ha despertado siempre la curiosidad, la inquietud o la ambición de los artistas, y el esfuerzo por sistematizarlo se reconoce como una tarea suprema” (Ure, 2003: 87).

³¹ Ricardo Bartís es uno de los referentes principales del teatro argentino de los últimos 30 años. En 1986 creó el Sportivo Teatral, espacio teatral que funciona como escuela, sala y usina de investigación escénica. Los textos de Ricardo Bartís sobre los cuales trabajaremos para estudiar sus discursos de espesor serán principalmente los publicados en *Cancha con niebla*, a lo cual agregaremos dos artículos cortos aparecidos en distintas ediciones de la Revista Teatro XXI. Desde estas configuraciones de la escena en tanto mecanismo y las configuraciones acerca de los roles que la constituyen, pretendemos poner en tensión lo que el mismo Bartís cuestiona respecto del lugar desde el cuál se produce discurso teórico al desempeñarse en tanto creador.

³² Alejandro Catalán se formó como actor en el Sportivo Teatral en los '90. Luego hacia el año 2000 hizo sus primeras experiencias como director escénico y a partir de allí conservó ese espacio dentro de la dinámica de la práctica teatral. Algunas de sus obras son *FOZ*, *Los solos*, *Dos minas* y *Amar*, entre otras. La particularidad de su poética es que concibe por delante un procedimiento que se organiza en torno a la idea del “actor autónomo”, es decir del actor capaz de generar ficción. Esto se daría desde la lectura de una singularidad en la naturaleza expresiva de quienes asumen ese rol, poniendo la idea de cuerpo por delante y dejando al texto como un apoyo que aparece en segundo plano, pero sin sostener el relato principal que encauza la escena. Esta idea de autonomía actoral se sostiene en Catalán no solamente desde su rol de actor (en su momento) y de director sino también en su rol docente.

³³ Bernardo Cappa es actor, director, dramaturgo y docente. Desde su cuádruple rol tiene una visión y necesidad de transmisión de su credo poético que no se funda en los límites entre una actividad y otra sino justamente en el entremedio. Es desde ese espacio de cruce que se dedica a buscar el lenguaje poético contenido en la actuación. En esta línea afirma, por ejemplo, que “cualquiera que empieza un curso de actuación en Buenos Aires sabe actuar, lo que necesita es convertir esa actuación en lenguaje poético” (Ajaka, Bustamante, Cappa et. al., 2015: 17). En todos los roles con los que Cappa se encuentra con la escena la búsqueda de una poética singular y de una sistematización de las prácticas lo ponen a pensar acerca de su praxis en particular y el fenómeno teatral en general. Así como a lo largo de los años la mirada cambia, se dinamiza, se metamorfosea, del mismo modo la poética de este artista escénico lo hace, reformulándose cada vez y rehaciéndose a sí misma.

³⁴ Analía Couceyro se formó en el Sportivo Teatral con Ricardo Bartís. También trabajó en *El corte* (1996) bajo su dirección. Ejerce como docente en la Universidad Nacional de las Artes y su práctica docente completa su praxis artística al modo en que lo describe Gilberto Icle, apoyándose y retroalimentándose entre sí. Trabaja con diversos directores entre los cuales se cuentan Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Pompeyo Audivert, Mónica Viñao y Rubén Szuchmacher, entre otros. La inclusión de Analía Couceyro dentro de este grupo de seis artistas que estamos analizando es fundamental. De todos es la que aún hoy conserva una práctica de actuación predominando entre sus actividades que incluyen también la dirección, la docencia y -en menor medida- la escritura.

por una lógica disciplinar segmentada que pareciera no reconocer allí un cruce evidente entre teoría y praxis artística³⁵.

1.6.4 Antecedentes de modos de análisis de los discursos de espesor

Además de lo dicho, puesto que nos resulta ineludible reconocer los trabajos anteriores que han tomado procesos de creación escénica como objeto de análisis para estudiarlos en su desarrollo, nos sería imposible pensar el teatro argentino sin reconocer las valiosas contribuciones de diversos investigadores que han trabajado en la línea que nos interesa encarar³⁶. En el caso de Osvaldo Pellettieri, además del aporte que hemos mencionado en relación con el recorte específico que nos interesa tratar a partir de la noción de resistencia, no podemos dejar de mencionar su amplio trabajo en esa dirección. Tanto en su *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* (2009) como en *De Toto a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (2001). El punto de mira en estos trabajos es la elaboración crítico-teórica desde el análisis de los materiales acabados. En nuestro caso, nos interesaría tomar esta referencia para modificar la óptica, ya que abordamos el proceso de creación escénica a partir de la mirada de los propios artistas, en la construcción de una subjetividad concreta, sobre la cual ellos mismos hablarán.

Por otro lado, Jorge Dubatti en el estudio de las llamadas Micropoéticas y a partir de la Filosofía del Teatro, ha dado espacio de diversas formas a los distintos autores, actores y directores teatrales para reflexionar sobre sus prácticas. Entre ellos algunos de los referentes fundamentales de la escena actual nacional³⁷ como Eduardo

³⁵ Si bien entre los creadores sobre los cuales trabajaremos encontramos cruces fácticos por haber sido contemporáneos productivamente en el teatro argentino no es sobre los encuentros ni posibles influencias entre ellos que enfocamos nuestra investigación. Como desarrollaremos más adelante, los nucleamos porque consideramos que sus reflexiones en torno a la práctica de actuación son representativas de un modo de concebir ese aspecto de la escena como territorio "corpóreo" de resistencia. Es sobre esa singularidad que los cohesiona que hacemos foco al estudiar sus discursos de espesor.

³⁶ Obviando por razones de espacio otros antecedentes clave como han sido, entre otras, las siguientes publicaciones: *Historia del teatro argentino* de Ernesto Morales (1944), *Las ideas estéticas en el teatro argentino* de Arturo Berenguer Carisomo (1947), *El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro* del filólogo español Amado Alonso en su paso por Buenos Aires, los textos de Raúl Castagnino *Teoría del teatro* (1967), *Contribución documental a la historia del teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*[1944], *Teorías sobre el arte dramático* (1969) e *Ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (1974), *El actor en el río de la plata II. De Casacuberta a los Podestá* Teodoro Klein (1994) e *Historia del teatro argentino en el Río de la Plata* de Luis Ordaz (2010).

³⁷ Algunas de estas publicaciones específicas son "Norman Briski: dramaturgia, cultura popular y antiposmodernidad", en *Teatro del actor. Siete obras de Norman Briski* (1996) y *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995).

Pavlovsky (1999, 2004) (*Micropolítica de la Resistencia. Artículos y La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*), Ricardo Bartís (2003) (*Cancha con niebla*) y Mauricio Kartun (2001) (su noción de que el “teatro teatra” entre otras cosas y ensayos como *Escritos 1975-2005*, recopilación de artículos teóricos) hablando por su propia voz y sistematizando sus experiencias creativas.

En la Argentina también encontramos grupos de teóricos que estudian las prácticas artísticas a partir de la crítica genética³⁸, cuya metodología se basa en estudiar el hecho artístico en tanto proceso creativo y no como producto acabado. Dicha metodología comprende un interés en el cruce entre la teoría y la práctica escénica, pero priorizando la puesta en valor de la génesis del hecho teatral. Dos ejemplos de este abordaje singular son el caso del grupo de Investigación de Procesos Creativos en Artes del Espectáculo (IProCAE) bajo la dirección de Martín Rosso y el Grupo de Investigación en Artes Escénicas dirigido por Cipriano Argüello Pitt.

En una línea similar pero no idéntica (ya que también se pone en valor el estudio de los procesos de creación escénica, pero en una dirección diferente), existe también el trabajo desarrollado por un equipo de investigación de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en Tandil. Este equipo (que desarrolla el proyecto de investigación llamado “La investigación como creación y la creación como investigación: Artefactos Escénicos”), con Gabriela González y Paula Fernández a la cabeza desarrolla trabajos acerca de Investigación en la Práctica, produciendo diverso material teórico y llevando a cabo eventos de intercambio en que contemplan la dimensión performativa de la investigación en el campo de las artes escénicas (Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística).

Silvina Díaz (2009) también ha desarrollado un amplio estudio basado en las diversas concepciones del actor y la actuación en el campo teatral argentino. Para este trabajo tomamos como referencia su desarrollo teórico, especialmente sus

³⁸ Internacionalmente, en el marco de la llamada *genética escénica* (transposición de la teoría genética literaria al campo teatral) Gay McAuley, Sophie Proust y Andreas Yandl (Feral 2008), entre otros, llevan a cabo desde hace años un estudio sobre procesos creativos, a partir de notas tomadas dentro del marco de ensayos durante etapas de investigación y montaje de diversos directores escénicos. Josette Feral (2008) también hace referencia en sus investigaciones a las teorías empíricas de producción, es decir, grandes hacedores teatrales que se ocupan de teorizar en base a sus propios procedimientos. Según esta teórica estos procedimientos afectan también a los procesos creativos, principalmente en las poéticas del *teatro actual de naturaleza performática*, como ser Jan Lauwers, Romeo Castelucci, Pipo DelBono, Robert Lepage, Josef Nadj y Jan Fabre, entre otros.

configuraciones en torno a la valoración del cuerpo del actor como fundante de la escena. Sin embargo, nuestro enfoque tiene otro punto de vista puesto que la especificidad de Díaz para su análisis se basa en la perspectiva de la antropología teatral (especialmente desde los postulados artaudianos y grotowskianos) y su incidencia en el teatro nacional.

Karina Mauro, por su parte, también se ha ocupado de trabajar la discursividad del sujeto escénico en torno a sus prácticas, pero enfocándose especialmente en los modos de describir la actuación en tanto fenómeno particular. Esta autora reconoce la ausencia de una reflexión teórica sobre la “actuación como objeto específico, que brinde las herramientas conceptuales básicas para emprender un análisis de las técnicas utilizadas por los actores” (Mauro, 2011). Nos interesa especialmente la búsqueda de Mauro en torno a la falta de registro y transmisión de elementos actorales y nos sumamos a su intención de saldar esa ausencia. Esta autora afirma que la falta de ese registro radica en que siempre la vista se puso sobre los elementos “controlables” del hecho escénico, es decir, la figura del autor, y posteriormente la figura del director. Sumado a esto, desde nuestro punto de vista esa ausencia tiene que ver también con los espacios tradicionales de legitimación del discurso³⁹ en torno a la praxis artística, frecuentemente reducido a la producción de material teórico-crítico desde la academia, pormenorizando las reflexiones de los creadores en torno a sus prácticas y restringiéndolos al rol de meros productores.

³⁹ Como se verá, sin que este sea el centro nodal de nuestra investigación, en diversas ocasiones a lo largo de esta tesis volveremos a esta idea. Sin embargo, en este punto haremos una breve deriva en relación con esta elaboración conceptual de discurso legitimado frente a aquel que podría ser considerado su contraparte: el discurso subalterno. La especialista en estudios poscoloniales Gayatri Chakravorty Spivak estudia este tipo de discursividades desde un marco lejano al nuestro, puesto que se ocupa de pensar las diversas construcciones de lo subalterno en contextos colonialistas o post-colonialistas (Spivak, 2009). Sin embargo, las conclusiones a las que llega con su investigación podrían ser trasladables al campo disciplinar desde el cual pensamos estos fenómenos. La autora constata con su investigación que la construcción de discursos (modos de narración) delinean la percepción de un sujeto social específico (en su caso mujer-apropiada-colonizada). Esta subjetividad prefijada suele ser prácticamente incuestionable porque no responde únicamente a las posibilidades que tenga ese discurso de trascender un campo delimitado (legitimado) sino que esa fijación en un marco específico (en este caso la crítica, la academia, etc.) suele responder a lógicas heredadas que difícilmente puedan quebrarse. Por lo tanto, si el discurso acerca de la práctica ha sido históricamente producido por una parte del campo que no es la que genera esas prácticas, difícilmente podremos acceder a aquellos insumos teóricos generados por esos creadores al pensar su propio quehacer.

Más allá de reconocer los trabajos preexistentes que han marcado una línea en la dirección hacia la cual nos interesa encarar el presente estudio, nuestra intención es pensar el teatro actual a partir de categorías que permitan poner en relación lo que los artistas hacen con lo que los artistas dicen hacer (es decir la concepción de su praxis teatral como tal). Consideramos que nuestras categorías se ocuparán de abrir una zona que no han abierto los trabajos anteriores, partiendo de la certeza de que un artista autónomo será aquel capaz de sistematizar la producción de insumos reflexivos acerca de su práctica, tanto en la producción de metatextos hasta (y, sobre todo) en la práctica artística en sí misma.

1.6.5 Antecedentes argentinos de pensamiento en las prácticas

Sobre las prácticas de la escena que se dan en el campo teatral nacional (principalmente desde la década del 80) Alejandro Catalán (2001) va a reconocer una práctica actoral que se caracteriza por: a) la heterogeneidad, b) la autonomía, c) la singularidad, d) el uso del lenguaje y, e) la puesta en valor del cuerpo. Agregado a esto, dicha práctica radica explícitamente en la ruptura con la representación y en la búsqueda de la profundización de una autonomía escénica. Esta idea que Catalán va a destacar, y que reconoce en los modos de hacer propios y en los de sus contemporáneos, tiene relación directa con aquellas observaciones que Pellettieri detectaba ya en la práctica de Bartís (conformándose por lo tanto como un emergente de aquel eslabón pionero que habilitaba una reflexión acerca de la práctica de actuación).

Siguiendo esta lógica en que se establecen rupturas de las poéticas dadas como canónicas en el orden del lenguaje, el actor que se encauza en esta búsqueda sería un creador capaz de producir “una singularidad expresiva e imaginaria” (Catalán, 2001: 18). Esta singularidad se conforma a su vez como creadora de sentido y permite la invención de procedimientos de ficción. Acompaña a esta figura específica la de un director que ya no se ocupará de poner en escena a ese actor (que ahora se apoya en la singularidad y no en la utilización de su técnica como camino hacia la interpretación adecuada de un texto), sino que, debe intervenir la situación escénica “nominando lo singular y desalojando lo que cae en la representación” (Catalán 2001: 19) y, en segundo término, interviene desde fuera en el trabajo con el cuerpo productor del actor en vistas a aquella singularidad productora de lenguaje.

Este tipo de posicionamiento frente a la práctica de actuación se constituye como conformadora de una articulación muy específica entre práctica escénica y reflexión en torno a esa práctica, y esta es la razón por la que la consideramos clave en el marco de nuestra investigación que se ocupa de pensar la producción de discursos reflexivos de parte de creadores escénicos. Desde aquí consideramos que esa práctica, que cuenta con su correlato en un discurso escénico en que se jerarquiza lo singular para la producción de sentido, tiene su réplica en la conformación de discursos teatrales manifiestos en la elaboración de insumos teóricos derivados de la práctica escénica. Si bien Alejandro Catalán es quien propone la categoría de “producción de sentido actoral”⁴⁰, como veremos, varios son los exponentes del campo teatral argentino que podríamos alinear en esa búsqueda.

1.7 METODOLOGÍA

1.7.1 El artista escénico que piensa sus prácticas

Como hemos visto en la descripción de los referentes mencionados, la investigación en artes y su posibilidad de concreción se piensa a partir de los marcos en los cuales se lleva adelante la integración de ambos campos. Acordamos con Ludivine Allegue y el grupo PARIP⁴¹ en que debería también estipularse un marco para que estas prácticas investigativas puedan llevarse a cabo de manera independiente, tanto por personas provenientes de las disciplinas artísticas como aquellas que vienen desde espacios de investigación. Al considerar estos marcos para que el artista genere discurso reflexivo sobre su práctica se nos presenta el interrogante acerca de cuáles son los espacios dados para escucharlo y en qué casos se requiere la mediación de un académico o crítico. Si bien ésta es una posibilidad válida, necesitaríamos considerar si esos espacios de saber pueden ser cubiertos por voces múltiples o hay una jerarquización impuesta que indica qué se puede decir y dónde. Y, derivado de esto,

⁴⁰ Luego de producir este escrito Catalán dice dejar pendientes cuestiones relativas a la práctica concreta que, como veremos en el desarrollo de la tesis, tratará en otros textos publicados en diversas revistas teatrales y en su propio blog.

⁴¹ PARIP (Practice as Research in Performance o Práctica como Investigación en las Artes Escénicas, en español) fue un proyecto de investigación (2001 a 2006) enmarcado en la Universidad de Bristol, en Inglaterra. El mismo tuvo como objetivo investigar problemáticas del campo académico y artístico bajo los parámetros de lo que ellos reconocen como Práctica como Investigación.

hasta qué punto este tipo de lógicas va dejando por fuera la voz del artista en relación con su objeto de estudio.

Uno de los primeros elementos de tensión al elaborar una producción teórica en estos marcos sería la metodología de trabajo, dado que en la investigación académica hay tiempos de escritura específicos, ya sea que lo que se busque producir sean monografías, ensayos, artículos, tesis o cualquier otro material textual que pueda inscribirse en la lógica de la academia. Como dice Frédéric Mathevet (2015), esto incluye, en muchos casos, un camino hacia un objetivo que, en general, requiere un resultado o una conclusión; un camino lineal que incluya una tendencia a la demostración; una jerarquización del camino, accesos al mismo y la llegada a la conclusión. Sin embargo, en el caso de la producción de conceptos en el marco de una práctica artística, el pensamiento investigativo se manifiesta en el producto artístico en sí. Inevitablemente, la obra con la que se articula la reflexión teórica se nutrirá (y se dejará afectar) por un recorrido que se haga en paralelo a la misma y que la incluya.

La investigación *en* arte es un proceso exploratorio que el sujeto escénico lleva a cabo mientras produce artísticamente⁴². De todos modos, cabe considerar que no todos los artistas tienen un interés en producir categorías y materiales en el marco disciplinar de la investigación en arte. Esto no implica, evidentemente, que la articulación entre ambas disciplinas, o la ausencia de la misma, sea determinante de un tipo de producción creativa específica, sino que la diferencia radica en el espacio de aplicación en que estos cruces pueden darse a conocer.

Derivado de esta problemática, en la primera de las tres nociones que conforman el desarrollo teórico de nuestra tesis, es decir credo poético, contemplamos que los recursos a los que acude el artista al intentar describir sus prácticas específicas responden a diversas tradiciones o principios que sirven de sostén para pensarlas⁴³. Desde allí es que elaboramos diversas categorías de credo poético según el fundamento a partir del cual el artista reconoce su práctica asociada a un paradigma específico de

⁴² En contraposición a la investigación *sobre* el arte en que la producción de conocimiento se basaría en una materialidad artística pensada como objeto para producir asociaciones en el campo de la teoría.

⁴³ De hecho, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son los modos en que podemos aproximarnos a los recursos que éste tiene para describir sus propios procedimientos y su poética. Respecto de la pregunta acerca de cómo afectarían estas tipologías a la reflexión en sí, evidentemente, la concepción global que un artista de la escena tenga acerca de su práctica va a repercutir directamente en el tipo de pensamiento que pueda derivar de la misma.

producción artística. Desde aquí, algunas de las derivaciones que llegan hasta nuestros días (y que han nutrido la mencionada clasificación) son: el credo poético del “artista inspirado” o del “artista ‘médium’”, el credo poético del “artista genio” o del “artista sensible”, el credo poético del “artista acrítico”; y el credo poético del “artista reflexivo” y del “artista investigador”.

Si bien suponemos que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer, hay dos puntos de la clasificación que contemplan creadores que consideramos que se encuentran más propensos a sistematizar el pensamiento en torno a sus prácticas creadoras (y en el caso que nos convoca, las prácticas de actuación): se trata del credo poético del artista reflexivo y del credo poético del artista investigador. A continuación, desarrollaremos brevemente esas categorías puntuales puesto que las consideramos claves para identificar los modos en que la teoría sobre la praxis en la tradición teatral argentina está vigente y es identificable a partir de ciertas características discursivas específicas.

1.7.2 Pensamiento en las prácticas: artista reflexivo y artista investigador

Una cuestión que se nos ha presentado como problemática durante la elaboración de esta tesis es aquella por la cual se establece la diferencia entre el artista que genera conceptualizaciones en torno a la obra de arte y aquel que produce pensamiento dentro de la obra artística. En el primer caso habría una producción de pensamiento acerca de la práctica artística que se da por medio de conceptualizaciones que son tangenciales a ésta, pero quedan por fuera de la misma. En el segundo caso, cuando el artista produce pensamiento dentro de la obra, se genera una conceptualización utilizando toda la batería de conceptos que la obra porta en sí misma (lógica interna, determinaciones en relación con una poética, respuesta a un recorrido procesual concreto, etc.) y que se activan durante la situación de producción.

Haciendo una transposición disciplinar de la distinción, podemos tomar la configuración que elabora Christopher Frayling (1993) en torno a las artes visuales y el diseño -luego también retomada por Borgdorff (2012)-, al pensar en diversos tipos de investigación en artes. El autor piensa acerca de tres categorías: la investigación dentro de las artes, la investigación a través del arte y la investigación para las artes. Según Frayling, la investigación *dentro* de las artes hace referencia a la investigación histórica,

la investigación estética, la investigación dentro de un conjunto de perspectivas teóricas dentro del arte (social, económica política, ética, cultural, etc.). Los soportes en que puede darse este tipo de investigación suelen incluir tesis de doctorado o de maestría. Es un tipo de investigación lineal ya que existen múltiples archivos desde los cuales derivar sus reglas y procedimientos. Por su parte, la investigación *a través* del arte: se divide en investigación de materiales, evolución del trabajo creativo, investigación de los procesos creativos. Y finalmente, la investigación *para* las artes, considerada como la más compleja de las tres, se trata de la investigación cuyo producto final es la obra⁴⁴. Su meta no es necesariamente el conocimiento comunicable sino el sentido estético⁴⁵.

Pensando entonces en esta delimitación, advertimos que toda práctica escénica implica una indagación en términos de forma y una búsqueda que requiere una investigación durante el proceso de creación de una puesta en escena. Desde aquí hacemos la diferencia entre el artista escénico que produce insumos teórico-reflexivos para aplicarlos a sus propios procedimientos de creación⁴⁶ y aquel que produce insumos teóricos desde la práctica artística que supera la aplicación de dichos insumos en sus propios objetos de trabajo para trascender y llegar hasta otros espacios (académicos, de divulgación, instituciones educativas o espacios de investigación asociadas a las mismas, etc.)⁴⁷.

⁴⁴ Recordemos que estamos transponiendo una teoría enmarcada dentro de las artes visuales por lo que Frayling habla de “artefacto” en vez de obra.

⁴⁵ Frayling organiza esta diferencia en función de una entrevista que se le hace a Pablo Picasso. Durante la misma, el pintor delimita el funcionamiento de la investigación en artes en tanto proceso y no como objetivo. Picasso afirma que un artista no debería confundir los materiales que forman parte de una búsqueda artística con aquellos que apuntan a generar una investigación teórica (Frayling & Royal College of Art, 1993).

⁴⁶ Este tipo de artista, cuya discursividad respondería a lo que describimos como el credo poético del artista reflexivo, no cree necesario producir un tipo de conceptualización específica asociada a un marco de difusión concreto para dejar algún tipo de registro acerca de los procesos que derivaron en ese resultado. El artista reflexivo será también aquel que pueda generar, durante su proceso de creación, un tipo de conocimiento que no tiene por qué ser discernible de forma explícita dentro del trabajo creativo último (obra) en sí mismo. Y, por último, se trataría de aquel creador capaz de organizar sus saberes y sistematizarlos de manera tal en que genera su propia pedagogía, y dentro de la misma, una aplicación puntual y pragmática de la reflexión que produce.

⁴⁷ El credo poético del artista investigador es el que se caracteriza por la producción de insumos teóricos desde la práctica artística, con el fin de generar nuevas conceptualizaciones, sistemas teóricos y categorías reflexivas. Las mismas podrían ser enmarcadas en términos más formales, e incluso contrastadas y puestas a prueba, como cualquier otra categoría teórica producida en el campo de las ciencias humanas. Se trata de un artista escénico que puede generar su propio discurso a partir de herramientas que lo ayuden a ser autónomo al pensar su praxis y generar categorías específicas que influyan en las mismas.

Es desde esta configuración de la producción de saberes dentro de la práctica artística que reconocemos a un artista escénico que se constituye, más allá de como agente cultural y creador, como intelectual específico, en dos direcciones: de la práctica hacia la reflexión teórica y viceversa⁴⁸. Desde aquí es que nos interesa reafirmar que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profunda que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Es por esta razón que consideramos que los artistas escénicos se encuentran en condiciones de sistematizar sus experiencias, sus recorridos y sus procesos gracias a (y no a pesar de) encontrarse inmersos en los mismos⁴⁹.

A partir de lo dicho, mantener la separación entre teoría y práctica teatral opera como uno de los elementos que atentan directamente contra la producción de un pensamiento integrador entre conocimiento artístico e investigativo, ya que impide una visibilidad en conjunto de las prácticas creadoras y el pensamiento del artista acerca de las mismas. Si bien se ha considerado esta dualidad como un verdadero desafío, el mismo se confirma al detectar una producción de pensamiento teórico no sistematizado dentro de las prácticas artísticas, así como la voluntad de utilizar recursos que provienen

⁴⁸ Desde otro punto de vista, una investigadora-artista que se ha dedicado a producir un tipo de sistematización con el fin de enriquecer los procesos creadores es Vida Midgelow. En el marco de un Laboratorio Coreográfico (Reino Unido), conformó lo que dio en llamar CAP (Proceso de Articulación Creativa, en inglés). Esta conceptualización tiene como fin el enriquecimiento de las actividades de creación a través de la elaboración de conocimientos tácitos utilizando la práctica como investigación. En este caso, se suma una complejidad más a la cuestión, puesto que si bien quien produce este material es una artista que investiga (y que genera categorías y conceptualizaciones que se inscriben en un marco académico) la aplicación del mismo tiene como fin colaborar frente a bloqueos artísticos, y enfrentar la reflexión de artistas respecto de sus prácticas, sea cual fuere el interés de los mismos en términos de aplicación. Propone, por ejemplo, algunas líneas a seguir durante un proceso creativo, con el fin de nutrirlo y producir una investigación que se verá reflejada en el resultado final del mismo. Sugiere trabajar a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué me está atrayendo? ¿Qué estoy notando ahora mismo en mi práctica? ¿Cuáles son mis preguntas? ¿Qué me provoca curiosidad? ¿Qué quiero investigar? ¿Qué lleva de qué a qué? ¿Cómo surge cada "cosa"? Y frente a lo que se puede investigar dentro de la práctica propone un ordenamiento en función de temáticas, ideas, imágenes, conceptos, experiencias, movimientos, relaciones, etc. Esta lista podría extenderse ampliamente, si pensamos en agregar, por ejemplo, las categorías de idea, concatenación, poética, experiencia, vínculos, contexto, organicidad, hipótesis y mucho más.

⁴⁹ Evidentemente, existen diferentes tipos de vínculos entre artista escénico y la reflexión en torno a su práctica creativa y también diversos caminos por los cuales se puede llevar a cabo la producción de pensamiento en el ámbito de las artes escénicas. Al desplegar los tipos de vínculo y formas en que este cruce se lleva a cabo, podemos afirmar que la interacción entre producción de pensamiento y actividad creativa es proveedora de una materialidad que aporta y enriquece las prácticas. Por un lado, porque este tipo de abordaje refuerza las líneas metodológicas con que se construye un procedimiento creador, y por otro, porque el proceso creativo, en sí, se retroalimenta de lo que la búsqueda por fuera de éste produce.

de la escena dentro de las prácticas teóricas. A su vez, el carácter efímero y móvil de las artes performáticas plantea desafíos importantes frente a la idea del conocimiento más o menos fijo y medible que asociamos a una investigación teórica.

La razón por la cual consideramos clave el hecho de producir pensamiento desde las prácticas artísticas es que el mismo puede ser más preciso que el que se conforma al tomar las prácticas en tanto objeto del análisis crítico-teórico. Para pensar acerca de la reflexión teórica sobre la práctica escénica nos alineamos con la creencia de que, como dice Octavio Paz, “la creación funciona como revelación de la propia condición original del artista” (2006: 145). Por lo tanto, si la experiencia poética es una revelación de la condición original del sujeto artístico, la “revelación” que menciona Paz no se activa en tanto descubre algo externo o ajeno a este, sino que sería “el poeta quien crea al ser” (145). Por ponerlo en otras palabras, es el sujeto artístico quien termina de configurar al sujeto social en la permanente articulación y configuración de su obra y su pensar en torno a la misma. En relación con el orden en que se conforma lo dicho y para que se pueda generar una teorización en este ámbito siempre habrá una praxis por delante, cómo afirma Wassily Kandinsky:

Aunque hoy se teorice hasta el infinito acerca de este tema, la teoría es prematura. En el arte, la teoría nunca va por delante arrastrando tras de sí a la praxis, sino que sucede todo lo contrario (Kandinsky 2003: 40).

A partir de esto y luego de lo visto anteriormente, volvemos a destacar los tres puntos que consideramos prioritarios para pensar la investigación artística desde la figura del artista investigador, es decir: a) la investigación inherente a la búsqueda/a la creación artística en sí misma; b) la creación de conceptos; c) la producción de pensamiento desde el material artístico en sí mismo.

1.7.3 Análisis de la práctica y de la reflexión teórica sobre la práctica

Como hemos mencionado, en esta tesis, tanto desde la elección de los ejes como desde el objeto con el cual se ejemplifica, se intentará saldar la escasez de estudios sobre la reflexión acerca de la praxis de actuación. Justamente por tratar dicho objeto de estudio, se trabajará desde la propuesta de una metodología que habilite nuevas

configuraciones para pensar los modos de análisis de la práctica y de la reflexión teórica sobre la práctica.

Cabe destacar que una particularidad de nuestra tesis es que trabajamos sobre fuentes heterogéneas, dado que el foco está puesto sobre los discursos de espesor de los creadores que generan reflexión en torno a las prácticas de actuación. Por esta razón, y por no buscar espacios legitimados desde la publicación de los materiales reflexivos de los artistas, nuestro objeto se va construyendo desde la diversidad de las fuentes. De este modo contamos con publicaciones tradicionales (artículos, ensayos, entrevistas) y también con materiales no publicados o publicados por fuera del circuito editorial o académico (blogs, revistas, entrevistas propias y llevadas a cabo por otros investigadores, y también publicaciones inéditas de circulación en el ámbito de las redes sociales de los artistas).

Es por esta razón que para encarar dicho objeto se apela a una metodología heterogénea en función de las necesidades que, consideramos, nuestro corpus exige. Para hacerlo elaboraremos la conceptualización de tres ejes antes mencionados, cada uno de los cuales se desplegará en un capítulo independiente: credo poético, subjetividad poética y resistencia. De estos tres apartados, el de resistencia es el que justifica y detalla el recorte del grupo de artistas referentes del teatro argentino que se conformarán como el caso testigo a partir del cual los ejes anteriores encontrarán su cauce.

Los siguientes dos capítulos se organizan en dos tríadas de creadores escénicos que reconocemos como propiciadores o manifiestos efectivos del tipo de materialidad discursiva en torno al cuerpo de actuación que nos interesa estudiar. El primero de los dos capítulos (5) es el que pensará los discursos de espesor de Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís y el siguiente (6) es el que se ocupará de pensar las discursividades reflexivas de Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Finalmente, el último capítulo de nuestro trabajo de tesis expone las conclusiones a las que arribemos en todos los capítulos anteriores y la conclusión general que pretendemos formular en función de lo recorrido.

En síntesis, dada la opción metodológica que decidimos emprender a través de nuestro estudio de las nociones mencionadas para esta tesis contamos con una metodología escindida en dos partes claramente diferenciadas. Por un lado, el

constructo teórico a partir del cual pretendemos sistematizar una metodología para pensar los discursos de espesor producidos por diversos creadores escénicos. Por el otro lado, se trabajará específicamente sobre dos tríadas de artistas que consideramos se constituyen como propiciadores y continuadores de un tipo de discurso de espesor que jerarquiza al cuerpo de actuación en el campo teatral nacional.

1.8 MARCO TEÓRICO

El marco teórico con el que contamos para el desarrollo de la presente tesis es ecléctico y heterogéneo y está al servicio de nuestra hipótesis general. La complejidad de nuestro objeto radica en que el mismo pretende articular dos aspectos que se hibridan y se separan alternativamente: la práctica de actuación y la reflexión sobre esa práctica. Con la pretensión de encarar dicha articulación de forma sistemática y sostenida es que aparece la inquietud en torno a los espacios y marcos de referencia que fomentan este cruce. Esto se da al reconocer el modo en que la construcción de reflexión por parte de artistas escénicos repercute en un campo teatral que se caracteriza por su diversidad. En principio, cabe destacar la ausencia de un abordaje sistemático del pensamiento de los artistas de la escena, lo cual ha causado una gran intermitencia en lo que a dicha sistematización refiere. Esto ha influido tanto en los espacios de legitimación⁵⁰ en que los artistas piensan sus prácticas como en los estudios teóricos tradicionales, llevados a cabo por críticos e investigadores.

Para encarar dicha complejidad, nuestra estrategia ha sido plantear un marco teórico que orbita alrededor de las tres categorías teóricas acuñadas en esta investigación. Esto se dará a partir de la inscripción en una tradición teórica que incluye diversos estudios desarrollados por investigadores (en su mayoría franceses, aunque no únicamente). Por otra parte, desde esas configuraciones pensamos desplegar nuestras propias categorías que se apoyan sobre los discursos de espesor producidos por diversos artistas argentinos. Por lo tanto, el marco teórico se sustentará sobre una tradición

⁵⁰ La cuestión acerca de los espacios de legitimación frente a la producción de un tipo de discurso específico en torno a la reflexión de las prácticas es considerado marco habilitante para las mismas. Al respecto Frayling se interroga: “¿Dónde radica la legitimación? ¿En un grupo de pares? ¿En una institución? ¿En una estructura fundante? ¿en una universidad invisible? ¿En un sector de la sociedad? ¿es ésta una cuestión política con “p” minúscula: acerca de grados, validaciones y status académico [...] o una cuestión más conceptual acerca de las bases del quehacer en las artes [...]?” (1993: 2).

específica con la pretensión de desligarse de las exigencias de legitimación del discurso reflexivo que esa tradición puede acarrear. En última instancia nuestro principal interés con el presente estudio recae en trabajar con diversa materialidad reflexiva propuesta por creadores dentro del campo de la escena nacional, puesto que consideramos que en esas voces se encuentran los insumos teóricos con los que podemos pensar la escena a partir de su especificidad. A continuación, desarrollaremos el modo en que en esta tesis se van a imbricar estos aspectos que a primera vista podrían parecer difícilmente asociables.

En el capítulo 2, luego de esta introducción, trabajaremos la noción de *credo poético*. Esta surge para pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. La intención de esta categoría es plantear un abordaje singular de las relaciones que el artista escénico pueda generar en torno a su práctica en el acto reflexivo. La razón por la que consideramos que este tipo de metodología puede ser clave para pensar las prácticas artísticas es que reconocemos que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único, en el cual se puede pensar acerca de los propios procesos, así como también acerca de los contextos a partir de los cuales se produce arte. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí.

Podría decirse que la línea argumental de este fragmento de la tesis sería que el artista que piensa su práctica lo hace siempre desde un foco específico o desde una serie de asociaciones que describen desde dónde se piensa a sí mismo. De algún modo, las categorías de *credo poético* dan cuenta de los modos en que los artistas escénicos, al pensar acerca de sus prácticas, suscriben a alguno de estos formatos para producir discursos de espesor.

El capítulo 2, entonces, tiene como fin el recorte provisto por la descripción de los elementos constitutivos de la noción de *credo poético*. Recordamos que la misma se conforma como uno de los tres ejes a partir de los cuales hemos estructurado esta tesis. En combinación con los otros dos ejes -*subjetividad poética* y *resistencia*- pretendemos mostrar los modos en que las prácticas escénicas encuentran una modalidad de articulación entre práctica y reflexión en torno a la misma a partir de algunos exponentes específicos del campo teatral nacional.

En el capítulo 3 se trabajará la categoría de *subjetividad poética*. Este capítulo se inserta en ese punto de la tesis puesto que consideramos que solamente definiendo esta noción podemos aclarar cuestiones en torno a la autorreflexión del artista que van a abonar las instancias siguientes de esta investigación.

La categoría de subjetividad poética surge ante la necesidad de pensar el acontecer del artista en su obra, respondiendo al interrogante en torno a los procesos y los contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora. Justamente, esta definición se ubica aquí porque en el capítulo siguiente vamos a definir de qué modo determinadas subjetividades poéticas colaboran con una autorreflexión que genera discursos de espesor. Consideramos que -en la práctica escénica- tanto el sujeto como su condición poética tienen que deslindarse de su idea de autoría, y esta es la razón por la cual pensamos que solamente definiendo subjetividad poética es que podemos delimitar cuestiones en torno a la autorreflexión del artista que abonará en las instancias siguientes de esta investigación. Dado que si bien encontramos estudios previos sobre este fenómeno singular de la puesta en escena, ninguno se ha enfocado específicamente en el punto que nos interesa destacar. Esta será la razón por la cual nos valemos de otras disciplinas en que se han analizado procedimientos similares, especialmente la literatura⁵¹.

En el desarrollo investigativo que hemos llevado a cabo hasta aquí reconocemos que la subjetividad poética opera a partir de dos formas: a) en tanto concepto, porque es el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas” (cuya manifestación más extrema es la que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo) y b) en tanto herramienta para el abordaje de análisis, a partir de cuatro pasos para indagar en la elaboración de un material escénico desde la reconstrucción de su proceso creativo y a partir del estudio de contexto (específico y global) en que dicho material ha sido concebido. Estos cuatro pasos son: a) selección del objeto de trabajo; b) selección de los materiales que colaboran con la construcción

⁵¹ Como se verá más adelante trabajaremos sobre ciertas conceptualizaciones de Ouellet (2000), Scarano (2008) y Arfuch (2007), entre otros.

de este objeto de trabajo; c) selección concerniente al texto dramático/espectacular y d) configuración de la poética singular final.

En el capítulo 4 se buscará ver los modos en que la resistencia se vuelve parte de un recorte activo de un tipo de creación escénica basada en modos específicos de actuación ligados al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Al ser estas las características que buscamos desde este concepto ordenador, el mismo será el que habilita el corpus de autores a partir de los cuales trabajaremos en los capítulos siguientes de esta investigación. La intención que tenemos al introducir esta conceptualización es definir un grupo de artistas escénicos, a partir de los cuales la resistencia se instala en el marco del teatro argentino actual en tanto práctica y mecanismo autónomo de reflexión acerca de las propias prácticas de creación (generando pensamiento sobre la práctica específica de actuación).

En síntesis, sostendremos aquí que ese teatro que se configuró, desde Bartís, como un teatro de resistencia, según Pellettieri (2004), a partir del cuestionamiento de la lógica logocéntrica de la escena teatral, se termina de reafirmar bajo un registro reflexivo de las prácticas de actuación por parte de diversos creadores (por medio de artículos, ensayos, notaciones en medios digitales, declaraciones en redes sociales, etc.). Derivado de esto es que reconocemos que en el período posterior a la dictadura cívico-militar se establece un nodo inaugural de materiales reflexivos sobre la praxis que confirman y multiplican esta elaboración conceptual que Pellettieri ya reconoció en su momento. Como se detallará, textos como *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad* (2001) de Eduardo Pavlovsky, *Sacate la careta* de Alberto Ure (2003) y *Cancha con niebla* (2003) de Ricardo Bartís son propios de este bloque inaugural. Estos discursos teatrales se pueden contemplar como un todo unificado porque colaboran con una puesta en valor de un cauce reflexivo singular. Su potencia en contra del paradigma canónico del momento se organiza, en principio, guiándose por la puesta en cuestionamiento de las metodologías hegemónicas de actuación como prerrogativas indiscutibles (aporte específico de ciertas conceptualizaciones de Alberto Ure); en segunda instancia a partir de la idea de “micropolítica” como posibilidad de puesta en valor del cuerpo en escena jerarquizando la búsqueda de nuevas subjetividades (Eduardo Pavlovsky); y luego, desde la puesta en cuestionamiento del

texto y la revalorización de los espacios “periféricos” para un tipo de producción escénica de lo múltiple (Ricardo Bartís).

Al final de ese capítulo termina la parte en que se desarrollan las nociones teóricas de la tesis, para adentrarnos luego en el trabajo sobre casos específicos a partir de dos tríadas de artistas escénicos argentinos.

El capítulo 5 se llamará “Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación en el teatro argentino I: Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís”. Allí se pretende poner a operar los tres ejes conceptuales que hasta aquí hemos presentado. En este caso haremos foco específicamente en los modos en que los discursos de espesor de los artistas escénicos mencionados dan cuenta de una puesta en tensión de la lógica escindida de lectura de la práctica y la reflexión acerca de la práctica en el campo del teatro argentino. Por lo tanto, a partir del análisis del credo poético, la subjetividad poética y la resistencia, trabajaremos sobre la materialidad discursiva de estos artistas. La intención con esto será ver los modos en que configuran a la producción de sentido actoral como generadora de un saber eminentemente escénico. La particularidad de ese saber es que encuentra un espacio de registro en los metatextos específicos a partir de los cuales pretendemos pensar su discursividad acerca de su práctica escénica. Es por esta razón que, si bien contemplamos al artista dentro de su contexto específico y en consonancia con su poética, la materialidad concreta de sus obras será tratada de manera tangencial, priorizando el análisis del objeto discursivo concreto que pretendemos trabajar.

Respecto de los artistas escénicos que organizan nuestro recorrido, no podemos evitar considerarlos en dos grupos, a partir de la lectura del capítulo 6, en función del recorte que ha guiado la idea de resistencia⁵². Consideramos adecuado comenzar, de

⁵² La idea de resistencia ligada al cuerpo de actuación, así como las reflexiones en torno a la actuación específicamente, es lo que permite dejar por fuera de este análisis, en esta instancia, a productores fundamentales del teatro argentino, por enfocar sus reflexiones en el campo de la dirección o en la dramaturgia (Mauricio Kartun, Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Emilio García Wehbi, Matías Feldman).

Otros artistas escénicos que no son tomados en esta instancia porque detectamos que, si bien elaboran un pensamiento sobre la práctica de actuación, no lo hacen específicamente desde la idea del cuerpo de actuación como territorio de resistencia son, por ejemplo, Cesar Brie (En *Reflexión lírica-práctica sobre el actor* (2015), quien describe de modo poético los elementos que conforman el arte teatral, como ejercicios físicos, la mirada, el peso, el caminar, la inmovilidad, la dirección y el ritmo, abrir y cerrar, contexto y espacio, ética, etc.) y Raúl Serrano (quien si bien trabaja sobre el condicionamiento político de los cuerpos de actuación en *Estética y marxismo - teatro, política y praxis creadora* (2009), no refiere a

este modo, por aquellos que llamaremos artistas “propiciadores”, entre los cuales incluimos a Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís. Serán ellos los que guiarán la indagación del capítulo 5 al distinguirse como iniciadores de este espacio de producción de discurso reflexivo en torno a las prácticas de la escena.

En el caso de la práctica teatral argentina, la categoría de resistencia según nuestro recorte se retrotrae a la puesta en cuestión de parte de Alberto Ure de las técnicas de actuación extranjeras como hegemónicas e indiscutibles y se reafirma con la noción de micropolítica de Pavlovsky y la idea de jerarquización del cuerpo de actuación en Bartís.

El capítulo 6 se encuentra en relación directa con su inmediato anterior. Se llama “Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación en el teatro argentino II: Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro”. Volviendo a nuestra hipótesis que concibe que la teoría sobre la praxis en la tradición teatral argentina ha existido y es identificable a partir de ciertas características discursivas particulares, consideramos que específicamente el eje que versa en torno a la resistencia es clave para el recorte que constituye este grupo de seis creadores.

La segunda tríada se organizará en función de discursos de espesor (manifiestos tanto en la reflexión específica acerca de las prácticas y también en las marcas de sus poéticas) desarrollados por Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Este grupo de artistas también produce insumos reflexivos en la misma línea que el grupo anterior, poniendo el foco sobre los cuerpos de actuación en tanto territorio de resistencia de las prácticas escénicas.

De este modo, y a partir de estos antecedentes, podríamos afirmar que la resistencia en relación con la idea de cuerpo en el teatro argentino se constituye como reflexión que trabaja sobre la práctica de actuación y, a su vez, dialoga con esa práctica.

A partir del trabajo de estos creadores (y de los tres anteriores) podemos pensar las maneras en que, dentro de una parte significativa del campo teatral argentino de los últimos veinte años, arte y escena se constituyen como modo de ejercicio crítico (llegando incluso a abarcar una territorialidad que la trasciende y rebota en lo cultural,

la idea el cuerpo de actuación como un espacio de resistencia). Estas diferencias hacen que estos referentes claves del teatro argentino no correspondan al grupo específico que presentamos como objeto de este estudio, pero sí podrían aportar a distintas constelaciones que habrán de ser analizadas en investigaciones subsiguientes.

lo político y lo social). Desde aquí es que la conceptualización de resistencia se conforma al intentar producir formas de actuación que conciben al cuerpo como territorio de rupturas frente a lo homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena⁵³. Estas rupturas serán las que colaboren con las distintas maneras en que el arte escénico ha generado su propio discurso, conformando estrategias para repensar y replantear el pensamiento dominante.

Finalmente, el capítulo 7 de nuestra tesis porta las conclusiones del trabajo. En ese último capítulo pretendemos llegar a una sistematización de las conclusiones a las que se arriban luego del pasaje por los diversos estadios del trabajo que hasta aquí se ha presentado.

⁵³ Justamente, otra de las características sobre la que se apoya este grupo de creadores es aquella que podría identificarse como una modalidad de actuación con su propia tradición dentro del campo teatral nacional: la del actor popular (Rodríguez, 2013).

CAPÍTULO 2
CREDO POÉTICO

2.1 En torno al concepto de credo poético

La noción de credo poético surge para pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. Apelar a esta categoría tiene como intención plantear un abordaje singular de las relaciones que el artista escénico pueda generar en torno a su práctica en el acto reflexivo. La razón por la que consideramos que este tipo de metodología puede ser clave para pensar las prácticas artísticas es que reconocemos que esas prácticas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único, en el cual se puede pensar acerca de los propios procesos, así como también acerca de los contextos desde los cuales se produce arte. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí.

Este capítulo pretende entonces enfocarse en la descripción de los elementos constitutivos de la noción de credo poético en tanto se trata de uno de los tres ejes a partir de los cuales hemos estructurado esta tesis. En combinación con los otros dos ejes que se trabajarán en los capítulos subsiguientes (subjetividad poética y resistencia) pretendemos ver de qué modo se encuentra una articulación sostenida entre práctica escénica y reflexión en torno a esa práctica, a partir de algunos exponentes específicos del campo teatral argentino.

De acuerdo con las categorías que generaremos en el marco de la conceptualización del credo poético, creemos encontrarnos en condiciones de definir las filiaciones de distintos artistas con respecto a las tradiciones a las cuales pertenecen. Esto servirá para dejar en puerta el análisis de sus situaciones particulares con respecto a los ejes que vamos a desarrollar en los dos próximos capítulos de esta tesis (el dedicado al desarrollo de la noción subjetividad poética y el que se ocupará de la categoría resistencia). De este modo, a partir de la conjunción de las tres coordenadas conceptuales propuestas, pretendemos delimitar para cada ejemplo concreto del corpus que tomamos los condicionamientos de la reflexión a partir de la práctica de actuación. El análisis de su discursividad en la conformación de la reflexión en torno a esta temática podría funcionar inscripta específicamente en alguna de esas coordenadas o en el cruce de varias de ellas. Sin explayarnos demasiado en sus materialidades escénicas y enfocándonos puntualmente en sus materialidades discursivas se pretenderá mostrar de qué modo desde la operatividad de estos credos poéticos los artistas que tomamos

pueden ser atravesados y se pueden estudiar sus prácticas y las reflexiones que produzcan en torno a las mismas. De hecho, ésta sería la función de la presente categoría (así como la de las dos siguientes sobre las cuales nos explayaremos en los capítulos 3 y 4).

Cabe aclarar que este constructo se configura al modo de una cuadrícula teórica que proponemos y que, en cierto punto, se reconoce arbitraria. El recorrido teórico y metodológico formulado para esta propuesta de abordaje contribuye a la búsqueda de una articulación entre el objeto que nos interesa analizar desde los lineamientos que- presentimos- pueden colaborar con ese análisis. Por otra parte, nuestros conceptos no se pretenden exhaustivos ni rígidos, pero son producto de la necesidad del corpus que nos hemos impuesto. Por lo tanto, según la estrategia que hemos detallado en la introducción a esta tesis, este eje del credo poético así como los otros dos constructos teóricos a desarrollar en los capítulos 3 y 4 serán reactivados en el capítulo 5 y 6, sobre el trabajo específico de seis artistas escénicos del campo teatral argentino.

Con el fin de trabajar las cuestiones que acabamos de enumerar, hemos indagado acerca de los diferentes tipos de relación que establece un artista con su obra, en función del nivel de profundidad al cual puede llegar durante la producción de un discurso reflexivo que describa o defina sus procedimientos y su poética. Justamente, nuestra intención con esto será poner a trabajar las mitologías de abordaje que hemos recopilado respecto de los modos de pensar y generar reflexión en torno a las propias prácticas para, finalmente, dar con el abordaje metodológico que pueda responder a los requerimientos de nuestro corpus en el contexto específico provisto por la escena teatral nacional.

Es desde aquí que, para un primer momento, se vuelve clave definir sobre qué tipo de discursos podemos trabajar a partir del mencionado abordaje. Es en este punto que conformaremos la categoría teórica de “discursos de espesor”, apoyada sobre la noción de “descripción densa” elaborada por Clifford Geertz (2003) en su estudio de las ciencias sociales. Desde esa distinción particular es que podemos habilitar el recorte de la materialidad a partir de la cual podemos enfocar nuestro análisis. Consideramos que la definición de este tipo de metodología para nuestro abordaje nos ha resultado fundamental para pensar las prácticas artísticas porque, como mencionamos anteriormente, esas prácticas se conforman como un espacio de construcción de

conocimiento único. Esa especificidad es la que provee y sostiene la producción de saberes específicos⁵⁴ del campo de la escena que en muchos casos son desestimados por no encontrar espacios legitimados en que esos saberes se inserten y divulguen. Eso es lo que, en cierto punto, pretendemos poner en tensión con nuestra propuesta. Esos saberes producidos por los creadores son susceptibles de ser reconocidos como teorías existentes, pero no formalizadas⁵⁵. Esta transformación se podría dar a través de una metodología habilitante de sistematizaciones puntuales. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Desde aquí podría decirse que el artista que piensa su práctica lo hace siempre desde un foco específico o desde una serie de asociaciones que, describen desde dónde se piensa a sí mismo. De algún modo, las categorías de credo poético dan cuenta de los modos en que los artistas escénicos, al pensar acerca de sus prácticas, suscriben a alguno de estos formatos para producir discursos de espesor.

⁵⁴Gilles Deleuze también ha pensado respecto de esta mirada específica que se sostiene desde el conocimiento profundo de una materialidad disciplinar al afirmar: «Car personne n'a pas besoin de la philosophie pour réfléchir. Je veux dire, les seuls gens capables, effectivement, de réfléchir sur le cinéma, se sont les cinéastes, ou les critiques de cinéma, ou ceux qui aiment le cinéma. Ils n'ont absolument pas besoin de la philosophie pour réfléchir sur le cinéma. L'idée que les mathématiciens auraient besoin de la philosophie pour réfléchir sur les mathématiques est une idée comique. Si la philosophie devrait réfléchir sur quelque chose, mais elle n'aurait aucune raison d'exister » (Deleuze, 2012) [Nadie necesita filosofía alguna para reflexionar sobre cualquier cosa: generalmente se cree que se hace un gran regalo a la filosofía considerándola el arte de la reflexión, pero se la despoja de todo, pues los matemáticos como tales nunca han esperado a los filósofos para reflexionar sobre las matemáticas, ni los artistas sobre la pintura o la música; decir que se vuelven entonces filósofos constituye una broma de mal gusto, debido a lo mucho que su reflexión pertenece al ámbito de su creación respectiva.] [Traducción de Thomas Kauf (1993)].

⁵⁵ Algo de esto refiere Jaques Rancière (2003) cuando trabaja en torno a la idea de la emancipación intelectual al evidenciar esa lógica explicativa por la cual los saberes son portados por un sector que debe ser guiado para poder comprender lo que otros ya han procesado. El autor afirma al respecto: “La explicación no es necesaria para remediar una incapacidad de comprensión. Todo lo contrario, esta *incapacidad* es la ficción que estructura la concepción explicadora del mundo. El explicador es el que necesita del incapaz y no al revés, es él el que constituye al incapaz como tal. Explicar alguna cosa a alguien, es primero demostrarle que no puede comprenderla por sí mismo. Antes de ser el acto del pedagogo, la explicación es el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en espíritus sabios y espíritus ignorantes, espíritus maduros e inmaduros, capaces e incapaces, inteligentes y estúpidos La trampa del explicador consiste en este doble gesto inaugural” (Rancière, 2003: 8). Justamente nuestra pretensión con este trabajo será dar luz a esos materiales que circulan por la escena nacional y que podrían considerarse insumos teóricos, aunque su tradición y legado hasta ahora no hayan sido evidenciados.

Desde aquí, posterior a la definición del tipo de materiales que resultan proveedores de esos saberes y frente a la definición más acotada de la idea de credo poético apelamos al aporte que sobre el mismo hace la idea de construcción colectiva de creencia desde las elaboraciones tóricas de Pierre Bourdieu (2010). Dicha creencia colectiva, en términos de “campo intelectual”, se constituirá según este autor dentro de la lógica provista por las prácticas que definen ese campo, dando espacio a una serie de preguntas que reactualizan no solo esas prácticas sino también los mecanismos de creencia que las sostienen.

Más adelante en el capítulo, hemos elaborado una serie de preguntas hacia la definición del credo poético, gracias a las cuales pretendemos orientar nuestro recorte cada vez más específicamente sobre el objeto que apuntamos a definir. Luego, siguiendo con la pretensión de ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo escénico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento es que buscamos delinear una serie de ejes que reconocemos como posibles brechas de entrada para procesar y analizar los discursos de espesor de los creadores que responden al recorte que ha propuesto la noción de resistencia. Cabe aclarar, respecto de dicha producción de ejes, que se parte de la idea de que el trabajo sobre el credo de cada creador es variable y consideramos que depende de cada artista el saber cuáles son los elementos que pueden narrar mejor su experiencia creativa para deducir su sostén artístico interior. Esto, pretendemos, podrá verse en las elecciones que se hagan acerca de cada uno de dichos vectores de análisis.

Además de esas brechas de entrada al análisis de los discursos de espesor de los creadores, en este capítulo pretendemos trabajar sobre ciertos constructos discursivos fijos que son proveedores de modalidades descriptivas acerca de las propias prácticas. Esos constructos discursivos responden, en su mayoría, a tradiciones específicas que influyen en la manera en que los artistas piensan las prácticas. Es desde aquí que hemos producido ciertas categorías que durante el capítulo desarrollaremos, tanto en características como en funcionamiento. Se trata de las categorías de credo poético del *artista inspirado* o del *artista ‘médium’*, del *artista genio* o del *artista sensible*, del *artista acrítico* y, finalmente, el credo poético del *artista reflexivo* y del *artista investigador*.

Nuevamente recalcamos que tanto estas categorías (que no se reconocen exhaustivas, pero funcionan a partir de las observaciones realizadas) como los ejes antes mencionados no tienen una pretensión de volverse fijas ni rígidas, sino que las concebimos como espacio de entrada a comprender rasgos particulares entre los creadores y sus zonas en que las prácticas son descriptas y pensadas. Evidentemente estas descripciones y pensamientos operan tanto sobre su percepción como sobre su praxis creadora.

Finalmente, será a partir de todos estos elementos que pretendemos acercarnos al estudio acerca de los recursos a partir de los cuales un artista se constituye como el principal capacitado para objetivar la propia experiencia de creación y nombrar categorías que emanan de los procedimientos que conforman esa experiencia creativa.

2.2 Modos de pensamiento en torno a las prácticas

En *El absoluto literario* (2012), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy recuperan uno de los materiales que considerarán más representativos del primer romanticismo alemán, la revista *Athenaeum*⁵⁶. El programa singular de esta publicación que comienza en 1798 no se identificó como literatura ni tampoco objetivó una “mera teoría” de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura, o dicho de otro modo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría” (2012: 35). En este marco se ubican los escritos en fragmentos de Friedrich Schlegel, entre los cuales éste propone un ángulo diferente al tradicional rol del artista únicamente en tanto creador:

Si la poesía debe convertirse en arte, si el artista debe tener una comprensión y ciencia profundas de sus medios y sus fines, sus obstáculos y sus objetos, entonces el poeta debe filosofar sobre su arte. Si no ha de ser solo inventor y trabajador, sino también conocedor de su materia y si ha de poder comprender a sus conciudadanos en el reino del arte, entonces también tiene que convertirse en filólogo (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012: 175).

En esta cita se da cuenta del tratamiento singular que se hace en esa etapa primera del romanticismo respecto de la figura del artista como conocedor de una

⁵⁶ Lacoue-Labarthe y Nancy definirán el principal objeto de esta revista como “la voluntad de ‘retorno’ crítico a lo existente desde la filología” (2012: 31).

disciplina específica, además de creador. Bajo esta lógica, el autor propone que quien ocupe ese rol, más allá de su ejercicio creativo, debe poder “filosofar sobre su arte”. Es decir, producir reflexiones acerca del mismo, y bajo la publicación de *Athenaeum* reiteran que “todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas” (Lacoue-Labarthe y Nancy 2012: 35). A pesar de la evidente distancia con el romanticismo alemán, nos permitimos traer esta cita puesto que la idea de que cada disciplina se lee desde su propia singularidad pervive en el contexto de nuestro campo teatral porteño. En relación con esto, al pensar en los roles múltiples que ejercen los artistas escénicos por el hecho de reflexionar acerca de sus prácticas y de su inserción en un campo específico a partir de las mismas, es que hemos elaborado esta noción de credo poético.

Como hemos visto durante el estado de la cuestión del presente estudio, la lógica de la fe religiosa y la manera en que se entretexe el valor de símbolo, comunidad y misticismo resultan funcionales para pensar en determinadas conexiones que se repiten en diversos campos sociales, incluido el artístico⁵⁷. Sin embargo, debemos destacar que

⁵⁷ Si bien tanto la acepción de “credo” como la de “creencia” están asociadas a aquellas “ideas, sentimientos y pensamientos en los que se pone la fe, sin necesidad de tratarse de verdades ni hechos demostrables racionalmente” (Diccionario Larousse), hemos elegido trabajar sobre el primer término ya que se encuentra vinculado con las normas de conducta que operan a partir de esa concepción del mundo y su definición coincide con lo que pretendemos describir: es decir, aquellos principios que se estiman esenciales y sobre los cuales se funda una opinión o regla de conducta. Haciendo un rastreo del término, en el *Diccionario Filosófico* de Voltaire (2007: 786) se desarrolla la noción de “credo” como análoga a la de “símbolo” y se ubica como un concepto que llegó a la religión cristiana a partir de la iglesia griega (voz símbolo, derivada del griego symboléi). Además, los artículos del credo en el marco de la religión cristiana son, justamente, el lugar en que se articula lo misterioso con lo subjetivo, es decir, con la propia fe. Por otra parte, si bien el credo eclesial es expresado en primera persona del singular, el mismo presupone la comunidad eclesial entera y es por esto que este acto en sí implica la manifestación de una fe personal, a la vez que la unión con la comunidad religiosa que comparte esa fe. Y sería en esa articulación de lo singular y lo colectivo que se define tanto el credo como la religión en sí misma. Al respecto, altamente influenciado por su antecesor (William Robertson), Emile Durkheim publica en 1912 su estudio *Las formas elementales de la vida religiosa*. En el mismo, el autor va a definir la religión como un “estado anímico colectivo”, organizando su teoría en la división entre lo profano (o individual) y lo sagrado (o social). Luego Durkheim agregará que “una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a cosas sagradas, es decir, separadas, prohibidas; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada iglesia, a todos los que se adhieren a ella” (Duch, 2001: 96). Más adelante, Max Weber, por su parte, no se impondrá la idea de definir “la esencia de la religión” sino que estudiará a la misma como “una forma concreta de acción comunitaria”, a lo que Peter L. Berger agrega que “la religión no solo deviene el fenómeno social (de acuerdo con el pensamiento de Durkheim), sino que es, en realidad, el fenómeno antropológico por excelencia. La religión se equipara específicamente con una autotranscendencia simbólica, que puede actualizarse siempre y en todo lugar” (Duch, 2001: 100).

aquí usamos la noción de credo en otra dirección, que no privilegia el misticismo en el arte ni jerarquiza la fe religiosa. Se trata de un credo de lo singular, que se organiza en torno a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Al hacerlo, el mismo responde al lazo que mantiene el artista con el conjunto de elementos que conforman su práctica. Al configurar dicha noción, acordamos con Michel de Certeau⁵⁸, que en su estudio acerca de las prácticas cotidianas, define el rol de la creencia del siguiente modo:

Entiendo por “creencia” no el objeto del creer (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de sujetos en una proposición, el *acto* de enunciarla al tenerla por cierta, dicho de otra manera, una “modalidad” de la afirmación y no su contenido (De Certeau, 2000: 194).

En el caso del material con el que trabajamos en el presente estudio, nos apoyamos en el vínculo del artista con su creencia más que en el objeto de esa creencia. Y lo hacemos para pensar, de esta manera, los modos en que se elabora cierto discurso de espesor⁵⁹ acerca de sus propias prácticas. Por lo tanto, pretendemos identificar una materialidad discursiva concreta y dinámica a partir de la producción reflexiva del artista escénico sobre su práctica, del cual derivarán elementos que generen un tipo de saber específico. Dirá De Certeau respecto del binomio saber-creer:

Hoy, el creer y el saber se distribuyen de una manera diferente a como sucedía en las religiones de otros tiempos; el creer ya no modaliza más lo creído según las mismas reglas; en fin, los objetos en los que se va a creer o los que se van a conocer, su modo de definición, su condición y su reserva se han renovado en gran medida. Tampoco se pueden aislar e inscribir en una continuidad dos constelaciones de “creencias” al retener solamente, de una y otra, el hecho común de un *Belief*, elemento supuestamente invariable (2000: 201).

Si hacemos una trasposición disciplinar, y nos enfocamos en el análisis de la práctica escénica, podemos decir que, más allá de los hechos efectivos y reales que

Por lo tanto, en este tejido, sería en esa articulación de “autotranscendencia simbólica” en el marco de lo colectivo que se sostiene la idea de credo. Haciendo una trasposición de esto a nuestro análisis de la práctica escénica, podemos decir que, más allá de los hechos efectivos y reales que sostengan a los creadores con su quehacer, nos interesa tratar el vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en la consideración singular que produzcan respecto de su campo específico.

⁵⁸ Este autor ha concentrado su investigación en torno al estudio de la creencia en tanto acto fundamental de la naturaleza humana. A partir de un trabajo sostenido sobre diversas temáticas, se ha ocupado de buscar las diversas modalidades en que la creencia configura y posibilita la vida social.

⁵⁹ A continuación, en este capítulo definiremos más en detalle a qué nos referimos con la categoría de “discursos de espesor” que ya mencionamos en la introducción de la presente tesis.

sostengan a los creadores con su quehacer, nos interesa tratar el vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en la puesta en consideración de su campo disciplinar específico. Concretamente, al pretender describir ciertos aspectos de lo inasible de esas prácticas, en el campo de las artes escénicas se configuran distintas formas del creer.

Siguiendo con lo dicho, el credo poético de un artista se conformará como un elemento en permanente evolución. Justamente, durante nuestro estudio de los modos de pensamiento en torno a las prácticas, pretendemos ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo esas formas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Es decir, trabajamos el credo poético en tanto relación directa del artista con el conjunto de elementos que constituyen su práctica, operando tanto sobre su percepción como sobre su praxis creadora. Según nuestro estudio primario, los datos que ayudan a construir la imagen de credo poético se organizan por fuera de una lógica jerárquica y sus aspectos particulares colaboran con la configuración de la noción, en busca de un todo orgánico y singular.

2.3 El credo poético como construcción colectiva

Como parte de nuestra investigación, hemos desarrollado una tipología de los credos. Dentro de la misma se hace referencia a las diversas variantes de reflexión que el artista escénico puede establecer sobre su obra. Esto se da considerando que el mismo constituye su credo en la propia praxis y en la conjunción subjetiva del material con el proceso. El credo poético, entonces, responderá a la cuestión acerca de cómo éste se ve a sí mismo y también cómo mira, vive, transmite y reflexiona (acerca de) su práctica artística. Sin embargo, para un desarrollo global de la noción, más allá del vínculo del artista escénico con su práctica (y lo que pueda configurar en términos de reflexión acerca de la misma), el credo poético también debe ser analizado en términos de construcción colectiva.

La metáfora que se utiliza en la introducción a *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* (2010), de Pierre Bourdieu, resulta clave

para comprender este fenómeno⁶⁰. Aquí, la “creencia” es a la vez derecho de entrada y producto de la pertenencia a un espacio marcado por una convención específica. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria, producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata al mundo y a las observaciones que del mismo derivan (Bourdieu, 2010: 13). Por lo tanto, la creencia colectiva, en términos de campo intelectual, se constituye dentro de esa lógica de las prácticas y da espacio a una serie de preguntas que reactualizan sus sentidos, así como el de las creencias que las sostienen⁶¹.

De hecho, en el fenómeno de la transmisión y filiación de las prácticas artísticas aparece para Bourdieu una idea singular de creencia (asociada al culto al artista, que mitifica esa transmisión y que a su vez lo aleja de la posibilidad de una ciencia de la obra artística). El sociólogo considera que es, en parte, una crisis de creencia en el arte contemporáneo la que genera dificultad para pensar las prácticas dentro de los espacios generados por quienes integran el campo. Al respecto afirma:

La crisis en el arte es probablemente una crisis de creencia, a la cual sin duda han contribuido los propios artistas. [...] si la ciencia del arte o, simplemente, la

⁶⁰ En este texto se analiza el campo cultural como un juego, por lo que, para que el mismo funcione como tal, debe haber quien esté dispuesto a formar parte del mismo, así como de incorporar *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego. Es decir, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego.

Recordemos que el aquí llamado *habitus* consiste en una unidad sistemática que organizaría todas las prácticas. Por lo tanto, el *habitus* sería *sentido práctico* (sentido del juego social) y se conforma a partir de una lógica propia, la cual es necesaria comprender y aprehender para poder explicar las prácticas. Según describe Gutiérrez en el estudio preliminar del libro de Bourdieu, la lógica de la práctica es una lógica paradójica: lógica en sí, sin reflexión consciente ni control. Se trata de una lógica de dinámica irreversible, que se encuentra ligada al tiempo del juego, a sus urgencias, a su ritmo, por lo tanto, asociada a funciones prácticas y que no tiene intereses formales.

⁶¹ Bourdieu parte de las siguientes preguntas fundantes acerca del rol del creador: “¿Qué es un artista? ¿En que se reconoce que alguien es un artista? [...] ¿Por qué y cómo se deviene artista? [...] aparte del deseo de gloria, ¿qué es lo que produce la vocación de ser artista?” (2010: 21, 22).

En esta indagación el autor pretende problematizar las razones esenciales por las que un creador intenta formar parte de un campo disciplinar específico, y las referencias que encuentra para responder a las mismas son ubicadas en el intercambio que se produce en ese campo en sí. De este modo, el sociólogo va a afirmar que el “artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista” (2010: 22). Y derivado de esto, el autor configura la pregunta acerca de la transmisión, de la enseñanza y formación de otros artistas partiendo de la inquietud acerca de si el arte debe y puede enseñarse. Ya que para Bourdieu la creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida y este sería uno de los grandes obstáculos para el desarrollo de una ciencia del arte y de la literatura. Luego afirma que “esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía [...] el campo artístico y se inventaba el culto al artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte” (2010: 24).

reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque el arte es un objeto de la creencia (2010: 27).

Para Bourdieu es evidente que hay una tensión entre su configuración de creencia y la producción de reflexión dentro del campo artístico, porque el autor considera ambos aspectos como entes imposibles de asociar. En nuestro caso, al pensar los procedimientos de reflexión en el trabajo de la escena, no consideramos que la producción artística se encuentre en tensión permanente por ser producción y objeto de creencia a la vez. Sin embargo, esta reflexión de Bourdieu ilumina la necesidad de pensar en las complejidades que trae aparejada la búsqueda de sistematizar reflexiones acerca de la práctica artística de parte de los creadores (en nuestro caso además con la singularidad de tratarlas en términos de credo). Esta es la razón por la cual reconocemos que la complejidad debe ser asumida, ya que no podemos generar una simplificación de los procesos creadores, sino justamente aceptarlos con todas sus particularidades. Por lo tanto, la intención con esta categoría es trabajar a partir y dando el espacio correspondiente a la complejidad⁶² que es inherente a las prácticas artísticas, aceptando las problemáticas que puede acarrear el hecho de intentar sistematizar u organizar las reflexiones que de las mismas deriven.

¿Para qué serviría entonces pensar en términos de credo poético? Dado que el objetivo de nuestro trabajo es generar una reflexión sobre la labor del artista escénico,

⁶² En relación con el tipo de objeto con el que trabajamos, nos hemos interesado especialmente por ver modalidades de tratamiento de materialidades que no hayan sido previamente analizadas, como son los discursos de espesor en torno a la reflexión sobre la práctica de actuación en el campo teatral argentino. Nuestra propuesta metodológica frente a esa indagación es la producción de tres ejes conceptuales, pero al producirlos comprendemos que serán enfoques para tratar un corpus sumamente heterogéneo y complejo. En busca de referencias en esta línea, hemos consultado el estudio acerca de la complejidad que desarrolla Edgar Morin (1994). Parte de la justificación de este autor respecto de los mecanismos de análisis que configuran a la complejidad como estructura y marco, radica en cierta ambigüedad a partir de la cual se pueden generar categorías y sistematizaciones basándose en determinadas dualidades y conceptos que se articulan binariamente, como son: sujeto/objeto, orden/desorden, auto/hetero-organización. También los fenómenos difícilmente explicables fuera del campo complejo que permite su aparición son tolerados y reconocibles, y no dejados de lado en la búsqueda de generar un mecanismo que por simplista finaliza por ser limitada. El estudio que elabora Morin reflexiona acerca de los modos en que el conocimiento científico se ha instalado como algo cuya misión era disipar la aparente complejidad de los fenómenos, para revelar el orden simple al que obedecen. Dejando de lado el hecho de que esta idea redundante en una mecánica mutiladora de fenómenos o realidades específicas que ese tipo de conocimiento pretende analizar.

En gran parte, es por esta razón que nos es prioritario resaltar el aspecto complejo del estudio de estas temáticas que nos interpelan ya que las consideramos fundamentales para poder pensar fenómenos artísticos o disciplinas que los estudian.

nos apoyamos sobre la idea de que todo artista, para sostener su práctica en el tiempo, desarrolla un tipo de sostén específico que excede su producción artística en sí misma. Dentro de este marco, el término “poética”⁶³ va a incluir todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso en particular. Es por esta razón que el credo poético en tanto categoría se referirá al artista escénico atravesado por el mundo que transita y en función de cómo él lo perciba y, en una segunda instancia, a las reflexiones que provengan de esta percepción. La investigadora Ileana Diéguez explica “lo liminal como tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos” (2007: 32). Es en esta zona liminal del encuentro del artista con su material de trabajo y su entorno donde comienza a constituirse el tipo de pertenencia que sostiene el hecho teatral en la propia búsqueda del artista en su disciplina. Acordamos, además, con la necesidad de pensar un abordaje que contemple las praxis artísticas a partir de las prácticas existenciales de quienes las producen. Al trabajar a partir de diversas impresiones que tienen los artistas escénicos en torno a sus prácticas, evidentemente nos encontramos ante distintos enfoques que producen frente a su obra y frente a la construcción del sí-mismo en tanto sujetos constituyentes de un campo disciplinar específico.

2.4 Preguntas hacia la configuración del credo poético

⁶³ Todorov plantea que la *poética* vendría a quebrar *la simetría establecida entre interpretación y ciencia dentro de los estudios literarios*. La singularidad de su enfoque radica en analizar a la literatura en términos “abstractos” e “internos” a la vez. “El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario [...] esto hace que tal ciencia ya no se preocupe por la literatura real sino por la literatura posible; con otras palabras: por aquella propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: la *literariedad*” (22). Por otra parte, la definición de poética se apoya tanto en la tradición antigua como en sus predecesores inmediatos. Entre estos, en 1945, Paul Valéry es quien afirma: “El nombre de *Poética* nos parece que le cabe, entendiendo esa palabra según su etimología, es decir como el nombre de todo aquello que se relaciona con la creación o con la composición de obras de las cuales el lenguaje es al mismo tiempo la sustancia y el medio, y no en el sentido restringido de colección de reglas o de preceptos relativos a la poesía” (23). En el diccionario de Ducrot y Todorov el término “poética” puede emplearse para designar: 1) toda teoría interna de la literatura, 2) la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias: ‘la poética de Hugo’; 3) los códigos normativos construidos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio” (Ducrot y Todorov, 1986: 99). En nuestro trabajo reconocemos también la concepción de la Poética Teatral (Dubatti, 2011) en tanto disciplina que se propone estudiar la *poiesis teatral* o *ente poético teatral* en su doble inflexión integrada: el *trabajo de producir* y el *objeto producido*.

Ciertos interrogantes se vuelven fundantes al contar con un anclaje en la práctica escénica y en los modos en que los artistas se vinculan con su quehacer. Algunas de las preguntas que organizan la noción de credo poético son las siguientes: si el arte es en sí mismo productor de conocimiento, ¿para qué serviría reflexionar sistemáticamente acerca de las prácticas? ¿Se puede transmitir el conocimiento producido dentro de la práctica artística? ¿Dónde radica esa complejidad de la reflexión del artista escénico acerca de su práctica? ¿Siempre hay autorreferencia al producir pensamiento dentro de las prácticas? ¿Quién sería el receptor de esas reflexiones o sistematizaciones? ¿En qué puede afectar la reflexión sobre la práctica a la práctica escénica en sí? ¿Le da ésta una dimensión diferente al trabajo del artista? ¿Le da un ángulo de análisis diferente? ¿Le exige organizar su productividad? ¿Le exige pensar de modo sistemático el mundo en que inscribe su práctica?

Por otro lado, ¿para qué sirve conocer cómo está constituido el credo poético de un artista? ¿Para generar sistemas de reflexión que luego sean aplicables para otros artistas? ¿Para comprender el mundo de ese creador? ¿Para, a través del arte, poder hablar acerca del mundo? ¿Para poder hablar de uno mismo poéticamente y reconocerse procesando los propios saberes?

Si bien no es nuestra intención responder a estas preguntas de modo exhaustivo y explícito la producción de las mismas ha funcionado como hilo conductor que nos organizó en vistas a la definición de la noción de credo poético.

2.5 Reflexiones de espesor / Descripción densa

En lo que refiere a la aplicación de la noción en tanto abordaje de análisis de las prácticas artísticas de creadores escénicos, los elementos que colaboran con la construcción del credo poético de un artista serían especialmente los textos aledaños a la creación en sí y no la producción textual de un material escénico. En gran parte porque consideramos que no es únicamente el artista escénico que se ocupa de la escritura quien se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística⁶⁴. Para encarar este tipo de búsqueda no creemos que sea necesaria

⁶⁴ Si bien durante este estudio nos interesamos especialmente en las reflexiones en torno a las prácticas de actuación, cuando hablamos de sujeto escénico nos referimos a cualquier artista que se desempeñe en el campo teatral y pueda reflexionar acerca de su producción creativa, sin jerarquizar un quehacer de la escena por sobre los demás.

una sistematización específica. Es decir que las preguntas a plantearle a un creador⁶⁵ con relación a su credo poético son variables en función de los elementos que puedan colaborar con la descripción de la experiencia creativa de cada sujeto escénico en particular. Esto se produce porque lo que deriva de estas categorías -al menos de forma deseable- es un tipo de discurso del artista sobre su práctica que debe tener un grado de espesor considerable y ser útil para delinear las características singulares del credo poético del artista escénico en cuestión.

Como referencia para esto, como ya se ha mencionado, hemos tomado la categoría de “descripción densa” que elabora Clifford Geertz. En su libro *Interpretación de las culturas* el autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales. Geertz plantea que, dado que el “hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido” (Geertz 2003: 20) la cultura debería ocuparse, no de producir leyes que puedan ser reproducidas una y otra vez sino de propiciar la búsqueda de significaciones, poniendo por delante su facultad de ciencia interpretativa. Describe al respecto:

Debemos medir la validez de nuestras explicaciones, no atendiendo a un cuerpo de datos no interpretados y a descripciones radicalmente tenues y superficiales, sino atendiendo al poder de la imaginación científica para ponernos en contacto con la vida de gentes extrañas (Geertz 2003: 29).

Derivado de lo cual, la descripción etnográfica se caracterizará por ser interpretativa y microscópica (generando análisis de tipo abstracto a partir de cuestiones específicas). Este enfoque permite entrar en el “mundo conceptual” en que habitan esos sujetos que se pretende analizar. Será, por lo tanto, a partir del abordaje de problemas específicos y de cada fenómeno estudiado que se formulará el tipo el marco teórico a partir del cual se podrá continuar generando interpretaciones frente a nuevos fenómenos:

Si bien uno comienza toda descripción densa (más allá de lo obvio y superficial) partiendo de un estado de general desconcierto sobre los fenómenos observados y tratando de orientarse uno mismo, no se inicia el trabajo (o no se debería iniciar) con las manos intelectualmente vacías. En cada estudio no se crean de nuevo enteramente las ideas teóricas [...] las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso, se las aplica a nuevos problemas de

⁶⁵ O las preguntas a plantearse en tanto creador, si se trata de un artista reflexivo o un artista investigador.

interpretación. Si dichas ideas dejan de ser útiles ante tales problemas, cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas. Si continúan siendo útiles y arrojando nueva luz, se las continúa elaborando y se continúa usándolas (Geertz, 2003: 37).

Dado que la teoría cultural no es autónoma, ya que se encuentra imbricada y en cruce permanente con los hechos inmediatos que trae la descripción densa, es que las generalidades a las que logra llegar se deben a la delicadeza de sus distinciones, no a la fuerza de sus abstracciones (Geertz, 2003: 35). Geertz, por lo tanto, le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. La intención del tipo de producción textual al que se accedería a partir de este abordaje se genera a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar, y no a partir de la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no. Del mismo modo, volviendo al campo disciplinar que nos convoca, reconocemos que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

2.6 Un sujeto discursivo autónomo a partir de la reflexión sobre las prácticas

En la búsqueda de configurar la imagen de ese sujeto escénico que se enfrenta a su propia materialidad, reconocemos la condición autorreflexiva⁶⁶ que le es inherente. A partir de esto aparece otro elemento que colabora con la configuración del credo poético: se trata de la cuestión de la autorreferencialidad. Al respecto debemos destacar una problemática derivada de la reflexión acerca de los propios procesos de creación que tiene que ver con el artista que por razones de practicidad, interés o cercanía habla de sus propios procedimientos, principalmente porque son aquellos a los que tiene acceso. Para esto se hace necesario considerar el modo en que el sujeto escénico elabora su reflexión y en qué punto esa reflexión colabora con su práctica artística, poniendo por delante la producción de pensamiento en torno a la obra y no cuestiones ligadas meramente a la productividad concreta del objeto artístico en sí⁶⁷.

⁶⁶ Profundizaremos en este aspecto durante el tercer capítulo de la presente tesis.

⁶⁷ El tipo de reflexión que se genera en tanto credo poético no tiene porqué ser directamente aplicable a su obra artística, puesto que consideramos que este tipo de reflexión tiene un valor intrínseco más allá de su aplicabilidad a las prácticas habituales de los sujetos escénicos.

Indagando acerca de esa problemática hemos detectado que los espesores de reflexión son diversos ya que no es el mismo tipo de elaboración discursiva al que se llega al pensar en la práctica artística durante una breve entrevista que pretende, a través de ciertas preguntas de rigor, describir la poética o la búsqueda artística de un sujeto escénico en el marco de promoción de un material teatral, que el que se produce en términos textuales en una entrevista extensa acerca de la poética de un creador o en un ensayo o en un artículo. Tomando la imagen de una red abierta y laxa para el primer caso en contraposición con una trama más firme y cerrada para el segundo, es que configuramos el tipo de “espesor” al que llega el artista durante la reflexión acerca de sus propias prácticas.

Consideramos que este tipo de textualidad singular es la que habilita un discurso específico que no podría catalogarse de documentación experiencial, ni escritura de procesos creativos, y desde ya, tampoco se trata de la publicación de textos dramáticos, sino que son objetos discursivos particulares. De hecho, al pensar en este tipo de objeto discursivo autónomo que no responde a una clasificación específica pero que podríamos reconocer como “una sistematización de reflexiones en torno a las prácticas” debemos también considerar los marcos dentro de los cuales se produciría esta reflexión⁶⁸. La consideración de dichos marcos nos lleva a analizar los espacios que propician esa reflexión, así como las zonas de circulación para hablar sobre la práctica artística en términos de procesos, metodologías o sistemas. Con la intención de generar este tipo de material de espesor para el abordaje del credo poético del artista escénico se buscará plantear un formato de pregunta que colabore con la elaboración de una reflexión sobre los propios procedimientos y no que busque cerrar sentido en torno a las poéticas⁶⁹.

La búsqueda de este objeto discursivo singular podría permitir tanto a artistas como a artistas-investigadores y teóricos desarmar la estructura que escinde la teoría de la práctica artística como dos elementos pertenecientes a campos completamente diferentes. A su vez, esto implicará una reflexión acerca de cuáles son las condiciones

⁶⁸ Incluyendo la pregunta acerca de si los mismos están sistematizados o, por el contrario, son aleatorios y eventuales.

⁶⁹ Por ejemplo, Jorge Halperín donde afirma: “las preguntas deben ser abiertas [...] claras, concisas, que le permitan al entrevistado profundizar en su tema, que se den lugar a debates u oposiciones” (Vázquez, María Esther 2003: 88). El tipo de preguntas que proponemos en vistas a configurar el credo poético de un artista escénico podrían ser bien: ¿has tocado este tema? ¿qué te interpela de eso? ¿qué recurrencias podés identificar? En contraposición a un tipo de entrevista más cerrada o que ronde el sentido del material producido por el artista en cuestión, por ejemplo: ¿qué querías decir con eso?

de producción de conocimiento (y de validación de ese conocimiento) en función de la singularidad del objeto analizado. Algunas de las preguntas que encauzan esta inquietud sobre la reflexión acerca de la práctica o la conformación de una actividad que incluya esta articulación entre lo artístico y lo investigativo de parte del sujeto de la escena, podrían ser las siguientes: ¿desde dónde analizar la propia práctica? ¿Qué herramientas teóricas existen para leer la praxis? ¿Cómo se articulan estas actividades? ¿Es necesario encontrar un marco dialogal específico? ¿Hace falta hacer preguntas específicas? ¿Conviene elaborar una sistematización previa para que el artista responda desde su metodología? ¿Se trata de un trabajo en soledad o es colectivo?

Retomando lo ya dicho, el credo poético entonces responderá a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Al proponer este eje para pensar las prácticas escénicas de creadores en actividad (en la mayoría de los casos) cabe destacar que no pretendemos agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en el teatro argentino, sino que buscamos acercar una metodología que incluya y jerarquice diversas discursividades existentes acerca de las prácticas escénicas en el ámbito nacional, asumiendo la forma acotada y parcial del recorte, pero justificando su cohesión en los próximos capítulos de esta tesis⁷⁰. Insistimos en que para organizar y procesar dicha materialidad discursiva podemos utilizar diversos abordajes. Por ejemplo, tomar los metatextos producidos por el artista escénico; los paratextos⁷¹ que circundan la obra (y no la producción específica del artista); elementos derivados del rol del investigador participante (durante los procesos creativos del artista en cuestión) y; como ya hemos mencionado, las entrevistas. Estos abordajes se darían desde ángulos diversos: en función del entorno del artista (encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); de la coyuntura (contexto histórico) y de la convención teatral (encuentro con el espectador).

Derivado de lo anterior, dentro de los marcos en que puedan generarse, algunas de las líneas que nos permitirían definir el credo poético de un artista escénico serán las

⁷⁰ Reconocemos que este corpus deja la puerta abierta para apelar a nuevas investigaciones.

⁷¹ Tomamos aquí la noción de Gérard Genette (1987), al referirse a títulos, prefacios, entrevistas concedidas, textos metaliterarios, cualquier otro material explicativo para una obra marcada por la complejidad. Así como todo elemento que propicie la formulación de un aparato crítico sobre los textos, sea cual fuere el soporte de ese material (fotos, borradores de escritos, cartas, archivos sobre su figura). Todo esto en la búsqueda de generar un archivo que sirva tanto para críticos e investigadores como para cualquier lector curioso que pudiera interesarse en este sistema de informaciones paralelas a la obra en sí.

que detallaremos a continuación⁷². Cabe destacar que los ejes que proponemos son las brechas de entrada para el credo poético, con lo cual los reconocemos como arbitrarios. Sin embargo, consideramos que posibilitan la entrada al pensamiento de los artistas escénicos e intentaremos demostrarlo a partir de ejemplos que refuerzan discursivamente los distintos ejes:

a) *Los Métodos*

Dentro de lo que serían los métodos como puerta de entrada al análisis del credo poético de un artista escénico pensamos en la puesta en foco de los procedimientos al llevar a cabo un proceso de creación. Estos métodos se organizan principalmente en torno a las recurrencias durante su producción artística, los cambios en sus dinámicas de trabajo y la posibilidad de síntesis que pueda llevar a cabo respecto de los procedimientos que reconozca en el abordaje de la propia producción. También aportan a esta idea cualquier tipo de configuración que el artista escénico reconozca como “máximas” o “zonas de pasaje” durante sus procesos creativos. Por otra parte, también sirve para conformar la categoría de los métodos la descripción general de su propia poética. Rafael Spregelburd⁷³ dice acerca de esta temática que “el ‘procedimiento’ existe siempre, y con relativa sencillez. En cualquier creación hay siempre un procedimiento. Lo difícil es nombrarlo” (AAVV, 2015: 57). Al buscar la descripción de parte del artista respecto de su proceder se pretende que el mismo reconozca ciertas recurrencias en sus procesos de creación para poder describir y explicar en qué consistió su metodología de trabajo, así como las reincidencias y mutaciones que los procedimientos sufren de un proceso a otro.

En general, el discurso sobre las metodologías de trabajo suele ser uno de los más accesibles en términos de reflexión en torno a la propia práctica, puesto que es lo que el artista va elaborando a lo largo de su carrera al reafirmar sus procedimientos. Por

⁷² No podemos dejar de mencionar que para producir este apartado que incluye los distintos elementos que pueden sintetizar el credo poético de un artista escénico hemos contemplado el paisaje del teatro argentino, sin hacer distinción de poéticas y estéticas. En el caso específico de los artistas que pretendemos analizar (a partir del recorte que proveerá la noción de resistencia en el tercer capítulo de este estudio) nos enfocaremos en el credo poético de artistas que conciben el cuerpo de actuación como base de sus prácticas, produciendo reflexiones derivadas de las mismas.

⁷³ Ejemplificamos con Spregelburd porque lo reconocemos como productor de un discurso de espesor que resulta claro para lo que se intenta detallar, pero este artista escénico no forma parte de nuestro corpus específico (por razones que se justificaron en su momento).

ejemplo, el colectivo Piel de Lava⁷⁴ define su metodología de trabajo desde lo grupal, que atraviesa la experiencia creativa en todo momento de sus procesos y producciones. Organizan esa grupalidad a partir de lo que definen como “modo ensayo” y afirman que viven constantemente en esta situación “impuesta” de ensayo: “Nos juntamos a probar ideas, textos y materiales que nos motorizaron a empezar una nueva obra. Siempre llamamos a esa instancia “ensayar” aunque a veces lo que se ensaya no existe todavía. Es como una forma de estar en el tiempo, juntándonos, compartiendo la cotidianeidad, probando casi siempre durante largas temporadas cosas que no conducirán a ningún sitio” (AAVV, 2015: 127). En este caso la definición acerca de la propia metodología se vuelve determinante de la poética que construyen, desde la articulación de esas ideas de colectivo y ensayo permanente. Dentro de esa articulación aparece también la posibilidad de autonomía que les da la dramaturgia colectiva, cuando de la colaboración emana una presencia de otredad, lo que ellas llaman “un integrante fantasma que mueve los hilos desde su perverso escritorio” (AAVV, 2015: 129).

Los métodos que el artista describe como resultantes de la repetición de ciertos procedimientos de trabajo que van conformando su poética, en muchos casos abrevan en los elementos formativos que también colaboran con la construcción de su mirada artística en general, lo cual permitiría pensar en las metodologías como herramientas en vistas a conformar un perfil artístico específico en el caso de cada creador. Un caso particular (que colabora con pensar de qué manera conviene tomar los dichos de un creador en busca de discursos de espesor) es el que se configura cuando el artista en cuestión dice ser “contrario a los métodos” (Federico León en Rosenzvaig 2015: 206). Si bien es evidente que las metodologías de trabajo son constructos dinámicos, es improbable que artistas con un recorrido sostenido en sus prácticas no reconozcan ninguna recurrencia metodológica en sus procesos de creación. De hecho, ponemos en cuestionamiento la idea (que pareciera sugerirse en lo que afirma León) de que un método es un marco fijo e inamovible dentro del cual un artista inscribe su poética y sus procesos de creación. Por el contrario, lo percibimos desde el lugar móvil que

⁷⁴ Nuevamente nos encontramos con artistas escénicos argentinos que no están en nuestro corpus pero refuerzan discursivamente lo que se intenta ejemplificar.

proporciona el pensar las recurrencias de la propia materialidad escénica⁷⁵. Frente a esto nos preguntamos ¿no hay modalidades sobre las que se insista en la distinción de un formato de trabajo específico? ¿No hay método en la definición de una búsqueda sostenida en la construcción de una poética propia? Evidentemente, reconocer estos elementos no exige necesariamente una repetición rígida y mecánica de los mismos procedimientos de creación, pero no reconocerlos pareciera sugerir que no hay un discurso de espesor demasiado desarrollado⁷⁶. La detección de una repetición en sus procedimientos no tiene por qué fijar una metodología de trabajo, sino que justamente la reconoce al concebirla móvil e inapresable, desde estas conceptualizaciones.

b) Las palabras o conceptos

Los elementos conceptuales elaborados por los creadores que se vuelven recurrentes durante sus producciones son parte de la estrategia comunicacional que los mismos configuran con sus equipos de trabajo. Algunos de los cuales podrían responder a una estética específica o a una formación particular, pero en muchos otros casos simplemente se instalan en la jerga del proceso de creación a partir del uso y costumbre, sin necesidad de que respondan a ninguna tradición específica. Por ejemplo, respecto de esto, Rubén Szuchmacher (2015) habla de ciertas palabras que se utilizan durante el proceso creativo de un espectáculo (consignas de trabajo, formas de evaluación, anécdotas, chismes, etc.) como una especie de literatura que quedará constituida como un “bagaje literario” que se entrelaza en la puesta en escena⁷⁷. Por otro lado, las ideas originales de los creadores que se van definiendo y arraigando a partir de su aplicación, en muchos casos trascenderán el vínculo comunicacional de los equipos de trabajo para llegar a configurarse como formas discursivas a partir de las cuales ese artista escénico piensa su práctica. Por ejemplo, Analía Couceyro define la actuación en tanto “cuerpo

⁷⁵ La materialidad escénica se configura a partir de los elementos utilizados por cada sujeto de la escena como pasible de producir una poética. Por ejemplo, Norberto Laino desde su trabajo escenográfico piensa el teatro desde la materialidad de los objetos que integran la escena al afirmar: “hablar de lo teatral es pensar en el peso de la tela, en el cuerpo del actor y en las dificultades que tiene el personaje con los objetos y con el vestuario mismo” (Rosenzvaig, 2012: 211). Del mismo modo el actor concebirá otras materialidades que no son necesariamente tangibles pero si serán determinantes de su quehacer en escena.

⁷⁶ Este tema lo trataremos pertinentemente en las categorías que vamos a desarrollar hacia el final del capítulo.

⁷⁷ Afirma al respecto: “No se trata de hablar artificialmente durante el proceso de ensayos, sino de ser conscientes de que el modo en que cualquiera se expresa sobre los materiales con los que trabaja, desplega, en tanto proceso artístico, una forma de literatura” (Szuchmacher, 2015: 72).

editado” al pensar en los elementos que alimentan la creación escénica y la composición de personajes en la búsqueda personal de cada actor. Según está creadora, desde esa idea la literatura podría volverse propiciadora de actuación:

Tengo todos mis libros subrayados y creo que en esas frases hay disparadores de actuación; algunos esperarán años hasta encontrar su cauce, y otros quizá solo queden como campo de asociación en una frase improvisada (Inrockuptibles, 2014).

Otro caso que colabora con la construcción del credo poético en el eje específico que proponen las palabras o conceptos es el procedimiento de producción de pensamiento y términos específicos desde el uso de diversas figuras retóricas. Las dos principales suelen ser la metáfora y la metonimia en los discursos de espesor derivados de los procesos escénicos. Estas ayudan a configurar los elementos conceptuales que conformarán el pensamiento de un artista escénico en tanto son el claro signo de discursividades que fundan prácticas y modos de pensar esas prácticas. En el campo teatral argentino contamos con varios casos de estos *tropos* definiendo un tipo de discurso de los artistas acerca de sus poéticas. Por ejemplo, nos encontramos con la imagen del teatro como “cancha con niebla” o de “piedra en el espejo” (Bartís); la “escena como maquinaria” o el “carácter tallado del actor” (Ure), el “cemento existencial” o los “personajes como vómitos impulsivos” (Pavlovsky) y el concepto ya mencionado de “cuerpo editado” (Couceyro)⁷⁸, entre muchos otros.

c) *La figura de los otros*

Esta línea se organiza en torno a la capacidad del artista escénico de reconocer dónde se ubica respecto de sus pares, con quiénes se alinea en términos artísticos y con quiénes no. La definición del “sí mismo” en función de otros creadores del campo portará una configuración contextual y descriptiva acerca de su credo poético⁷⁹. De este modo, las referencias del entorno, especialmente aquellas de las cuales el artista se quiere distanciar, funcionan como organizadoras de sus prácticas. Hay múltiples casos en que los modos de nombrar y nombrarse (en positivo o por la negativa) son

⁷⁸ Nuevamente, tanto lo que dice Szuchmacher como Bartís, Ure, Pavlovsky o Couceyro abona a los formatos de conceptos que ayudan a distinguir el credo poético de un artista escénico. Sin embargo, únicamente los últimos cuatro formarían parte del corpus con el cual trabajaremos en esta tesis.

⁷⁹ Por ejemplo, Peter Brook (2007) habla de un tipo de teatro que identifica de *esnob* como el gran motivador de su propio trabajo.

constitutivos de una modalidad de creación específica. El caso de definirse en tanto creador a partir de “lo que no se es” manifiesta una búsqueda de diferenciarse de una manera de encarar las prácticas que no resulta satisfactoria. En este caso, el cuestionamiento de los modos de nombrar establecidos podría volverse habilitante de la aparición de una “cosa singular y diferenciada del paisaje anterior” (Angellelli en Sagasetta y AAVV, 2011: 74).

Por su parte, Maruja Bustamante⁸⁰, en sus descripciones, también da cuenta de su poética a partir de una mirada sobre sus pares que junto con ella conforman el campo teatral porteño poniendo el foco sobre la endogamia de los participantes del circuito teatral que producen solo para verse entre sí:

Uno ocupa muchísimos roles en el proceso de escritura, dirección, montaje de sus obras. [...] El gran problema -para otros- es que nos hemos vuelto multifacéticos [...] el artista multifacético es considerado un artista circense, que es lo más popular del arte escénico. [...] El teatro es un hecho colectivo que se completa con el público. Y el público existe independientemente de lo que el dramaturgo crea o proyecte. Tienen entidad. Antes que desestimar al público mal llamado “común” y seguir haciendo obras endogámicas para vernos entre unos y otros teatristas, lo mejor es intentar disfrazarse de lo que uno tenga ganas y que asista el público que asista para poder ampliarlo. Está confirmado que cuando la poesía es más idiosincrática, se torna más universal [...] Muchas de mis obras intentan ser complacientes con *status quo*, es verdad. No estoy exenta de eso. Pero cada día intento darle más valor a mi poesía y acercarme a lo que me da más ganas de hacer sin pensar demasiado para no enloquecer (AAVV 2015: 122, 123).

Además del acuerdo o desacuerdo con otras poéticas que pueden configurar discurso de parte de creadores escénicos acerca del modo en que piensan sus propias prácticas, otro rol que colabora con esto es el de los participantes del hecho escénico, aquellos que trabajan con el creador en cuestión y los modos en que ese trabajo compartido se articula en la práctica⁸¹. Evidentemente, el espacio que se le da al grupo de creadores que constituyen la obra es también referencia del modo en que un artista escénico se piensa y concibe su trabajo en colectivo.

⁸⁰ En el caso de Bustamante, una vez más nos encontramos ejemplificando con artistas escénicos argentinos que no están en nuestro corpus pero que colaboran reforzando discursivamente lo que se intenta describir.

⁸¹ Por ejemplo, Emilio García Wehbi, al pensar su rol y el de quienes trabajan con él, afirma que “todo está en función de la poética de la obra [...] El director es el autor de la obra, los demás son asistentes artísticos” (en Rosenzvaig, 2012: 72).

d) *La filiación*

Dentro de esta categoría entran los referentes que antecedieron al artista escénico en cuestión. En la mayoría de los casos como predecesores dentro de la misma línea de trabajo que lo convoca, a partir de su propia formación, pero también como referentes generales del campo artístico con un legado teórico o práctico que se sostiene como referencia para los creadores contemporáneos⁸². A partir del reconocimiento de una línea estética o pedagógica determinada, así como de su pertenencia artística y de sus predecesores, este sujeto de la escena cuenta con elementos específicos para conformar y describir su poética singular. Derivado de este, pueden aparecer varios otros elementos que colaboren con la construcción del credo poético de ese artista, como por ejemplo el reconocimiento de un discurso o punto de vista “paterno” frente a la propia búsqueda estética, o los antecedentes formativos y profesionales que fueron determinantes para la propia praxis, aunque esto no se refleje de manera evidente en la poética singular final del artista en cuestión⁸³.

Un caso de filiación en términos de formación y pertenencia a un espacio de creación con una figura específica como guía es el de Cappa acerca de Bartís. El primero se dice deudor de este director tanto en la manera de pensar el quehacer escénico como en el cambio de su metodología de trabajo con respecto al periodo previo a su paso por el Sportivo Teatral (escritura dramaturgica tradicional, previa a la puesta en escena) y el periodo posterior (en que comienza a trabajar con la escritura de las obras a partir del trabajo con los actores).

También encontramos muchos casos en que los artistas escénicos dicen encontrar sus referencias no solamente en quienes formaron parte de su formación específicamente sino también en otros artistas que los antecedieron y a quienes admiran

⁸² Algunos de los casos que ejemplifican este fenómeno son las visitas internacionales que aparecen como determinantes para artistas argentinos que luego se consagrarían y las mencionarían como hitos determinantes de su propia carrera artística. Tal es el caso de Tadeusz Kantor (en las dos visitas que hizo en 1984 y en 1987 a Buenos Aires con sus espectáculos *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*) para Norberto Laino, Pina Bausch para Mauricio Wainrot y *La Fura dels Baus* (en la presentación que hicieron en 1984 en la ciudad de Córdoba) para La Organización Negra.

⁸³ Todo artista refiere a su filiación como los referentes que incidieron en algún punto de su carrera, aunque eso no se vea en el resultado estético final. Por ejemplo, Bacon dice que Miguel Ángel y Muybridge se “entremezclan en su mente” (Sylvester, 2009: 101). Con lo cual, en la línea de filiación dentro del credo poético, no se pretenderá en ningún caso buscar la inscripción fija y directa de un artista en la estética de otro que lo preceda sino más bien ver los modos en que esas referencias se implantan en sus propias prácticas.

o reconocen, incluso por fuera de sus campos disciplinares específicos. Por ejemplo, cuando Eduardo Pavlovsky genera discursos de espesor acerca de sus prácticas utiliza como referencia conceptualizaciones de Cortázar y toma su metáfora de “coágulo” al describir “yo no tenía ‘coágulo’. Ideología y creación estaban separadas” (Pavlovsky, 1976: 35).

De este modo, la posibilidad de encontrar marcas de las poéticas de los referentes en la propia poética y huellas de sus antecesores en los propios procedimientos (aquellos encuentros que Borges (2011) describe como “hitos” que dejan marcas concretas en su propio recorrido como creador) da cuenta de hasta qué punto la filiación es determinante del cauce que toman las poéticas singulares, así como los modos de concebir la formación. Un ejemplo de esto, hablando de su propia formación, lo da Julio Chávez⁸⁴, quien concibe a sus maestros en tanto “opresores” con los que podría vincularse por “encarcelamiento” o por “liberación”. Desde aquí va a afirmar respecto de Agustín Alezzo:

Si yo no hubiese tenido su mirada tierna, no hubiese soportado la mirada de Fernandes. Tengo el gusto de haber elegido a mis opresores. Yo decidí cuando encarcelarme y cuando liberarme de mis maestros (en Rosenzvaig, 2015: 15).

e) La misión

Dentro de los lineamientos que colaboran con la configuración de una categoría dentro del credo poético de un artista, la idea de “misión” se activaría en tanto vínculo del artista con la posibilidad de incluir su praxis artística en su propia vida en términos de “pulsión” o “necesidad”, volviendo a esto definitorio de su estética y su poética. Del mismo modo, pero en términos más generales, tendrá que ver también con la manera en que ese artista define a la disciplina que lo convoca. Por ejemplo, dice al respecto Mariana Oberstern:

La misión del artista, de haberla, es mantenerse inervado y en alguna clase de tensión que precise el trabajo artístico para resolverse, pues eso daría sentido a su vida, por lo menos a su vida como artista. (Oberstern, 2015: 67).

Desde aquí podemos ver que la idea de la misión se encuentra implantada en la vida del artista que describe su proceder como tal, especialmente desde la necesidad.

⁸⁴ Nuevamente, aclaramos que tomamos esta declaración de Chávez como un aporte acerca del punto que intentamos describir. Este creador no es parte de nuestro corpus.

Esa tensión que implicará “resolver” esa carencia activada. Otro ejemplo es el caso de Norberto Laino, quien piensa la escenografía como un hecho político y poético, por lo cual considera que no podría haber escenografía si no hay lenguaje poético y por eso la misma tiene como “obligación, no sólo conmover en la imagen, en el gesto emocional, sino que también te tiene que sacudir en su expresión poética” (Sagaseta y AAVV, 2011: 80); Eugenio Soto, por su parte, define la práctica en la cual se inscribe en tanto “histórica” y desde esa idea trabaja. Afirma que tanto la actuación como el arte en su totalidad son históricos y que “cada uno es hijo de su tiempo, como es hijo de su biología, como es hijo de sus padres, de sus recorridos y de sus trayectos imaginarios” (Sagaseta y AAVV, 2011: 62). Siguiendo estos ejemplos como meras referencias de las múltiples formas de abordaje a partir de las cuales se puede pensar la propia praxis en términos de “misión” podemos ver cómo leerse en la propia práctica creadora es organizador de un modo de encarar las poéticas y el contexto en que las mismas se inscriben. En la búsqueda de configurar el credo poético de un artista, nociones como la “obligación poética” o la actuación como “histórica” son elementos que terminan de conformar mirada acerca del mundo en que una subjetividad poética se inscribe.

f) La autodefinition

Como parte de este punto, para la configuración del credo poético del artista escénico, lo fundamental será la decisión del artista de presentarse ante el mundo, en tanto creador, de una manera y no de otra. Por lo tanto, aquí se incluirán los recursos discursivos que utilice el artista para describir su ubicación en la cartografía que es el propio campo disciplinar en que se encuentra inserto. Respecto de todos los lineamientos anteriores este sería el que pone el foco más específicamente en los recursos que tiene el artista escénico para autodefinirse y definir su propia práctica. Algunas de las preguntas que podrían colaborar para pensar los procesos constituyentes de las prácticas podrían ser: ¿cuál es el abordaje singular de la escena? ¿Para qué sirve? ¿Cuáles son las etapas de trabajo? ¿Existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿En qué contexto se transmiten los procedimientos? ¿Qué disciplinas atraviesan su trabajo? ¿Cómo funciona el campo artístico del que se forma parte? Luego, la descripción de las etapas de su trabajo y la manera en que ve conformarse su poética de proceso y su poética singular final.

Por ejemplo, uno de los elementos que colabora con este tipo de autodefiniciones es pensarse desde lo específico, pero como parte de una estructura más compleja (que podría ser el campo teatral todo). Un caso de esto es el modo en que Alberto Ure piensa la formación de actores de sus contemporáneos en comparación con su propia concepción de esa formación. Al respecto referirá que en tanto docente no le ha interesado formar actores, sino que “generar provocadores” (Ure, 2009: 6). Para hacerlo se propone ir en contra de lo que su generación sostuvo y su realización pasaría por la transmisión de una ideología más que de las técnicas de actuación. Luego retomaremos el tema de la formación en Ure más específicamente. Sin embargo, para este apartado resulta significativo ver cómo un creador inevitablemente se posiciona en determinado lugar para producir, y en ese posicionamiento se ubica en un espacio concreto dentro del paisaje artístico al cual pertenece.

Insistimos nuevamente en que en estos ejes que hemos presentado reconocemos una zona de arbitrariedad la cual aceptamos en tanto nos permite entrar en la lógica del pensamiento de los artistas escénicos que constituyen nuestro corpus para la presente tesis. Es justamente este el tipo de materialidad que alimenta lo que reconocimos más arriba como “discursos de espesor” y que es lo que a la larga incide en una mirada acerca de las propias prácticas desde un lugar de autonomía de pensamiento de parte de los creadores escénicos. En la especificidad de las nociones que desarrollaremos en los próximos dos capítulos (subjetividad poética y resistencia) pretendemos detallar de qué modo este tipo de textualidad reflexiva de parte de algunos artistas escénicos del campo teatral argentino se ha vuelto habilitante de una articulación sostenida entre práctica y reflexión en torno a la práctica que lo ha enriquecido.

2.7 Tipología de los vínculos del artista escénico con su práctica

Como mencionamos en la introducción, nuestra intención con esta tesis es la problematización de los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo. El foco específico desde el cual creemos podría apropiarse de esa autonomía será la sistematización de las prácticas de actuación y de la reflexión en torno a las mismas. Con esta investigación aspiramos a plantear una metodología de abordaje al pensar en los discursos de espesor sobre las prácticas de actuación.

Dentro de dicha metodología, el credo poético se ocupa de evidenciar los modos en que el artista piensa sus prácticas y para hacerlo elabora discursividad en torno a las mismas. Esa discursividad específica puede ser analizada a partir de los diversos ejes que acabamos de presentar, al modo de brechas de entrada a ese pensamiento particular de cada creador. A continuación, vamos a desarrollar una tipología de los credos poéticos según algunos paradigmas históricos y estéticos a los cuales consideramos que los artistas responden al pensar sus prácticas, como tradiciones a las que suscriben incluso sin ser conscientes de ello. Recalamos que lo que nos interesa analizar en cada una de las figuras que conforman esta tipología de los credos son los principios fundantes de esas tradiciones y su influencia en la manera en que los artistas piensan las prácticas.

Esta complejidad se asienta en el hecho de que las artes escénicas cuentan con dimensiones difícilmente descriptibles en su generalidad y el quehacer del sujeto de la escena también presenta complejidades para su descripción total. Éste trabaja a partir de elementos que varían permanentemente, por lo tanto, su material de trabajo y sus procedimientos se modifican constantemente. Acordamos con Frayling que menciona una idea subyacente en el cruce entre producción artística y producción de pensamiento acerca de la misma:

El artista por definición es alguien que trabaja en un código “expresivo” más que en uno “cognitivo”, y para el cual, el objetivo final está relacionado con su realización personal: la autobiografía por encima del entendimiento (Frayling, 1993: 2).

Este fenómeno puede darse por la coyuntura en que se lleva a cabo el trabajo escénico, según el entorno o grupo de referencia que lo enmarca, sabiendo que el quehacer teatral se produce siempre en equipo⁸⁵. Nos interesamos especialmente por trabajar sobre conceptos emergentes de las prácticas que sean capaces de describir realidades complejas y consideramos que los mismos sólo pueden emanar de las reflexiones de los propios creadores. Creemos que con su singularidad, las categorías que surjan de este encuentro podrían ser útiles para el recorrido profesional del artista escénico, pero especialmente para nutrir el campo en que las prácticas se enmarcan. Por lo tanto, este trabajo surge de la inquietud que nos suscita pensar la práctica artística en

⁸⁵ Aspecto que nos ocuparemos de trabajar durante el desarrollo de la noción de subjetividad poética.

términos de producción de pensamiento y es la razón por la que reconocemos clave volver a recuperar la voz de los artistas que al describir sus propias prácticas se constituyen como intelectuales específicos. Lo cual confirmará que se encuentra claramente capacitado para reflexionar acerca de sus procesos de creación.

Entonces, apoyándonos sobre los diversos tipos de vínculo que un creador puede construir con su práctica artística, podemos clasificarlos en diferentes categorías. Para hacerlo, es importante recalcar que ponemos el acento específicamente sobre la profundidad de la mirada del artista sobre su práctica y no sobre su obra, producto de su ejercicio como creador. Es a partir de esto que vamos a categorizar los distintos tipos de lazos entre los artistas y sus prácticas desde presupuestos que, reconocemos, responden a tradiciones específicas. Por supuesto que esta lista no es exhaustiva, pero funciona a partir de las observaciones que hemos hecho, lo que nos ayuda a desarrollar nuestro punto de interés acerca del credo poético. La intención de presentar consecutivamente los lineamientos para definir el credo poético y la tipología de vínculos entre artistas escénicos y su práctica, es que creemos que esos lineamientos pueden colaborar con la organización dentro de las categorías propuestas en la tipología. Si bien consideramos que no todo discurso es absolutamente definitorio de la práctica de un artista (ya que en algunos casos podría no corresponderse con su praxis), podemos afirmar que el credo del artista en cuestión será más sólido en tanto tenga una integración orgánica con su práctica. Por otro lado, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son los modos en que podemos aproximarnos a los recursos que éste tiene para describir sus propios procedimientos y su poética. Respecto de la pregunta acerca de cómo afectarían estas tipologías a la reflexión en sí, puede decirse que evidentemente la concepción global que un artista de la escena tenga acerca de su práctica va a repercutir directamente en el tipo de pensamiento que pueda derivar de la misma⁸⁶.

⁸⁶ Si tomamos por caso al escenógrafo Norberto Laino, y pensamos en lo que significa para él la creación escenográfica, él la describirá como una forma de lenguaje. Laino afirma que el procedimiento escenográfico no puede ser parte de un tejido, a menos que esté en consonancia con los demás elementos de la obra y que su búsqueda personal se encuentra en torno a un “lenguaje poético del espacio”. Este paradigma acerca de su campo disciplinar se encuentra más allá de la reflexión específica que pueda producir sobre su práctica puntualmente, pero evidentemente la afecta e influye. De este modo podemos ver cómo las conceptualizaciones que un artista escénico elabora en torno a su práctica se ven directamente afectadas por la manera en que es concebida la práctica en sí. Por lo tanto, la inscripción en uno u otro de los modos de encarar la disciplina que tienen los diversos artistas podría funcionar como interferencia en la reflexión acerca de las mismas. De aquí la pertinencia de esta tipología en la que se

A continuación, desarrollaremos la mencionada tipología en la búsqueda de la puesta en valor del pensamiento original del artista, con la intención de dar espacio a la voz del mismo, frente a la domesticación del discurso académico en torno a la teoría. Si bien es evidente que los fundamentos que han sostenido los paradigmas de la producción artística han sido problematizados y han ido variando estructuralmente durante las diversas épocas (que se vuelven manifiestas en los discursos que llegan hasta hoy), aquí nos interesaría analizar algunas de las derivaciones que llegan a nuestros días y colaboran con la configuración que producen ciertos artistas en torno a los principios que sirven de sostén para pensar sus prácticas⁸⁷. Suponemos que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer y conforman un tipo de discurso reflexivo específico. De alguna manera, consideramos que los artistas escénicos al pensar acerca de sus prácticas suscriben a alguno de estos formatos desde los cuales elaboran su discurso.

2.7.1 El credo poético del artista inspirado o del artista ‘médium’

En 1911 Kandinsky publica *De lo espiritual en el arte*, una sistematización teórica⁸⁸ de su praxis artística que se basa específicamente de la puesta en valor de la

busca estudiar de forma comparativa las distintas modalidades de abordaje de la propia práctica artística para tener una idea global acerca de desde dónde se produce pensamiento en torno a las mismas. Derivado de esto, pretendemos pensar en formulaciones metodológicas a partir de las cuales los sujetos escénicos piensan sus prácticas en sí. Más allá de este caso particular, que nos resulta ejemplificador de lo que pretendemos detallar, insistimos que en esta tesis nuestro foco se encuentra en las reflexiones en torno a las prácticas de actuación.

⁸⁷ Esta tipología se encuentra basada en ciertas observaciones de la teoría literaria (por ejemplo, lo planteado por Selden, Widdowson y Brooker, 2001) en que se plantea que los postulados de cada teoría literaria tienden a dar mayor énfasis a alguna función específica del lenguaje en detrimento de las otras. De este modo las "teorías románticas hacen hincapié en la mente y la vida del escritor, las teorías orientadas a la recepción (crítica fenomenológica) se centran en la experiencia del lector; las formalistas concentran su atención en la obra en sí misma; la crítica marxista considera fundamental el contexto social e histórico; y la estructuralista llama la atención sobre los códigos utilizados en la elaboración del significado" (15, 16). En nuestro caso, nos interesa ver de qué modo la "suscripción" a un formato específico de mirada sobre la práctica artística hace hincapié en un aspecto por sobre otro a la hora de pensarse inmerso en esa práctica.

⁸⁸ En relación con la producción de insumos teóricos desde la práctica creativa el autor afirma: "Aunque hoy se teorice hasta el infinito acerca de este tema, la teoría es prematura. En el arte la teoría nunca va por delante arrastrando tras de sí a la praxis, sino que sucede todo lo contrario. En arte todo es cuestión de intuición, especialmente en sus inicios. Lo artísticamente verdadero solo se alcanza por la intuición, y más aún cuando se inicia un camino. Aunque en la construcción general pueda intervenir la teoría pura, el

“vida espiritual”. El autor propone la idea de la “necesidad mística” que vuelve sagrados a los medios a partir de los cuales se exprese la actividad artística, dado que la obra de arte se daría por la “vía mística”. De este modo, según Kandinsky “el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real [...] La obra artística vive y actúa, participa en la creación de la atmósfera espiritual” (Kandinsky 2003: 67).

Respondiendo modos de describir las prácticas que se alinean en esta tradición, el credo poético del artista inspirado es el que apoya su discursividad sobre este antecedente que se mantiene en el imaginario hasta nuestros días. Hará referencia a aquel artista que justifica la mayoría de su producción con la “ayuda” de algún agente externo⁸⁹ que puede motivar su creatividad, la estética elegida o su punto de vista acerca del arte en general. Podemos tomar como paradigma de esto algunos relatos que encontramos en entrevistas o declaraciones de artistas, conteniendo un anecdotario sostenido desde elementos inexplicables, instintivos⁹⁰, ‘mágicos’, o del mundo de lo sobrenatural que permite el encuentro entre artista y material de trabajo⁹¹.

elemento que constituye la verdadera esencia de la creación no se crea ni se encuentra nunca a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación” (Kandinsky 2003: 40).

⁸⁹ Retomado por Altamirano y Sarlo (2001), Yuri Lotman trae como ejemplo al respecto la referencia de la Edad Media en que la lectura frecuente postulaba “la existencia de un creador único y previo a las formas sociales” (73), por lo cual los textos sagrados producidos en esas condiciones eran indefectiblemente leídos como textos “no humanos’, ‘inspirados por Dios’” (73). Aquí el rol del creador (autor) era visto como el de un copista o un mediador. Una mirada opuesta a ésta se constituye en el romanticismo (que desplegaremos a continuación) en que la personalidad del autor se conforma como nodo central e indiscutible a partir del cual se da toda narración posible. Es desde este paradigma que la figura individual del creador se cristaliza en tanto “poseedor de un don especial, superior” (Altamirano y Sarlo, 2001: 111).

⁹⁰ En algunos casos la idea de lo instintivo en el campo del arte podría pensarse asociado a esta concepción mediúmnica. Por ejemplo, al respecto, Francis Bacon cita a Duchamp “por lo que parece, el artista actúa como una especie de médium que por un laberinto situado más allá del tiempo y el espacio, busca su salida a una claridad” (Sylvester, 2009: 91). Por otra parte, allí donde Duchamp dice “médium” Bacon piensa en “trance”: “No me gusta emplear ese término “trance”, porque se acerca demasiado al misticismo moderno, que yo odio. Y además que quizás suene un poco pomposo eso de estado de trance. ¿Comprendes lo que quiero decir? [...] todo arte es, sin duda, instinto (Sylvester, 2009: 85)”.

⁹¹ Por ejemplo, Ray Bradbury (1995) dice acerca de la figura de la Musa que ésta sería la única habilitada para que el inconsciente pueda “ponerse a decir lo suyo”(37), la que permite el “fluir por la lengua del creador” (37). Y luego agregará, al respecto, que para el creador “la Musa está ahí, almacén fantástico, todo nuestro ser. Todo lo más original solo espera que nosotros lo convoquemos” (Bradbury, 1995: 37).

En el campo teatral francés la directora Ariane Mnouchkine⁹², por ejemplo, reivindica este fenómeno del artista escénico como médium cuando describe su búsqueda por generar un ámbito de trabajo que sea el “espacio de lo sagrado” para producir un “arte brujo”. Aquí vemos cómo la idea de inspiración en el marco de la creación artística sigue vigente incluso hoy. Dentro de esta lógica, facilitada por el espacio y un marco escénico, la directora propone que se debe dejar de lado al sujeto actor para permitir el ingreso de “presencias”, de lo “extraño”. Respecto de sus procedimientos, afirma que no se interesa por analizarlos ya que su prioridad es buscar una “visión” sobre la escena, que será aquella que convoque otras vidas en la vida del actor. Mnouchkine, del mismo modo que Copeau⁹³, su antecesor, considera al actor como un “poseído”. Le pide al mismo pasar por el vacío, la ausencia, la “desincarnation” [desencarnación] según la terminología de Juvet, para que el personaje pueda tomar cuerpo en la encarnación. Desde su recorrido creativo que incluye gran influencia del arte oriental, Mnouchkine va a confirmar su creencia de que el arte del actor es un arte “mediumnique”, un “arte brujo” en el cual la misión es hacer “levantar a los muertos” (Mnouchkine y Thomas, 2014).

Un autor que trabaja, desde el campo de la literatura, acerca del universo planteado por las lógicas mediúmnicas es Luis Gusmán (2009). Él plantea diversas modalidades y rasgos mediúmnicos, especialmente en torno a ideas como lo oculto asociado al desdoblamiento y el espíritu avanzando sobre la materia (en este caso podríamos decir la obra): “el espíritu avanza sobre la materia, hace sentir su presencia

⁹² Siguiendo la línea de su predecesor, Copeau, de quien retoma muchas de sus concepciones referentes a la actuación y la búsqueda dentro de la misma, Ariane Mnouchkine se caracteriza por una indagación que se basa en una escritura colectiva singular. Parte de su estrategia creadora es no apoyarse sobre una teoría, sobre todo, no saber con el fin de mantener una ilusión de descubrimiento permanente. A partir de esto Mnouchkine se pone en una posición de búsqueda permanente, apoyándose sobre algunos principios de actuación y un método de trabajo que se ha ido puliendo a largo de los 50 años que tiene de vida el Théâtre du Soleil. Como dice Freixe: “Si Mnouchkine dit ne pas avoir une théorie du jeu, elle a par contre, depuis le demi-siècle qu’elle dirige sa compagnie, mis au point avec minutie une méthode de travail fondée sur la créativité interactive entre l’individu et le groupe”. [“Aunque Mnouchkine afirme no tener una teoría de la actuación, los 50 años dirigiendo su compañía han establecido una minuciosa metodología de trabajo fundada en la creatividad interactiva que se da entre el individuo y el grupo”]. Con esto podemos ver cómo inscribirse en alguna de las categorías que conforman esta tipología no va en detrimento de un modo específico y singular de pensar las propias prácticas escénicas. En el caso de Mnouchkine, por ejemplo, creer que la actuación es “un arte brujo” no desestima que pueda reflexionar acerca de sus procedimientos de creación ni generar categorías para transmitir sus prácticas.

⁹³ Copeau marcó ya esta línea de pensamiento cuando propuso una poética de actuación basada en la idea de misticismo, pidiéndole a sus actores ser “renonçants” [renunciantes].

en las muecas y en las contorsiones de los brazos y de las piernas, que llegan hasta un estremecimiento automático, descompasado e inarmónico. En algún momento el espíritu pasa del lamento a la blasfemia, incluso al insulto virulento. Y es como si cada parte del cuerpo del médium acompañara o se resistiera a la palabra injuriosa”⁹⁴ (26).

De este modo, ese desdoblamiento podría ser proveedor de asociaciones en torno a las modalidades de creación que se implantarían en estas lógicas particulares de descripción de los propios procesos de creación. Un ejemplo de esto dentro del campo teatral argentino es el que provee Fernando Molle al describir los procedimientos de trabajo de Alejandro Acobino al mencionar la idea de “aparición de la obra”:

Alejandro, caminando en círculos por el aula, explicaba cómo le *venía* una obra. Partía de una imagen primigenia que contenía, fractalmente, todo el mundo ficcional a representar. “Es un cacho de obra que se te aparece acá”, graficaba palmeándose (¡paf!) en la frente. Se trataba, trabajo obsesivo mediante, de ir desovillando ese universo que irrumpía, eso que ya *se sabía* pero no se recordaba (Acobino 2013: 11).

2.7.2 El credo poético del artista genio o del artista sensible

La idea en torno al genio⁹⁵ se encuentra asociada a la conformación de la Estética⁹⁶ como tal, cuya deriva dará lugar a lo que hoy conocemos como primer

⁹⁴ Luego, profundizando en esto, Gusmán (2009) detallará dos tipos de espíritus en lo que al enfoque mediúmnico refiere: los médiums escribas y los médiums auditivos (62).

⁹⁵ En *Crítica del Juicio*, libro publicado en 1790, Immanuel Kant definirá al genio como “el talento (dote natural) que da regla al arte” (Kant 1999: 279). Opuesto al espíritu imitativo, el genio es un talento innato, alguien con don natural capaz de crear según reglas aun no concebidas. El genio kantiano es siempre original, sin imitación, y las obras producidas por este contienen su propio criterio de valor. Si bien Kant jerarquiza la originalidad en esta figura, también considera fundamental el mecanismo, determinado por reglas y estilo, por el cual ese talento pueda mutar en una obra de arte bajo los preceptos de lo bello.

⁹⁶La aparición de la Estética en tanto ciencia particular aplicada al arte representa un acontecimiento fundamental en la historia del pensamiento occidental. Por primera vez existe un discurso específico sobre el arte, constituido y afirmado como tal, con una terminología concreta y un marco conceptual autónomo. A partir de esto, y desde la segunda mitad del siglo XVIII numerosos pensadores dedican sus reflexiones a la estética y sobre la misma. El nacimiento de esta disciplina irá en consonancia con el momento de quiebre en que el hombre comienza a definirse en tanto sujeto. Esta figura del hombre autónomo irá en contraposición a la idea de sujeto de la época medieval en que Dios es el centro y el hombre ocupaba un espacio dado en tanto ente creado por Dios. Aparecerá, entonces, en este marco, el interés por la subjetividad del artista y derivado de eso se conformará la figura del genio. Dice al respecto Elena Oliveras: “En el proceso del nacimiento de la Estética serán determinantes la categoría renacentista de *autor*, como individuo creador (comparado a veces con Dios), y la del siglo XVIII del individuo genial [...] Es evidente entonces que la Estética autónoma, consecuencia de un arte autónomo, no surge de un

romanticismo. Como dice Schiller “ni el arte ni las obras hacen al artista, sino el sentido, la inspiración y el instinto” (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 63). Durante este periodo del romanticismo se va a configurar la figura del genio artístico, poniendo en jerarquía la imagen del hombre en tanto “ser poético”. Esta corriente estipulará que la naturaleza humana posee una especie de “facultad innata” que la lleva a poetizar. Sin embargo, para que ésta se haga presente tiene que haber una correspondencia directa con una “disposición a lo divino”. Es decir, esta predisposición habilitante a percibir lo divino es la facultad poética *a priori* que determina la tendencia natural hacia la experiencia poética en general⁹⁷. Esas configuraciones anteriores han persistido y el culto al genio se reinventa y reconfigura a través de las distintas épocas. Ese antecedente da inicio a lo que llamaremos el credo poético del artista sensible o del artista genio, ya que son varias las marcas que encontramos en la conformación de esa figura en la actualidad. Si tomamos por caso a Octavio Paz, en el campo de las letras, al hablar del momento de la creación artística, el autor desarrollará la siguiente definición:

Cuando un poeta encuentra su palabra, la reconoce: ya estaba en él. Y él ya estaba en ella. La palabra del poeta se confunde con su ser mismo. Él es su palabra. En el momento de la creación, aflora a la conciencia la parte más secreta de nosotros mismos. La creación consiste en sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser. Esas y no otras (Paz, 1986: 57).

Esta idea de la creación artística que se configura “dentro” de su productor, que “aflora” desde lo más secreto de ese ser, tiene una asociación directa con las huellas, hasta hoy vigentes, de esa figura conformada en la época romántica. En la actualidad podemos detectar artistas que definen la situación de creación como algo puramente instintivo, que son guiados por una voluntad creativa que los toma y los lleva a producir. Pina Bausch, por ejemplo, describe su práctica del siguiente modo: “hay una pequeña llave, pero aún no se sabe lo que es. Es como si una luz se hubiera encendido”

día para el otro por obra de Baumgarten sino que recorre un largo camino que se inicia en el 1400 cuando el concepto de arte adoptó el tono que para nosotros le es propio y la obra comenzó a existir por sí misma” (2004: 24).

⁹⁷ También respecto del culto al genio, Raymond Williams rastrea una definición de 1783 que afirma que “el genio siempre entraña algo inventivo o creativo” y luego agrega que la distinción entre *genio* y *talento* (evolucionando del inglés, el francés y el alemán) se encuentran basados en tipos y no en grados de capacidad, aunque su uso posterior si se dio en este sentido. Hoy se usa el término, agrega Williams (2003) “para designar alguno o todos los tipos de capacidad excepcional que las supervivencias del sentido anterior de disposición característica son muchas veces ambiguas” (156).

(2011). Esto se basaría en algunos supuestos en torno al artista que afirman que éste trabaja principalmente a partir de su sensibilidad y que la misma está directamente relacionada con su genio, con su pasión. Otras marcas que se mantienen derivadas de esta figura podrían ser, por ejemplo, la idea de la inventiva sin referentes, la subjetividad del artista, la jerarquización de la imaginación y la pasión, la idea de talento innato, la asociación de la imagen del artista con lo sobrenatural, lo melancólico, lo patológico, lo oscuro, lo misterioso, lo enigmático, lo instintivo, lo pasional y lo inconsciente. En esta línea, por ejemplo, Mauricio Kartun considera que el saber del creador no es previo a su producción, sino que “se piensa escribiendo”⁹⁸:

El proceso de escritura es un fenómeno de pensamiento tan legítimo y práctico como la filosofía. Es un camino de descubrimiento. Se piensa escribiendo, y es, como en muchos casos, un fenómeno autopoiético, es decir, algo que se hace a sí mismo [...] El proceso creador de una obra de teatro se cumple dentro de ella y la paradoja es que para ser escrita debe suceder simultáneamente a su propia escritura en la cabeza del dramaturgo (Rosenzvaig, 2012: 103).

2.7.3 El credo poético del artista acrítico

Durante el Renacimiento, en Italia se empieza a concebir al trabajo del artista como “único e irremplazable” y a partir de esto se establecerá la primera clave que le aportará la singularidad de diferenciar su actividad de la del artesano. El gran contraste entre estas actividades le dará al artista la distinción de “alter deus”. Raymonde Moulin (Becker 2008) hablará de este punto como el origen de la idea moderna de creador y objeto creado. Luego, durante la Revolución Industrial la distancia de las prácticas artísticas tomaría de referencia a los productos industrializados, frente a los cuales las primeras tenían un aporte de valor simbólico, en contraposición a lo producido en el marco industrial. Es dentro de este marco que se gesta la teoría de la reputación artística, según la cual se alega que los artistas “tienen dotes especiales que son muy raros” (Moulin en Becker, 2008: 143). La mayor parte de quienes adhieren a esta teoría, sin embargo, no piensan que todo lo que hace un artista es simplemente arte, sino que

⁹⁸ También en una dirección similar y yendo un poco más lejos con su conceptualización Kartun afirma que el teatro porta sus propios saberes, su sabiduría propia. “El teatro toma artes, las usa, se aparea con ellas y las deja. El teatro tiene una sabiduría propia, dicen los viejos cómicos, “el teatro sabe”. Un hombre atravesado por una luz sigue siendo emocionante” (Rosenzvaig, 2012: 107).

consideran que los artistas crean trabajos – objetos o eventos – que tienen una belleza o una profundidad especial, trabajos que se destacan de entre la masa de trabajos superficiales. Dice el sociólogo Howard Becker que esta teoría sostiene que “las personas que tienen dones especiales pueden manejar las convenciones existentes, tal vez cambiarlas o crear otras nuevas y así producir trabajos que no son tan sólo mediocres o pasables sino extraordinarios” (Becker, 2008: 391).

En diálogo con esto, al desarrollar el concepto de “Sociología del Arte” Andrea Giunta describe que “hasta el siglo XV, la figura del *artista* como un ser especial, portador de un talento, de un don, no existía. Es entonces cuando la actividad artística pasa de las manos del *artesano* a las del *creador* [...] La idea del artista como genio y de la obra como un objeto especial genera un valor económico marcado por la excepcionalidad” (en Altamirano, 2002: 1). Y luego agregará:

El trabajo de los artistas se distribuye a través de intermediarios especializados que se organizan en el sistema de galerías y en las relaciones de patronazgo [...] La selección de los artistas define la línea estética de la galería. Para tener éxito requieren *críticos* que expliquen la obra exhibida y la comenten en los periódicos, coleccionistas que la compren, y un público que demuestre interés, asista a la inauguración y confirme la importancia de la obra que se exhibe (en Altamirano, 2002: 1).

Si bien Giunta se ocupa en la mencionada entrada de describir la correlación entre obras y entorno productivo del campo específico de las artes plásticas, hay un aspecto que podría ser trasladado a otros campos disciplinares. Se trata del fenómeno del artista completamente integrado en el rol que le toca dentro de la lógica del campo al que pertenece. Es, justamente, a partir de la teoría de la reputación y de esta conceptualización en torno a la organización de los roles dentro de los mundos del arte⁹⁹ -y siempre pensando acerca del tipo de explicación en torno a la propia obra- que pensamos en el credo poético que genera discursividad desde la mirada del artista acrítico. Se trataría del artista que, ante la pregunta por la definición de su poética,

⁹⁹ Becker afirma que los mundos del arte (es decir, el funcionamiento cooperativo entre las personas que producen una obra) siempre dedican gran atención a tratar de decidir qué es arte y qué no lo es, quién es un artista y quién no lo es, así como determinar cuáles son las reglas internas por las que se imponen esas distinciones. Por su parte Alain Badiou afirma que artista es todo aquel que es considerado como tal por sus pares, es decir otros artistas. Será específicamente a partir de este mecanismo de cooperación en la obra artística que Becker va a describir estos “mundos del arte” (2008).

prefiere que sea otro (crítico, académico, investigador, periodista, etc.) quien se ocupe de darle sentido a la misma. Este tipo de artista está ocupado en producir y no en reflexionar acerca de su práctica o sus procedimientos. De hecho, podría justificar esto sobre la idea de que es mejor mantener el territorio de la práctica artística por fuera de una reflexión intelectualizante que podría llegar a perjudicar la espontaneidad de la búsqueda intuitiva durante los procesos de creación. De este modo se instala la imagen del artista que debe mantenerse al margen de la producción de discurso reflexivo o crítico para no contaminar con pensamiento su práctica artística. Este pareciera ser un comportamiento bastante común entre algunos artistas escénicos, que consideran que su quehacer termina en la producción artística y no creen que tengan nada para aportar a la producción de pensamiento acerca de la misma. Es por esta razón que el artista acrítico sería aquel que pone por delante la posibilidad de ocupar un lugar específico de productor dentro del ámbito en que se destaca y no flanquear los límites que podrían corresponderle a otros integrantes de ese campo.

Un creador del campo teatral nacional que podría reconocerse dentro de esta categoría es Fabián Díaz que describe del siguiente modo su interés para con la escena: “A mí lo que me erotiza es producir, profundizar en lo que hago y mucho menos me interesa teorizar sobre qué hago, o para quién lo hago” (Díaz, 2018).

2.7.4 El credo poético del artista reflexivo y del artista investigador

En las dos categorías que nos quedan por definir (artista reflexivo y artista investigador) se presenta una dificultad que hasta este momento no existía. La misma consiste en que tanto el artista reflexivo como el artista investigador considerarán al arte como productor de saberes, pero cada uno utilizará estos saberes con una finalidad diferente. A grandes rasgos, podríamos decir que la primera escisión entre estos tipos de artistas (generalizando la tipología en tanto nos funciona como organizadora de una manera de afrontar la reflexión en torno a la propia práctica) radica en la diferencia significativa entre la indagación que se da dentro de las prácticas creativas y la investigación en busca de proveer nuevos conocimientos que son derivados de esas prácticas. Como hemos mencionado más arriba, reconocemos las prácticas artísticas como un tipo de actividad que no sólo se enriquece sino que, además, cobra verdadero sentido en tanto producción de pensamiento. Al identificar las particularidades de los

casos arriba mencionados, no podemos perder de vista que la sistematización que cada artista lleva a cabo es singular ya que podríamos identificar artistas escénicos que se sirven de la reflexión teórica como fórmula para estimular las propias prácticas, y otros que se valen de su materialidad de trabajo como reflexión, considerando la práctica artística en tanto pensamiento. Ambos grupos, sin embargo, se inscriben en la categoría que venimos describiendo dentro de nuestra tipología en tanto artistas reflexivos. Volviendo entonces a lo mencionado anteriormente, el artista reflexivo es aquel que sistematiza su trabajo y produce reflexión acerca de sus procedimientos para transmitirlos. Lo cual le permite llegar, por lo general, a sistematizaciones complejas acerca de su quehacer. Un ejemplo que explicita lo descrito es la pregunta de Alejandro Catalán: “¿por qué casi no existe pensamiento teatral desde la práctica teatral?” (Catalán: s/f) Es esta pregunta uno de los nodos principales a partir de los cuales elabora materialidad discursiva para pensar sus propias prácticas y para reflexionar sobre la práctica de actuación en general. Por su parte Ricardo Bartís, al poner en tensión los paradigmas a partir de los cuales se constituyen las poéticas actorales en el campo teatral porteño, también cuestionará la carencia de reflexión teórica acerca de las prácticas de actuación al afirmar que “no ha habido una sistematización teórica proveniente del campo de la practica escénica” (Bartís 2002: 22). Este tipo de cuestionamientos que emanan de forma legítima de las propias prácticas escénicas serán las que propician los discursos de espesor de parte de artistas que sostengan hábitos reflexivos en diálogo con su quehacer teatral.

Por otra parte, el credo poético del artista investigador será aquel que prioriza la producción de un material eminentemente teórico basado en la práctica artística, pero con una dimensión investigativa en primer plano. Es decir, se trata de la posibilidad de encontrar creadores escénicos interesados en producir insumos teóricos desde la práctica artística que supere la aplicación de dichos insumos en sus propios objetos de trabajo para trascender y llegar hasta otros espacios (académicos, de divulgación, instituciones educativas o espacios de investigación asociadas a las mismas, etc.). De hecho, en muchos casos, la investigación en artes y su posibilidad de concreción se piensa a partir de los marcos en los cuales se lleva adelante la integración de ambos campos. De hecho, al considerar estos marcos para que el artista genere discurso reflexivo en torno a su práctica se nos presenta el interrogante en torno a cuáles son los espacios dados para

escucharlo y en qué casos esto requiere la mediación de un académico o crítico. Si bien esto es una posibilidad válida, necesitaríamos considerar si esos espacios de saber pueden ser cubiertos por voces múltiples o hay una jerarquización impuesta que indica qué se puede decir y dónde. Y, derivado de esto, hasta qué punto este tipo de lógicas va dejando por fuera la voz del artista en relación con su objeto de estudio.

Alineada con estas dos últimas tipologías de credo poético reconocemos la mirada del teórico Tibor Bak-Geler (2003) que trabaja sobre la concepción del artista en tanto intelectual específico, considerando que éste debe encontrar nuevas categorías teóricas para comprender el hecho teatral y estudiarlo por sí mismo. Siguiendo a este teórico, consideramos que, al evitar la separación entre estudio científico y experiencia artística, se puede llegar a producir una sistematización específica y singular del material y objeto de trabajo¹⁰⁰, ya sea con fines de transmisión o para enriquecer su propia práctica artística.

En el campo teatral porteño contamos con algunos exponentes que explicitan modalidades de pensamiento que se acercan a estas lógicas. Por ejemplo, Eduardo Pavlovsky afirma:

Misterio de autor. Sorpresa genial. El psicoanálisis me enseñó que todo eso que brota de mí, lo más malvado, o lo más bondadoso, no son sino aspectos de mi propio ser. Pero sólo después de un proceso intelectual reconozco el proceso. Mi dialéctica persona-individuo persona-social son los parámetros de donde [los personajes] nacen. No hay duda. Es mi singularidad. Pero eso es el análisis frío y conceptual de mi creación. Soy el psicoanalista que se desdobra para analizar objetivamente todo el proceso creativo (Pavlovsky, 1982: 18).

2.8 Conclusión

¹⁰⁰ Esta mirada puntual acerca de las prácticas artísticas es lo que da pie a la posibilidad de pensar modalidades de investigación dentro de las mismas, como pudimos ver anteriormente, en nuestro estado de la cuestión. Al respecto, Colin Painter detalla: “Comúnmente, la investigación basada en la práctica ha sido comprendida como un tipo de investigación dentro de la práctica artística, que sirve para determinar cómo y en qué medida ésta puede contribuir en la creación de nuevo conocimiento o nuevas zonas de reflexión. En cambio, la práctica como investigación puede ser ambas: una forma de investigación y una manera legítima de hacer que los resultados de esas investigaciones se encuentren directamente a disposición del público, sin necesidad de una conexión obligada entre el aparato investigativo y la palabra escrita” (Painter, 1996).

Como enunciamos al principio de este capítulo el credo poético se ocuparía de pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. La intención de esta categoría ha sido plantear un abordaje singular de las relaciones que el artista escénico pueda generar en torno a su práctica en el acto reflexivo. Para hacerlo se propone la idea de “discursos de espesor” utilizando como base la noción de “descripción densa” elaborada por Clifford Geertz.

Seguido a esto, al pensar en las variantes de reflexión a partir de las cuales el artista piensa sus prácticas se nos hizo presente el hecho del trabajo colectivo del creador. Desde allí es que hemos pensado los modos en que el credo poético también es concebido como construcción colectiva. Al hacerlo trabajamos sobre ciertas notaciones que se desprenden de los escritos de Pierre Bourdieu en los que se plantea la idea de creencia colectiva como un fenómeno que se constituye dentro de la lógica de las prácticas en el campo en que se inserten. La idea de creencia desarrollada por este autor luego se extenderá a la de transmisión y filiación dentro de las prácticas artísticas y finalmente redundará en la lectura de una “crisis de la creencia” como reflejo manifiesto de la crisis general en el campo artístico todo. Lo cual, según su mirada, también complejiza la posibilidad de generar reflexión en ese campo arte. En nuestra indagación, al pensar los procedimientos de reflexión en el trabajo de la escena, no acordamos con que la creación artística se encuentre en tensión permanente por ser producción y objeto de creencia a la vez. Esta observación de Bourdieu, sin embargo, nos encauza en nuestra decisión de asumir la complejidad que trae aparejada la sistematización de las reflexiones acerca de las prácticas de parte de los creadores.

Más adelante hemos enumerado algunos interrogantes que nos han resultado organizadores al pensar en la articulación entre práctica escénica y pensamiento en torno a los modos en que los artistas se vinculan con su quehacer.

Luego, hemos trabajado desde la creación de seis ejes que reconocemos como brechas de entrada para sistematizar el credo poético de un artista escénico. Los mismos se han puesto en funcionamiento a partir de ciertas ejemplificaciones que nos permitieron ver desde dónde los artistas se piensan a sí mismos en función de las descripciones sobre sus prácticas. De hecho, las categorías de credo poético dan cuenta de los modos en que los artistas escénicos, al pensar acerca de sus prácticas, suscriben a alguno de estos formatos para producir discursos de espesor. La presentación de estos

ejes se delinea como una modalidad de abordaje, pero se sabe -en cierto punto- arbitraria. Su complejidad mayor reside en las dimensiones difícilmente descriptibles de las artes escénicas, así como sucede con la descripción del quehacer de los creadores. Estas dificultades en la descripción pueden tener que ver con la mutación natural que atraviesan las diversas poéticas, las diversas configuraciones que acarrearán los grupos de trabajo variables o la dinámica natural de los materiales y procedimientos. Sabiendo esto es que planteamos estos vectores que colaboran con la indagación acerca de las singularidades y recurrencias que constituyen el pensamiento de los diversos creadores. Estos seis ejes son los siguientes: los métodos, las palabras o conceptos, la figura de los otros, la filiación, la misión y la autodefinición.

Luego hemos presentado diversas tipologías de credo poético en función de las recurrencias discursivas que detectamos pensando de qué manera éstas dan cuenta de la alineación que un artista tiene con una tradición específica. Estas categorías también se reconocen deliberadas en su concepción, pero su utilización se justifica en tanto funcionan, nuevamente, como modalidades de entrada a los discursos de espesor que producen los artistas. Cabe destacar que un artista no tiene por qué estar suscripto de manera unánime a una categoría, sino que puede pensar sus prácticas desde el cruce y la confluencia de varias.

Para concluir, el presente capítulo ha pretendido enfocarse en la descripción de los elementos constitutivos de la noción de credo poético en tanto se trata de uno de los tres ejes a partir de los cuales hemos estructurado esta tesis. En combinación con los otros dos ejes que se trabajarán en los capítulos subsiguientes (subjectividad poética y resistencia) pretendemos ver de qué modo las prácticas de la escena encuentran una articulación sostenida entre práctica y reflexión en torno a la misma a partir de algunos exponentes específicos del campo teatral argentino. El próximo capítulo detallará los modos en que el mecanismo autorreflexivo del artista escénico va a abonar el objeto en las instancias siguientes de esta investigación.

CAPÍTULO 3
SUBJETIVIDAD POÉTICA

3.1 En torno al concepto de subjetividad poética

Como hemos mencionado en la introducción del presente estudio, la categoría de subjetividad poética surge ante la necesidad de pensar el acontecer del artista en su obra, respondiendo al interrogante en torno a los procesos y contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora. Esta definición se ubica aquí porque en el próximo capítulo vamos a ver los modos en que la subjetividad poética de determinados creadores colabora con una autorreflexión que genera discursos de espesor. Consideramos que, en la práctica escénica, tanto el sujeto como su condición poética tienen que deslindarse de su idea de autoría. Esta sería la razón por la cual pensamos que solamente definiendo subjetividad poética es que podemos delimitar cuestiones en torno a la autorreflexión del artista, lo que será de utilidad en las instancias siguientes de esta investigación. Dado que no hay muchos estudios previos que hayan hecho foco sobre este fenómeno singular dentro de la puesta en escena, nos valemos de otras disciplinas en que se han analizado procedimientos similares.

Para pensar en la noción de subjetividad poética nos planteamos cuál es el tipo de poética que constituye a los sujetos artísticos, tomándola para su estudio a partir de sus particularidades y a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto. Al pensar en esto acordamos con Tibor Bak Geler (2003) que hace referencia a que el abordaje reflexivo desde el punto de vista del propio artista tiene a favor el conocimiento de la materialidad de su objeto. El autor plantea evitar la separación del estudio teórico en esta área (escindido de la propia experiencia artística). Luego, al hacer referencia a las artes escénicas también alude a que las mismas requieren un tipo de análisis fragmentado (por su singularidad intrínseca y por resultar imposible aprehenderlas en su totalidad). Haciendo pie en la propuesta de este teórico respecto de la sistematización de las propias prácticas creadoras, en combinación con el aporte de los elementos que surgen directamente de la escena, es que nos proponemos trabajar sobre nuestra categoría de “subjetividad poética” en relación con la noción ya presentada de “credo poético” que, de algún modo, la abarca e incluye. De hecho, la introducción de la subjetividad poética surge al preguntarnos acerca del sujeto de la escena porque dicho cuestionamiento aparece imbricado en la conceptualización de credo poético. Es desde ahí que nos planteamos que aquel creador habilitado a generar una reflexividad en el discurso acerca de su práctica escénica debe, previamente,

conformarse como sujeto de esa práctica específica. Cabe destacar que el hecho de trabajar acerca de este fenómeno puntual acudiendo a materiales teóricos que provienen especialmente del campo de la literatura, nos ha planteado una problemática sostenida durante la escritura de nuestra tesis. Esto sucede puesto que reconocemos que toda trasposición directa de materiales de la literatura a la escena contiene implícito un margen en que la aplicación no puede ser transparente y directa. Sin embargo, decidimos reivindicar esos modelos teóricos porque creemos que dan cuenta de especificidades que son inherentes a la escena, aunque no hayan sido tradicionalmente trabajadas desde allí. Por otra parte, la elaboración conceptual de “texto espectacular” proveniente de una lectura semiótica del hecho teatral y trabajada por reconocidos teóricos como De Marinis (1997), Ubersfeld (1983), Féral (2011) y Pavis (1983) podría avalar un cruce entre esa dimensión exclusivamente escénica apoyada sobre una textualidad específica que es obra, pero no necesariamente lo discursivo de la obra¹⁰¹.

Desde aquí, el interrogante que guía esta indagación se pregunta acerca de quién es el “sujeto de la escena”: ¿quién dice en escena? ¿quién es dicho en escena? Al tratarse el hecho escénico de un fenómeno eminentemente colectivo, ¿cómo se organizarían las subjetividades dentro de una poética? y ¿cuál sería la pregnancia de esas subjetividades en la materialidad escénica en tanto obra?

La problemática sobre “qué” habla desde el arte, estará dada, dirá Adorno, por su carácter lingüístico. Con lo cual, su idea de sujeto se conformará desde allí y no en tanto productor ni receptor de la obra. A lo que agregará que “esto lo oculta el yo de la poesía lírica, que durante siglos se confesó y causó la apariencia de la obiedad de la subjetividad poética. Pero esta no es idéntica al yo que habla desde el poema” (Adorno 2009: 676). A ese sujeto singular lo llamará “el yo latente” o el “yo que habla”. En el

¹⁰¹ Marco de Marinis concibe el texto espectacular desde el reconocimiento del espectáculo teatral como “texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad” (1997: 23). Patrice Pavis, por su parte, lo define como “la relación entre todos los *sistemas significantes* utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (2008: 472) y Josette Féral describe este término como “el resultado entre un apretado tejido entre el texto y los otros elementos de la representación, un tejido en el que los elementos están estrechamente imbricados y son casi inseparables” (Féral 2004: 111). Como se ve, la idea de texto o tejido habilita una traslación también en tanto se configura como soporte de esas reflexividades que estudiaremos en los capítulos destinados a tal fin.

caso de la escena, la complejidad que agrega la multiplicación de planos (además del lingüístico el espacial, el sonoro, el lumínico y muchos otros más que completan la escena) se superpone a la multiplicación de individuos que constituyen ese “yo colectivo” que conformará la obra.

Siguiendo estos lineamientos, entonces, en el recorrido de este capítulo se pretende dar cuenta del fenómeno de la subjetividad poética que opera a partir de dos formas: a) en tanto concepto, porque es el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas” (cuya manifestación más extrema es la que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo) y b) en tanto herramienta para el abordaje de análisis, a partir de cuatro pasos¹⁰² funcionales para indagar en la elaboración de un material escénico desde la reconstrucción de su proceso creativo y a partir del estudio de contexto (específico y global) en que dicho material ha sido concebido¹⁰³.

Para encarar el abordaje de estas dos formas, el recorrido en que se configura el capítulo tiene la estructura que explicaremos a continuación. En principio, como hemos dicho, para pensar en la noción de subjetividad poética comenzamos por plantear cuál es el tipo de poética que constituye a los sujetos artísticos y cuánto de esa poética puede ser reconocida por el artista al analizar la materialidad de su objeto específico. Lo que nos lleva a abrir estas cuestiones es el análisis que hace Adorno sobre la “obviedad de la subjetividad poética” para la lírica. Lo que observa Adorno concretamente es la ausencia de una puesta en cuestión de que quién produce la obra y quién dice en la obra sean el mismo sujeto. Esta ausencia de correlación entre quien escribe y el yo que habla desde el poema da cuenta de un fenómeno que se puede transpolar al campo de la

¹⁰² Estos cuatro pasos: a) selección del objeto de trabajo; b) selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo; c) selección concerniente al texto dramático/espectacular y d) configuración de la poética singular final serán detallados al final del capítulo.

¹⁰³ Como se ha mencionado en apartados anteriores, en este trabajo se pretende tomar los discursos de espesor producidos por los creadores por sobre nuestra mirada crítica acerca de sus procesos o modos de dirigir sus investigaciones escénicas. Priorizar este aspecto encuentra su justificación en que consideramos que los modos de describir las propias poéticas y procesos son fundantes de las prácticas y también de los modos de pensar esas prácticas.

escena teatral. Este fenómeno es el que nos interesa tratar desde la conceptualización de la subjetividad poética.

Justamente en la escena esta complejidad a la que referimos se verá multiplicada en dos sentidos: por la superposición de planos en que la misma se configura (el lingüístico es sólo uno más entre muchos otros); y por la multiplicación de “voces” que finalmente conformarán esa poética específica que se constituirá en obra.

A partir de aquí nos apoyaremos sobre diversos abordajes teóricos, que son en su mayoría del campo de la literatura y que -reconocemos- colaboran con la distinción de este fenómeno puntual que nos interesa trabajar desde la escena teatral. En principio la idea de “entre” que introduce Foucault (2010) en “¿Qué es un autor?” que justamente trabaja sobre esa especificidad que diferencia a quién produce la obra de quién dice desde la obra. Luego, y especialmente desde las multiplicaciones que señalamos antes para el caso de la escena teatral, lo que Pierre Ouellet (2000) da en llamar “mundos de visión”. Desde esta conceptualización el autor plantea que la propia experiencia (de parte del artista) inevitablemente dejará marcas en su producción y que las mismas pueden ser reconocidas en la materialidad que esa producción porta. Algunas de estas marcas pueden detectarse a partir de fenómenos específicos en torno a la idea de “intimidad” y “experiencia”. Dado que ambas fueron trabajadas por Laura Scarano (2008) para el campo de la poesía, tomamos como referencia esos estudios, siempre considerando las divergencias disciplinares del caso. Algunos otros enfoques que pensaron el fenómeno del “entre” son los que provienen del aporte de teorías en torno a la autobiografía y derivados de la misma. Trabajamos especialmente con Leonor Arfuch (2007), siempre reconociendo que para nuestro campo de análisis hace falta un trabajo de correlación permanente entre disciplinas que no poseen las mismas condiciones ni características.

Luego (volviendo a la idea acerca del reconocimiento de las marcas de las propias poéticas de parte de los artistas) tomamos la idea de “autorreflexión” que Christoph Menke (2011) concibe para el campo de la estética. A partir de esta conceptualización el autor propone que la reflexividad de parte del sujeto artístico no puede ser entendida como una derivación autónoma del mismo, sino que es un elemento que se activa durante su práctica artística. Aquí trabajaremos también con una propuesta de abordaje de Claire Petitmengin (2015), quien propone una metodología para pensar

recorridos en torno a la producción de pensamiento desde las propias prácticas, que utilizaremos en vistas a la elaboración de una textualidad reflexiva de parte de artistas.

Terminado este recorrido de delimitación de la noción (que piensa las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que cruza esas diversas voces) se planteará el costado de mayor aplicación, al pensar en la subjetividad poética como enfoque de análisis sobre un material escénico. Estas coordinadas propuestas (que se pretenden como un recorrido para considerar los distintos rasgos que conforman a la subjetividad poética) se conciben desde los procesos y desde los contextos en que la producción escénica tome parte.

Finalmente, y para cerrar el capítulo, se hará una síntesis de los aspectos constitutivos de la subjetividad poética para, en el capítulo siguiente, pasar al recorte específico en que consideramos que este eje puede ser analizado: aquel que propone la noción de *resistencia* dentro del campo teatral argentino y los seis casos de subjetividad y credo poético que hemos elegido.

3.2 La voz del “entre”

Como ya hemos mencionado, lo que nos interesa abordar al pensar la categoría de subjetividad poética es de qué modo un material escénico se va impregnando de las diversas subjetividades¹⁰⁴ que lo conforman. Para hacer foco en ese fenómeno

¹⁰⁴ Si bien se detallará a continuación la lógica que definirá esta noción que utilizamos para la descripción de los fenómenos que nos interesa investigar en el marco de esta tesis. Cabe destacar que durante nuestra investigación se llevó a cabo un relevamiento de la noción de subjetividad para delimitar el enfoque que de la misma hacemos.

La definición de la entrada “Subjetividades” en el *Diccionario de Estudios culturales* comienza del siguiente modo: “La cuestión del sujeto y la conformación de subjetividades es una preocupación de larga data; problema teórico, filosófico, epistemológico, que reúne subjetividad, identidad y alteridad en intentos de definiciones totalizantes. Articulado en la tradición humanista, la razón ilustrada y la experiencia de la modernidad (como “proyecto incompleto” o como logro universal, siempre desde una perspectiva occidental y etnocéntrica), el sujeto –y su proyección reflexiva, la subjetividad– ha sido definido como “sujeto moderno”, unívoco y certero, de límites (aparentemente) decibles y verificables en función del paradigma que le diera entidad y legitimidad teórica” (AAVV, 2009: 260).

Este campo disciplinar comprenderá diversos tipos de subjetividades, entre otras, aquella a la que alude Richard Hoggart (1959) denominada “subjetividad popular”, la cual se establece a partir de una definición desde el binarismo nosotros-ellos en la búsqueda de una definición en torno a la autonominación y el autorreconocimiento, esta elaboración conceptual concibe a la subjetividad en tanto noción construida desde el discurso y en las prácticas. También serán mencionadas las nociones de “sujeto heterogéneo”,

específico del creador de la obra escindido de aquel sujeto que habla desde la obra es que nos valemos de otras disciplinas desde las cuales se haya analizado este rasgo singular. Especialmente porque no reconocemos hasta el momento la presencia de abundantes estudios previos que hayan analizado dicho fenómeno en la escena teatral.

A partir de “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault piensa la función-autor como un modo de subjetivación en que el creador se constituye como tal a partir de la textualidad que produce¹⁰⁵. Pensando específicamente el espacio en que se configura la

“sujeto colonial” y “sujeto dicente”, a partir del estudio de la perspectiva poscolonial y los estudios de la subalternidad como referencia clave de la construcción de la noción de subjetividad (tratado por Cornejo Polar, Rolena Adorno, Walter Dignolo y Gayatri Spivak, solo por mencionar algunos).

En el campo de la lingüística, Émile Benveniste también piensa en la complejidad de la definición de dicha categoría y en *Problemas de lingüística general I* incluye un apartado llamado “De la subjetividad en el Lenguaje”, en el cual afirma que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*.” Es desde aquí también que nosotros concebimos esta elaboración del concepto de “subjetividad” en tanto los recursos del artista escénico de configurarse en tanto sujeto de la escena, o como dirá Benveniste la “capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’” (2010: 180). Contemplando que es justamente en la situación discursiva que el *yo* designa el locutor donde éste se enuncia como “sujeto”, el lingüista afirmará que el fundamento base de la subjetividad está específicamente en el ejercicio de la lengua. Luego agregará que no existe otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo. Por lo tanto, dentro de esta línea de pensamiento podemos deducir, siguiendo a Benveniste, que el lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* la lengua entera designándose como *yo*. El lenguaje será la “posibilidad de la subjetividad”, al contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión. El discurso, por su parte se ocupará de encauzar la emergencia de esa subjetividad que se constituye dentro del lenguaje. Agregará finalmente Benveniste que “la instancia de discurso es así constitutiva de todas las coordenadas que definen el sujeto, y de las que apenas hemos designado sumariamente las más aparentes” (2010: 184).

También Stuart Hall, desde el campo de los Estudios Culturales, se posiciona en la búsqueda de un sujeto constituido como tal a partir de la elaboración de un discurso específico que lo conforme, volviéndose él mismo susceptible de ser “dicho”. Su elaboración conceptual, sin embargo, se organizará a partir del término “identidad”: “Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares, y por otro, los procesos que producen subjetividades que nos construyen como sujetos susceptibles de ‘decirse’” (Hall, 2003).

En nuestro trabajo de tesis nos basamos especialmente en la configuración de la subjetividad desde la idea de ese “yo que enuncia” en la producción de un discurso. Por otro lado, haciendo una trasposición al campo de la escena, como ya se mencionó, ese decir se vuelve múltiple por todos los sujetos que son parte de una poética específica y dejan huellas en la misma. En último lugar, el objeto específico de esta tesis también contempla el pensamiento que se produce desde la escena en cuestiones de actuación, conformando un sujeto dicente desde la reflexión acerca de sus prácticas artísticas.

¹⁰⁵ Carlos Altamirano recuperará este aporte de Foucault al afirmar: “La historia de la figura de Autor (en sí misma una convención relativamente moderna) reposa en un “consenso axiomático” (Derrida) sobre la identidad y unidad de un texto y la atribución de un Autor al mismo, cuyo carácter no ficticio se diferencia del carácter ficticio de los personajes de una historia narrada. Esta idea de Autor es relativamente moderna, “muy reciente” afirma Derrida. [...] La crítica a una concepción sustancialista del Autor fue realizada por Foucault, para quien el Autor es una función discursiva que permite unir un

función-autor, el filósofo francés afirmará que la misma no se conforma del lado del escritor real ni tampoco del lado del “parlante ficticio” sino que la función-autor se efectúa en esa escisión misma, es decir, es un “entre”.

La problemática que se aborda desde estos presupuestos se basará en la complejidad de la figura del autor en tanto límite. Desde esta demarcación “el nombre del autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, sino que se ubica en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular”¹⁰⁶. Entendiendo estas ideas de Foucault, el autor cumplirá una función específica según el marco de referencia en que produzca un discurso concreto, el cual va a responder a la vez a diversos modos de “existencia, de circulación y de funcionamiento” (16) dentro de una coyuntura particular. Siguiendo este cauce, y a pesar de su especificidad, el análisis del autor dentro del campo literario¹⁰⁷ resulta representativo del fenómeno que aquí nos interesa trabajar. Tomamos entonces a Foucault que afirmará:

nombre a un texto e instituye otra convención, la Obra, es decir, un conjunto del que se espera cierto grado de unidad interna” (Altamirano 2002: 33).

¹⁰⁶ Agregado a esto, entonces, los discursos literarios solo pueden ser recibidos cuando están dotados de la función-autor. Por lo cual, este se devela a partir de las preguntas tradicionales: quién lo escribió, de dónde viene, en qué fechas, bajo qué circunstancias, etc. El anonimato literario, según Foucault no es soportable o se tolera únicamente en calidad de enigma. En otros escritos, Foucault sumará a lo dicho que el texto literario no se producirá simplemente con palabras sino *a partir de ellas*. De la misma manera, el trabajo plástico no se produce con la materia sino *a partir de ella*. Derivado de esto, entonces, podríamos permitirnos hacer una analogía con el campo teatral y afirmar que el trabajo del actor se hace *a partir de sus recursos artísticos*, potenciados a partir de su propio recorrido experiencial y su subjetividad en términos de materialidad constituyente de la obra. Aquí se toma la idea de materialidad de Adorno, para quien la “materia” no es simplemente el elemento básico, neutro y bruto con que se conforma obra para el artista, sino que se trata de materia histórica atravesada por su sociedad y su tiempo, su coyuntura y su contexto. Las antinomias, contradicciones y tensiones del momento histórico en que la obra es producida son retransmitidos a la obra de arte y no sublimados por la misma. El sujeto del arte es quien debe ocuparse de tratar esa materialidad histórica y transformarla, a través de su quehacer, en modos de hacer arte. Es por esto que según Adorno no hay obra que sea absolutamente extraña a su entorno y al sujeto que la produce.

¹⁰⁷ Si bien el espacio por excelencia en que esta función de autor puede ser reconocida es en el campo de las obras literarias, ese no es su límite de uso. Esta función se extenderá también a otros e incluso su producción no se reducirá a la obra artística. Por lo tanto, en este caso esa figura se extiende hasta posicionarse en tanto configuración “transdiscursiva” (23).

Como adelantamos más arriba, la cuestión acerca de que el límite autoral no está dado solamente por la literatura ha sido uno de los problemas en los que nos detuvimos más extensamente durante la conformación de este capítulo. La complejidad de la traslación de un territorio disciplinar a otro tiene su dificultad, pero lo hacemos bajo condiciones específicas en las cuales, consideramos, es pertinente.

Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la misma escisión -en esta partición y esa distancia. Tal vez se diga que ésta es solamente una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que sólo participan esos “cuasi discursos”. De hecho, todos los discursos que están provistos de la función-autor implican esa pluralidad de ego (Foucault 2010: 29).

Será puntualmente “esa escisión” en que nosotros situamos la subjetividad poética del sujeto escénico. Este sujeto, que se encuentra ligado a una discursividad específica (que será la discursividad de la escena) será móvil en función del proceso y del contexto en que se encuentre durante su abordaje escénico. Incluso, como ha afirmado Foucault en relación con la función-autor, este sujeto se constituirá apareciendo y desapareciendo sucesivamente durante el fenómeno escénico en sí. Siguiendo esta lógica, comprendemos que la función-autor y la función sujeto están completamente asociadas e imbricadas, y ambas pueden mutar según contexto y localización.

En la elaboración teórica de Foucault se plantea que la función-autor debe ser concebida para pensar los posibles puntos de inserción y modos de interacción de un sujeto que se reconozca como tal a partir de la elaboración de un discurso. De un modo similar, la subjetividad poética contempla un sujeto teatral (que puede estar personificado en la función actor, director, escenógrafo, iluminador) que se constituye durante la elaboración de un discurso específico, que tiene la particularidad y complejidad de ser un discurso escénico. Al pensar en ese “entre” que propone Foucault y extrapolarlo al campo de la escena, se producirá una multiplicación que podemos asociar con lo que Pierre Ouellet describe como “mundos de visión”¹⁰⁸. Dado que la subjetividad poética se concibe como un enfoque a partir del cual se podrían llegar a

¹⁰⁸ Ouellet opera sobre la idea de “mundos de la visión” (en vez de su opuesto “visiones del mundo”), ya que concibe que las manifestaciones que se producen a partir, y a través, del lenguaje son, en sí mismas, un acto de percepción. La producción poética constituida desde estos “mundos de la visión” incluyen no solo los fenómenos, sino también la subjetividad y el punto de vista del sujeto artístico que los genera. Según Ouellet : « C’est une expérience de vision que le poète nous parle, non pas un monde lui-même. Le poème construit une « vision des visions du monde », et même un monde de visions du monde, dans la mesure où tout acte perceptif est lui-même inscrit dans le monde, non pas celui de la nature, de la *phusis*, mais celui de l’expérience ou de la connaissance sensible, de l’*esthèsis* » (Ouellet 2000 : 154). [Lo que el poeta relata se trata de una experiencia de visión y no de un mundo en sí mismo. El poema construye una "visión de las visiones del mundo", incluso un mundo de visiones, en la medida en que todo acto perceptivo está inscripto en el mundo. No en el mundo de la naturaleza, de la *phusis*, sino en el de la experiencia o del conocimiento sensible, el de la *esthesis*].

determinar los elementos que configuran las singularidades que impregnarán la obra, la propuesta de Ouellet nos es útil porque permite pensar el concepto desde el punto de vista del acto y proceso perceptivo.

Este autor trabaja en torno al fenómeno del sujeto discursivo¹⁰⁹ y propone que la actividad perceptiva resultante de la enunciación literaria no es la repetición de una actividad sensomotora vivida anteriormente sino que se trata de la implementación de una actividad imaginativa, “espacializante y temporalizante” (Ouellet 2000: 32) que abreva en esquemas perceptivos reconocidos, pero conservando su propia autonomía. Esto es lo que vuelve posible la “creación de mundos” que exceden los mecanismos de referenciación que se implantan en la experiencia inmediata. Con esto, entonces, vemos de qué modo el procedimiento en que el sujeto se conforma como tal a partir de la discursividad que elabora, se articula con la producción de universos de sentido múltiples que se encuentran contenidos en los trabajos de ese sujeto discursivo (en nuestro caso pensamos la aplicación de este fenómeno al sujeto de la escena). Derivado de esto, podríamos afirmar entonces que el contenido que elabora el sujeto discursivo en sus diversas formas de expresión, lo incluye desde su sensibilidad en el mundo, además de incluirlo a él como parte del mundo. En esa producción artística dirá Ouellet “habla la esthesis”, es decir son palabras “sintientes” más que pensantes, o, también podríamos decir, pensantes desde un lugar no racional, por ejemplo, desde el cuerpo, que consideramos uno de los espacios principales en que se reafirma la subjetividad poética desde la escena.

¹⁰⁹ Este autor, posicionado desde el campo de la literatura (especialmente la poesía) piensa el fenómeno del sujeto discursivo a partir de la idea de “dimensión subjetal” basándose en el trabajo de Jean Claude Coquet (1994). En el original de Ouellet : « Il y a d’abord la dimension *subjectale*, qui ne renvoie pas à la seule entité ontologique et psychologique qu’on appelle le *sujet*, mais à un ensemble de processus et de propriétés qui définissent le discours en ses aspects énonciatifs et coénonciatifs, de part en part subjectifs et intersubjectifs. Le sujet n’est plus le vis-à-vis de l’objet, dans une structure oppositionnelle où l’un et l’autre se feraient face comme deux termes contraires ou contradictoires. » (Ouellet 2000: 22, 23). [En principio se encuentra la dimensión subjetal, que no refiere a la única entidad ontológica y psicológica a la que llamamos sujeto, sino al conjunto de procesos y propiedades que definen el discurso en sus aspectos enunciativos y co-enunciativos, subjetivos e intersubjetivos. El sujeto ya no se constituye frente al objeto, dentro de una estructura de oposición en la que uno y otro se enfrentarían como dos términos contrarios o contradictorios].

Es desde aquí que Ouellet piensa en la “visión del mundo”¹¹⁰ que suele utilizarse para hacer referencia a la obra de un autor o un colectivo de autores reconocida su singularidad. Aquello que podríamos describir como una poética particular. En el caso del material específico sobre el que vamos a operar en nuestra tesis trabajaremos sobre creadores de reconocida singularidad en el campo teatral argentino. Contemplando esta dimensión, la subjetividad poética se concibe como un espacio a partir del cual se podrían llegar a determinar los elementos que configuran dichas singularidades. Desde nuestro objeto, el sujeto escénico presenta un “mundo de las visiones del mundo” cuando su elaboración disciplinar-discursiva se encuentra atravesada por su propio acto perceptivo a través del fenómeno de la “esthesis”. Por medio del cual transmitirá este acto de percepción a la vez que produce obra y define para sí mismo su propio sentir/entender, dentro de la lógica interna que porta la materialidad que luego va a configurarse en tanto obra. En cada intercambio entre escena y expectación se activa el mecanismo de la experiencia estética en la cual los objetos del mundo percibido se encuentran supeditados a los modos perceptivos subjetivos que nos permiten concebirlos. Desde aquí que el fenómeno del “entre”¹¹¹ que define la figura del autor y que mencionamos más arriba, en su traducción escénica, se juega en la constitución de “mundos de visión” que dejan marcas “particulares” sobre las poéticas teatrales. En esa producción de mundos de visión juega la experiencia propia, dejando huellas en la obra y permitiendo la producción reflexiva –en algunos casos- de teoría o discursos de espesor sobre la práctica.

¹¹⁰ Desde la noción de “weltanschauung” (151), que ha sido abordada y trabajada anteriormente por Humboldt, Cassirer y Spitzer.

¹¹¹ Paula Sibilía en su análisis sobre los procesos de construcción de la subjetividad contemporánea (desde nuevos formatos y medios de comunicación) plantea que las experiencias subjetivas pueden estudiarse desde tres grandes dimensiones. La primera sobre el nivel singular, tomando la trayectoria de cada individuo como un sujeto único e irrepetible (de esto se ocuparía la psicología o el arte). Opuesto a este nivel de análisis estaría la dimensión universal de la subjetividad, la cual engloba todas las características que el género humano comparte (esto es abordado por la biología o la lingüística, entre otras disciplinas). Luego, detalla un nivel intermedio entre esos dos abordajes: se trata de una dimensión de análisis que Sibilía denomina “particular o específica, ubicada entre los niveles singular y universal de la experiencia subjetiva” (Sibilía 2013: 20), su especificidad es la detección de elementos comunes a algunos sujetos. Más adelante afirmará que “esta perspectiva contempla aquellos elementos de la subjetividad que son claramente culturales, frutos de ciertas presiones y fuerzas históricas en las cuales intervienen vectores políticos, económicos y sociales que impulsan el surgimiento de ciertas formas de ser y estar en el mundo” (Sibilía 2013: 20).

3.3 Marcas de experiencia

Como hemos dicho, pensamos en la subjetividad poética en tanto producto de la pregnancia de las diferentes subjetividades (en términos de un “entramado de voces diversas”) que conforman una materialidad escénica específica. Para hacer foco en este fenómeno, en esta instancia, vamos a trabajar con cuestiones que tienen que ver más con la poesía, valiéndonos de la propuesta teórica de Laura Scarano (2008), quien, desde una conceptualización específica en torno a lo experiencial con relación al campo literario (especialmente a la poesía), piensa las complejidades de la relación del autor con su obra. Cuando esta investigadora plantea la noción de “subjetividad” se refiere a los recursos que posee el escritor para construir relato “con una profunda cercanía” a su vida y elabora una conceptualización a partir de la idea de “intimidad”. En nuestro caso tomamos la articulación que produce a partir de estas conceptualizaciones para pensar la materialidad específica del hecho escénico. Scarano trabaja sobre la tensión entre sujeto discursivo y el sujeto real dentro de las prácticas literarias y propone que la puesta en discurso de la subjetividad requiere una reflexión en torno a lo que conforma a una “voz textual”¹¹² que puede ser trabajada desde “la esfera de la intimidad” (2009: 207).

En esta esfera de intimidad será el cuerpo el que opere como forma de orden de esa experiencia y como mediador en la construcción de la “significación sentimental” (Scarano 2009: 218). Si, inevitablemente, el espacio de lo privado y personal (es decir la experiencia del sujeto) impregna sus poéticas, los procesos artísticos se apoyarán en su dimensión biográfica (ya sea personal o colectiva) para producir un “mundo en miniatura, con historias y personajes que en distintos grados siempre tienden puentes con lo real” (Scarano 2009: 212).

Será justamente un entrejuego similar el que se habilitará en el trabajo singular de los artistas teatrales a partir de los cuales pretendemos estudiar estos fenómenos. De hecho, en el campo de lo escénico, este mecanismo puede leerse, además, desde distintos planos: 1) en el plano del sentido del discurso escénico singular (lo que se dice, cómo se dice, etc.); y 2) en el plano de la escena (visto desde el fenómeno del cuerpo poético).

¹¹² La misma se configura al considerar que nunca podremos separar los textos de los sujetos que los producen, pero tampoco se podría negar dicha subjetividad que funciona como “producción simbólica de la cultura que se articula verbalmente” (Scarano, 1997), es decir, desde la misma producción discursiva.

Sin embargo, ese sujeto produce un discurso escénico que no es previo al hecho escénico en sí. Esto podría configurarse a partir de lo que algunos artistas describen como “pensar haciendo”, es decir el proceso creador de un material que se configura dentro de esa materialidad específica durante su gestación¹¹³.

Siguiendo a Scarano, reconocemos que “la puesta en lenguaje de la intimidad excede la persona individual del autor empírico, se juega en una arena social donde cobran voz y rostro figuraciones de subjetividad que coagulan imaginarios históricos y culturales determinados” (Scarano 2009: 224). De modo similar, al hacer nuestro análisis a partir de la sistematización que la subjetividad poética propone para el estudio del hecho escénico buscamos las marcas de las voces que la conformaron durante su proceso de creación.

Como hemos visto, al pensar al autor (o, como vimos en Foucault, a la función-autor), la literatura plantea diversas elaboraciones conceptuales. En muchos casos, las mismas se basan, a su vez, en conceptualizaciones provenientes del campo de la lingüística (Benveniste). En nuestro caso, pretendemos preguntarnos quién es el sujeto de la escena, pregunta que surge (de forma imbricada en la noción de credo poético) al pensar que aquel creador habilitado a elaborar discurso reflexivo en torno a su práctica escénica debe constituirse previamente como sujeto de esa práctica específica.

La subjetividad poética entonces será el fenómeno por el cual un material escénico quede impregnado de las diversas subjetividades de los integrantes que lo conforman, constituyendo una especificidad otra, construida por la obra en sí. Para pensar en eso, contemplamos un análisis de esos materiales escénicos a partir de los procesos y contextos que lo han constituido. En este punto, el tipo de análisis que plantea la subjetividad poética se acercará más a un estudio de tipo genético del material

¹¹³ Esto dialoga también con aquella figura de *Genius* presentada por Agamben representada como formativa del sujeto, pero sin pertenencia al mismo. Un espacio intermedio de ser y no-ser. Como dice Agamben, una tensión constante entre el yo y el Genius, “dos fuerzas conjugadas pero opuestas”. Luego el autor agrega que el deseo de crear, por ejemplo (dice escribir en particular) implica necesariamente una parte impersonal que impulsa al sujeto hacia la escritura, pero “de la última cosa que Genius tiene necesidad es de una obra [...] Se escribe para devenir impersonal y, sin embargo, escribiendo, nos individuamos como autores de esta o aquella obra, nos alejamos de Genius que no puede jamás asumir la forma de un Yo, y tanto menos de un autor” (2005: 12). Es por esta razón que el análisis de procesos y contextos en la búsqueda de la subjetividad poética de obra y creador se deberá llevar a cabo de atrás hacia adelante (responde a cada material/montaje escénico en particular). Esto funcionaría en oposición al análisis del credo poético, en que nos interesamos por las recurrencias del artista escénico al llevar a cabo su práctica creativa.

escénico que a un análisis crítico de la obra acabada. Sin embargo, el hecho teatral en tanto producción escénica “global” (por no decir cerrada) es contemplada en tanto esa unidad implica la decisión de un equipo creativo que considera que la misma ha llegado al punto en que puede ser expuesta ante un espectador. En lo que concierne al hecho escénico en sí, la elaboración conceptual de “cuerpo poético” (Dubatti, 2011), que presentaremos más adelante en este capítulo, piensa en este fenómeno específicamente desde el enfoque del creador escénico que produce pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo.

3.4 Las marcas de subjetividad en la propia poética

Como hemos visto hasta ahora, lo que nos interesa abordar al pensar la categoría de subjetividad poética es el modo en que un material escénico se impregna de las diversas subjetividades que lo componen, a partir de las diferentes etapas de trabajo que constituyen el abordaje de ese material. Estas huellas, que no responden únicamente a la lógica del énfasis en la singularidad, pueden ser detectadas en múltiples abordajes escénicos que conforman un universo creado a partir de los elementos de la propia subjetividad¹¹⁴. Algunos de estos aspectos, que son estudiados en diversos trabajos en torno al género autobiográfico, afirman que las decisiones que se toman en torno al modo de elaborar ese “yo subjetivo” de la narración incluyen una cualidad autorreflexiva que sostiene una narración constituida como tal más allá de la referencia en la que se apoya¹¹⁵. En esta misma dirección:

¹¹⁴ Maurice Blanchot, define la relación entre escritor, escritura y realidad como “antagónica y dialéctica”. Luego agregará que ese “universo imaginario” no es un lugar “imposible de situar sino [...] un espacio que se desarrolla en el *aquí del mundo*, que lo atrapa, lo traspone, lo modifica, lo sublima y constituye con él una totalidad nueva” (en Miraux 2005: 115).

¹¹⁵ Un ejemplo de esto es lo que en esta línea dice Silvia Molloy: “La autobiografía es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros -entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables- es, en cierto sentido plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando” (Molloy, 2001: 15,16).

[Benveniste] advierte esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el *yo*, como un momento de detención, un efecto de (auto)reconocimiento, de “permanencia de la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que solo el sujeto puede dar sobre sí mismo-independientemente, podríamos agregar, de su “verdad referencial” (Arfuch 2007: 96).

Podemos decir entonces que ese plano de la “visión de sí” del sujeto constituye obra -aquí se habla desde lo lingüístico, pero en la escena se agregarán además otras dimensiones como ya hemos dicho-, obra que va más allá de su verdad referencial. Como si además de la verdad constitutiva de ese sujeto apareciera una subjetividad *otra* que deja sus marcas y huellas en la obra artística de aquel que, en nuestro caso, será el sujeto de la escena. El “espacio biográfico” comprendido como “un singular habitado por la pluralidad” (Arfuch 2007: 248) funciona como referencia para pensar la subjetividad pregnante. Esta subjetividad marcará la materialidad artística que viene constituida por diversos sujetos en el campo de la escena. El hecho escénico se encuentra atravesado por todas las multiplicidades del cruce de esos sujetos que constituyen ese fenómeno teatral en particular. Esa “voz narrativa” multiplicada (la voz autoral, de dirección, de actuación, de iluminación) será entonces una voz singular en el cruce de “autores reales” al encuentro colectivo que es la escena¹¹⁶. Las huellas, las marcas de diversas voces singulares que impregnan la materialidad escénica, funcionan como un entramado de voces que hibridiza y entrecruza a distintos enunciadores. Todas estas marcas, que podrían pensarse como la presencia del autor latiendo en las entrelineas de su obra (Paula Sibilia, 2013) nunca podrán opacar la materialidad singular de la obra en sí. Es justamente esta idea una de las principales en la elaboración de nuestro concepto de subjetividad poética. Pensando más que en una jerarquía (obra sobre creador), en un entrecruzamiento (*in-between*¹¹⁷). Pero en este caso, a partir del

¹¹⁶ Arfuch agregará cuatro premisas a la construcción del relato biográfico: “a) Que la vida, como unidad intelegible no es algo “dado”, existente por fuera del relato, sino que se configura de acuerdo al género discursivo/narrativo en cuestión, y en el marco de una situación y una esfera determinadas de la comunicación; b) que hay varias historias (de vida) posibles, ninguna de las cuales puede aspirar a mayor “representatividad” (las múltiples “vidas” contadas por un personaje a lo largo del tiempo, que integran el acervo de la “historia conversacional”, son una prueba de ello); c) que hay, según la forma de esos relatos, diversos “sentidos” de la vida en juego; d) coextensivamente, que la(s) identidad(es) de los personajes en cuestión se construye(n) en la trama de esos relatos (Arfuch 2007: 139, 140).

¹¹⁷ Al trabajar en torno a conceptualizaciones a partir de las cuales se puede detectar el germen de una producción de insumos teóricos desde la práctica artística consideramos pertinente pensar en términos de entremedio, de hibridez o de *in-between* (Pessolano y Cobello 2017). Destacamos el estudio de este

cruce de los sujetos que constituyen una materialidad escénica específica, se trataría de un “yo” interior mediatizado por el efecto de la *poiēsis*¹¹⁸.

3.5 El cuerpo en escena

Hasta aquí hemos pensado los modos en que la materialidad escénica incorpora elementos de los sujetos teatrales que la constituyen para configurarla en tanto objeto singular y específico. A partir de aquí agregaremos una complejidad a ese asunto que deriva de considerar el cuerpo en escena. ¿De qué modo se podría pensar las subjetividades múltiples de un material escénico desde los cuerpos en situación representacional? Justamente, la complejidad que trae aparejada el hecho escénico es que el creador no se podrá separar nunca de su material. Su obra es generada desde la propia materialidad que es el cuerpo específico que la contiene, “su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, ‘el material de la propia existencia’” (Fischer-Lichte 2011: 157).

El cuerpo es el territorio del “entre” por excelencia. Es lo que vuelve manifiesta la singularidad del hecho escénico porque el cuerpo de actuación es materialidad intrínseca de la escena. Tomamos el fenómeno de la reflexión en torno al cuerpo y la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo como clave para pensar las articulaciones en que se inscribe la subjetividad poética por ser uno de los espacios más fértiles para encontrar una autorreflexión singular de la materialidad escénica que nos interesa tratar. Producir un pensamiento acerca del acontecer del artista escénico en su obra, desde la óptica específica que avala la escena, instala la posibilidad de una reflexión que dinamiza no solo las prácticas de la escena, sino también la producción de conocimiento derivada de las mismas¹¹⁹.

fenómeno particular (Valerie, 2016) en tanto permitiría escapar a las cuestiones que emerjan de un pensamiento eminentemente binario, poniendo el foco más en el entrecruzamiento y en el intercambio que en el límite en sí mismo. Al respecto, Gilles Deleuze plantea lo siguiente: “Es en el medio donde está el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una medianía, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen” (Deleuze, 2003).

¹¹⁸ Hay algunas estéticas que se apoyan sobre la eliminación de la situación de ficcionalización o de representación (pero siguen conservando el marco y la convención representacional) poniendo en tensión esta idea del “yo” que enuncia. Estos casos habilitan la pregunta acerca de a quién pertenece la subjetividad primaria que impregnará el proceso de creación escénica.

¹¹⁹ En el plano específico de la escena Alain Badiou también leerá un “entre”. Desde su óptica clásica comprende que la escena se configura en el actor, quien sería la personificación del “entre-dos ético”

Pensamos en términos de cuerpo poético porque, como hemos mencionado más arriba, nos interesa ver los modos en que los creadores que conforman nuestro corpus trabajan en torno a discursividades que reconocen las marcas de su subjetividad poética como cuerpo de actuación¹²⁰. A partir de ahí podemos citar a Dubatti, quien entiende al fenómeno de cuerpo poético en relación con la idea de *poiēsis*, al afirmar:

El teatro es un acontecimiento que produce entes; en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la *poiēsis* y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros, entre ellos el que estudiaremos como “cuerpo poético” (Dubatti 2011: 50).

Este cuerpo poético es aquel que le da un espesor singular al ente poético, diferenciándolo del cuerpo de la realidad cotidiana. De hecho, el fenómeno de *poiēsis* requiere esta fricción con la experiencia de la cotidianeidad, ya que se conforma en un espacio creado, de alteridad y desterritorialización. Será en ese espacio liminal, entonces, en que se genera esa otredad y desterritorialización singular del espectáculo teatral. El teatro como espacio experiencial y subjetivo será liminal y resistente en tanto es un “encuentro de cuerpos” y será dentro de este marco que lo que produzca el ente poético se verá constantemente multiplicado por la recepción. El universo escénico transmitido a partir de su materialidad singular será transformado en múltiples universos gracias al fenómeno poético. A su vez, a partir de lo que Rancière (2010) llama los “signos sensibles [...] dispuestos por la voluntad de un autor” (55), estas multiplicaciones incontables harán su propio recorrido interno, ya que al formar parte de

(Badiou, 2015: 110) de dos propuestas artísticas: la del dramaturgo y la del director. En nuestro caso no acordamos con esta posición que jerarquiza un rol de la creación escénica por sobre otro, pero sí en la idea que agrega acerca de que ese “entre dos” será lo que porta el sentido de esa materialidad específica que se conformará en ese objeto escénico singular y que esto se vuelve manifiesto a partir de la corporalidad en escena.

Cuando pensamos en términos de sujeto escénico lo hacemos en tanto ente unificado que opera sobre la construcción escénica (sea cual fuere el rol que ocupe en la misma). A propósito de esto, tan lejos nos encontramos de lo que postula Badiou que concebimos que tanto un actor como un director pueden constituirse en ese ente de unificación único desde el cual se puede pensar en la autorreflexión (que es lo que nos interesa). Sin embargo, tenemos en cuenta que en general será el cuerpo del actor del que emane la autorreflexividad de lo escénico en su dimensión teórica de la praxis.

¹²⁰ Un caso claro de esto lo constituye el aporte de Ricardo Bartís (2018) al afirmar que “el cuerpo poético del actor pone en tensión la idea del lenguaje por delante” (9) porque constituye un lenguaje en el cual diversos elementos se ponen por delante del aspecto narrativo o dramático: “intensidades emocionales, formas, velocidades, ritmos, encadenamientos poco convencionales” (9).

la situación de expectación cada receptor se involucra, de manera singular, con una cierta lectura de su propio universo (experiencia, imágenes, referencias, etc.)¹²¹.

Más allá de la situación de recepción o encuentro que implica la experiencia espectral, el ente poético en sí tiene su particularidad en ese contexto. Si bien el cuerpo poético se encuentra conformado por el cuerpo real (cotidiano) del actor, está atravesado por el procedimiento de *poiēsis*, lo cual genera lo que podríamos pensar como “un universo paralelo” que es el mundo de la ficción. Esto quiere decir dos mundos espacio-temporales en uno, durante la situación de expectación. O sea, ese cuerpo único que contiene ambos mundos es el cuerpo poético que porta acontecimiento y genera *poiēsis*. Por lo tanto, esto se ve sostenido por una dinámica que mantiene activo el ida y vuelta entre lo histórico y lo singular. Entre “mi mundo” y “los mundos”, como referirá Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos* (1978). Por lo tanto, el ente poético deviene cuerpo poético, a su vez, a través un procedimiento que combina su singularidad (sujeto social-actor) con la universalidad que aporta en la escena (sujeto atravesado por la situación escénica), leído como material poético. Este fenómeno se encuentra acentuado por el hecho de que cada actor es singular y trae dentro de lo que genera en escena su experiencia, su recorrido particular, su estado general coyuntural, entre muchas otras cosas.

El ente poético trabajará para construir una realidad única para el espectador a través del espacio de acontecimiento que es la escena, utilizando diversos recursos en vistas a una producción de sentido que configura sus singularidades desde la subjetividad poética. En este sentido podemos ver esa zona de borde entre el relato subjetivo que es la obra del artista y la realidad cotidiana que lo enmarca y contiene: el límite en que lo experiencial se transforma en acontecimiento y viceversa¹²².

¹²¹ En conexión con esto, y desde la teoría fenomenológica de la recepción estética, Roman Ingarden había planteado una postura respecto de la recepción que respondía a esta línea de pensamiento. Allí proponía que la obra de arte requiere un agente externo a ella que la vuelva *concreta*: “La obra de arte, pues, es el producto de la actividad intencional de un artista, la *concreción* de la obra es no solo la reconstrucción por la actividad de un observador de lo que se halla efectivamente presente en la obra, sino también una terminación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Por lo tanto, en cierto modo es el producto común del artista y el observador” (Ingarden, 1976: 73).

¹²² Respecto de esto dice Deleuze que la invención no consistirá en la configuración de un “yo” sino en la elaboración de sus visiones. Por lo tanto, lo impersonal hace pasar del relato subjetivo (de la anécdota, del recuerdo, de lo propio) al acontecimiento de la *poiēsis* en el encuentro con el otro (Schérer, 1999: 48).

Aquí se observa de qué modo ese vínculo único entre el actor y espectador se sostiene en esa potencia de acontecimiento permanente. Cuando lo constitutivo del ente poético (afección-vivencia personal del cuerpo poético) trasciende para llegar al otro durante el acontecimiento teatral, encontrándose en tanto presencias dentro del mismo espacio físico. Aquí es cuando se activa la otredad como parte de esa construcción colectiva, podríamos decir una especie de camino de doble entrada en la recepción: lo que recibe y afecta al espectador durante el hecho escénico y afecta a su vez al actor, en un camino doble porque se retroalimenta constantemente. Y sería realmente allí donde se produce una especie de credo compartido: donde se relativiza lo subjetivo en tanto individuación y se potencia lo subjetivo-colectivo gracias al acto poético¹²³.

3.6 Autorreferencia y reflexividad

Conviene en este momento hacer un *excursus* sobre la singularidad que define ese cuerpo poético y reintroducir el concepto la autorreflexividad. La autorreflexividad suele aparecer en determinados materiales teóricos y puede ser útil para pensar la configuración de un eje al considerar la subjetividad poética desde los cuatro pasos mencionados (en términos de procesos y contextos)¹²⁴. Vale recordar que en este apartado nos ocupamos de describir la subjetividad poética pensando en que ésta se configure como uno de los vectores a partir del cual se pueda pensar la existencia de una serie de creadores escénicos que generan insumos teóricos desde su propia práctica artística.

Dentro de las problemáticas que suscita la descripción de la experiencia subjetiva (que resulta imprescindible encarar para establecer las características de la subjetividad poética de un creador) encontramos dos modelos a partir de los cuales se nos configura sentido para adentrarnos en el área específica a partir de la cual el artista

¹²³ Aquí se configura el límite en que se distingue el ente poético del mundo real, cotidiano. Es decir, las diferencias entre el cuerpo del actor como persona (sujeto social que se dedica a actuar), el cuerpo poético en sí (sujeto que cede su cuerpo a ese ente que será luego leído poéticamente) y el cuerpo en estado de afectación (sujeto atravesado y desterritorializado, a partir de esa afectación poética). Es en estos tres niveles que el sujeto entra en un proceso de alteridad y des-individuación y puede ser trabajado a partir de lo que produce como materialidad de la *poiēsis*.

¹²⁴ Como referimos previamente, en nuestra tesis al apoyarnos sobre los discursos de espesor de los creadores, el análisis crítico de las obras no es parte central de este estudio. Sin embargo, reconocerlo nos ha permitido apoyarnos en materiales específicos, aunque en el registro final de este trabajo entren únicamente de modo tangencial.

piensa sus prácticas y se piensa a sí mismo dentro de ellas. Para encarar este abordaje tomaremos brevemente dos referencias, Christoph Menke (2011), quien trabaja la categoría de subjetividad estética¹²⁵ y Claire Petitmengin (2015), que organiza un método para describir la experiencia subjetiva.

Al trabajar las nociones de subjetividad estética y de reflexividad en lo estético¹²⁶, Menke propone la idea de una subjetividad desbordada y excedida por el objeto estético que produce y, además, concibe a la autorreflexividad como una propiedad inherente a la situación estética más que un producto del sujeto. Al reconocer esto, entonces el concepto de subjetividad se encontraría siempre atravesado por la autorreflexión estética, ya que no podríamos hablar únicamente de un producto autónomo de un sujeto, sino de materialidades que son constitutivas de las obras artísticas por éste producidas. A su vez, la reflexividad no puede ser entendida tampoco como derivación autónoma del sujeto (de aquel sujeto estético previo a su obra) sino como un elemento que se activa durante la praxis artística del mismo. Menke afirmará al respecto:

Como el sujeto no puede reflexionar sin repetir, tampoco puede repetir ningún proceso reflexivo sin reflexionar él mismo. Por tanto, una teoría de la modernidad en cuanto teoría de su reflexividad siempre seguirá siendo también una teoría de la subjetividad (Menke 2011: 114).

Respecto de la idea de la reflexión en lo estético, Menke parte de que lo estético es en sí mismo un acontecimiento eminentemente reflexivo¹²⁷ (determinado por una forma particular de reflexión). Siguiendo esto, podemos deducir entonces que la obra de arte es reflexiva en tanto se tematiza a sí misma, tanto como a sus procedimientos y sus

¹²⁵ Como se verá a continuación, el planteo teórico de Menke es sumamente complejo y encararlo en detalle está por fuera de las posibilidades que da el marco de esta tesis. Sin embargo, su elaboración de la noción de subjetividad estética nos resulta orientadora en tanto concibe una subjetividad doble, desde la producción artística y desde la recepción. Si bien ese no es nuestro foco de análisis, consideramos que es una manera válida de reconocer los modos posibles de configuraciones subjetivas que aparecen en la producción de una materialidad creadora.

¹²⁶ Este autor propone considerar a la estética como una forma de reflexión filosófica y, en consecuencia, el surgimiento de la estética como un suceso inherente a la filosofía. Razón por la cual, al referirse a lo estético la filosofía se pregunta acerca de sí misma. La única diferencia entre ambas es que mientras la reflexión filosófica se encuentra orientada hacia lo universal, la reflexión estética lo hace hacia lo particular.

¹²⁷ Menke dice que las concepciones acerca de la subjetividad estética se pueden leer como modos de acercamiento para tematizar, en realidad, la reflexividad estética. Si así no lo fuera, entonces: *la subjetividad estética es un modo de determinación de la reflexividad estética* (Menke 2011: 111).

contenidos, al afirmar algo sobre sí misma. La obra de arte también es autorreflexiva al no pretender enunciar lo que hace, sino que busca maneras diferentes de sostener las prácticas. Esto se da porque la reflexividad estética no le corresponde a la obra de arte en tanto ésta es y habilita una forma del conocimiento, sino una forma de la praxis. De aquí que la reflexión estética y la praxis estética sean dos elementos que funcionen recíprocamente: la reflexión estética es práctica y la praxis estética, reflexiva. De este modo vemos que la autorreflexión se vuelve parte inherente a la obra durante el proceso de creación del sujeto estético para con la misma.

Podemos, a partir de esto, retomar lo visto más arriba. Así como no podemos hablar de un sujeto estético previo a su propia producción artística, tampoco podemos plantearnos la posibilidad de una reflexión estética que vaya por fuera de la propia experiencia creadora. Esto nos permite analizar todo lo anterior desde un plano diferente, ya que, si bien creemos que parte de la reflexión dentro de una obra implica una auto tematización de sus procedimientos, por otro lado, podrá ser multiplicador considerar a la misma más ampliamente, al modo de un “organismo” autorreflexivo que se produce a sí mismo en función de sus propios procedimientos.

En el caso de la descripción de las propias prácticas, y con la pretensión de distinguir características de una subjetividad poética, es que reafirmamos la idea del artista escénico en tanto intelectual específico. Como tal, el artista escénico se confirma capaz de generar una reflexividad en el discurso acerca de su práctica escénica en el caso de cada proceso de creación en particular¹²⁸. Justamente porque en tanto sujeto estético se terminaría de conformar como tal en el núcleo de su propia experiencia creadora.

De este modo, siguiendo a Menke, al pensar recíprocamente la reflexión estética y la praxis estética es que se nos evidencia la complejidad de la descripción de la propia experiencia de creación. Es por ello que apelamos a otro enfoque disciplinar¹²⁹ desde el

¹²⁸ Esta idea del discurso como portador de la subjetividad de quien lo produce ha sido ampliamente desarrollada por Emile Benveniste. En *De la subjetividad del lenguaje* este autor señala: “Es en la instancia de discurso en que *yo* designa el locutor donde éste se enuncia como “sujeto”. Así, es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua. Por poco que se piense, se advertirá que no hay otro testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre si mismo. El lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* la lengua entera designándose como *yo*” (Benveniste, 2010 :183).

¹²⁹ Esta autora trabaja desde una disciplina llamada micro-fenomenología, en el cruce de las ciencias cognitivas y el estudio de la experiencia humana. Frente a la exclusión del relato de la experiencia

cual se formula el método de Claire Petitmengin (2015). Este radica en la dificultad que implica la toma de consciencia de la propia experiencia y su descripción, planteando una técnica de entrevistas que pretende superar ambas problemáticas. Lo que nos interesa especialmente de la metodología propuesta por esta autora es la posibilidad de configurar vectores o coordenadas para pensar en recorridos en torno a la producción de pensamiento desde las propias prácticas. Es decir, a partir de una especie de relación dialógica se plantea la posibilidad de producir textualidad reflexiva.

La autora propone herramientas específicas hacia la descripción de la experiencia vivida frente a tres problemáticas que trae aparejada la descripción de la propia vivencia: 1) concentrar la atención además de en el proceso que se transita en sí, en compilar algo de esa experiencia para que luego sea transmitida, 2) la sistematización de esa información y, 3) los recursos lingüísticos con los que se cuenta para comunicar la información en relación con una experiencia propia subjetiva.

Ante estas complejidades, la propuesta radica en una dinámica de entrevista en la cual el sujeto pueda organizar la información en torno a esa experiencia y describirla. El trabajo en esa dirección se enfoca en preguntas acerca de la singularidad de la experiencia vivida por el sujeto a analizar. En nuestro caso, en vistas a configurar la subjetividad poética de un sujeto escénico en particular, este abordaje sugiere preguntar por cuestiones específicas de un proceso puntual y no solamente acerca de las recurrencias en diversos procesos creativos (como sí sucedía en el caso del estudio del credo poético del sujeto de la escena, al pensar en la materialidad discursiva del creador). A partir de la recopilación y análisis de los diversos elementos que componen la descripción de dicha experiencia singular, es que se van a seguir ciertas coordenadas para pensar la experiencia subjetiva del artista escénico en su recorrido. Si bien este abordaje está planteado para críticos, historiadores e investigadores, el artista por su cuenta podría encarar una sistematización de la propia experiencia, pero basándose en algún elemento que organice su discurso (sin tener que apelar únicamente al recuerdo de un proceso creador de una única vez). Esto podría ser un diario, una bitácora o notas acerca del propio proceso de creación (es decir, elementos que contengan registro de esas singularidades mencionadas más arriba).

subjetiva en el campo de la investigación científica, poniendo por delante la mirada neutral y objetiva de un investigador externo como posibilidad de aprehensión de un objeto de estudio.

3.7 Componentes de la subjetividad poética en tanto herramienta de análisis¹³⁰

Tal como hemos descripto hasta aquí, la categoría de subjetividad poética aparece ante la necesidad de pensar el acontecer del artista en su obra, frente al interrogante en torno a los procesos y los contextos del sujeto escénico durante su práctica. La complejidad que se instala al tratarse de un fenómeno eminentemente teatral tiene que ver con que a la superposición de planos que conforman la escena se suma la multiplicidad de voces que determinan una poética. Esta es la razón por lo cual el concepto de “entre” se configura como central en esta dirección. Para poder pensar la existencia de un grupo de artistas escénicos en el campo teatral argentino que genera teoría a partir de la praxis se ha vuelto necesario describir qué es la subjetividad poética puesto que es uno de los ejes desde los cuales esa hipótesis podría confirmarse.

Como ya hemos mencionado más arriba, la subjetividad poética opera en dos niveles: el primero (que hemos desarrollado hasta aquí) es el concepto que se enfoca en la pregnancia de las subjetividades que conforman un proceso escénico en tanto “entramado de voces diversas” que dejan marcas en una poética colectiva; el segundo (en el cual pretendemos hacer foco a continuación) es una herramienta para el abordaje de análisis delimitando, en este punto, más en detalle la noción de subjetividad poética en términos de abordaje de análisis de una poética singular. Desde aquí, podemos decir que la misma se enfoca en procesos y contextos específicos en la construcción de las poéticas. Recordemos que nuestro objeto de trabajo es el discurso de espesor que genera el artista, que nos lleva a reconocer el pensamiento que produce en torno a su práctica escénica. Para trabajar sobre esos discursos de espesor tomamos diferentes casos testigo para analizarlos. Teniendo en cuenta las diferentes posibilidades del sujeto teatral a transitar durante un proceso creativo (rol a actuar, trabajo performático, elección de hipótesis de actuación, dinámica grupal, abordajes de la escena, investigación paralela, cambios y recambios de compañeros, entorno, marco de producción, etc.) y los recursos a los que este apela durante la experiencia teatral, se ha estimado necesaria una

¹³⁰ Nuevamente recalcamos que, durante el proceso de escritura de esta tesis, la subjetividad poética en tanto característica metodológica de análisis sirvió para producir contenido en torno a las obras de los creadores sobre los cuales trabajamos. Sin embargo, en el formato acabado de este estudio, nuestro objeto central demandó hacer foco sobre los discursos de espesor de los creadores y no sobre el análisis de su producción artística.

reflexión sobre la sistematización de sus procesos de creación. El objetivo es ver cómo se constituyen estos procedimientos para cada sujeto teatral y si se puede llegar a configurar una sistematización que sea integradora (de diversas poéticas escénicas). En efecto, para este fin se estima que es fundamental trabajar sobre la sistematización de reflexiones que sobrevienen de la práctica teatral y podrían constituirse (o no) como insumos teóricos. Es por esto por lo que, en este marco, los artistas se encuentran en condiciones reales de organizar sus experiencias, sus recorridos y sus procesos.

En este punto (y considerando las características de subjetividad poética en general descritas hasta acá) podemos hablar de dos variables dentro del análisis del artista escénico y sus prácticas creativas: el tiempo y el espacio. De este modo planteamos la noción específica de subjetividad poética escénica concerniente a los “procesos” de creación, y podemos diferenciar entre: a) selección del objeto de trabajo; b) selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo; c) selección concerniente al texto dramático/espectacular y d) configuración de la poética singular final. Estos ejes se verán más adelante con respecto al conjunto de creadores a partir de los cuales abordaremos nuestras nociones.

Por otro lado, en relación con la subjetividad poética del actor concerniente a los diferentes marcos “contextuales”, hacemos la división entre el contexto global (marco político/histórico/social del trabajo de una puesta en escena, con diversos niveles de incidencia sobre la producción y la recepción del trabajo) y el contexto específico del artista (marco de producción dentro del cual el artista escénico ha llegado a desarrollar este objeto artístico y no otro).

Esta organización del análisis en dos vectores diferentes se basa en que es a través de estos momentos y aspectos contextuales del proceso creativo que se “acumula información” respecto de la subjetividad poética¹³¹.

¹³¹ Estos conceptos que mencionamos de la subjetividad poética serían los más estructurales, los principales para sostener la sistematización de la que hablamos desde el principio de este pasaje. De hecho, los puntos que desarrollaremos a continuación funcionarían como matriz que sirve para producir una textualidad singular en relación con la práctica artística. Pero lo que es fundamental remarcar en este punto es que la subjetividad poética en sí se compone de todos aquellos elementos que el artista puede imprimir a la materialidad con la que trabaja. Podríamos decir que el sujeto-artista entregado a la labor de conformar un rol dentro del proceso creativo de una materialidad escénica colectiva a partir de su trabajo. Por su especificidad y singularidad, el tratamiento de este abordaje debe apoyarse sobre poéticas escénicas específicas y no a partir de análisis generales en relación, por ejemplo, con la producción total de un artista escénico puntual.

3.8 Subjetividad poética y procesos de creación

Respecto entonces de la conformación de la subjetividad poética en función de los procesos de creación, las coordenadas que hemos armado contemplan una especie de pasaje por cuatro momentos clave que, en nuestra opinión, pueden habilitar al artista escénico a generar discursos de espesor acerca de sus prácticas. Se pretende trabajar con zonas de pasaje que respondan a poéticas en que el cuerpo de actuación se encuentre en un lugar central, razón por la cual no pensamos en obras que requieran la selección de un texto previo. Es por esta misma razón que tampoco concebimos el proceso como una puesta en escena de un texto previo sino que lo reconocemos como un transcurrir hacia un momento otro que podría ser la “configuración de la poética singular final”, momento en que ese proceso creativo, con todas las marcas de las subjetividades que lo conformaron, es expuesto ante un espectador, iniciando otro momento diferente de su recorrido en tanto material escénico¹³².

- a) **Selección del objeto de trabajo:** Situación de pre-escena, la forma más primaria de abordaje de un proceso, desde lo estético, lo textual, lo temático, decisiones en torno al mundo a indagar, etc.¹³³
- b) **Selección de los materiales que colaboran con la construcción de este objeto de trabajo:** Proceso e investigación en relación con la escena; sus niveles de profundidad dependerán del tiempo y tipo de ensayos. Este punto se puede analizar a partir de las personas que formen parte del objeto, el enfoque grupal, la concepción de teatro que se constituye en colectivo para el abordaje del material escénico y, a su vez, en el recorrido personal de cada actor para el tránsito del personaje. Serían los primeros recursos para el abordaje de un material nuevo.¹³⁴

¹³² Estas coordenadas han sido aplicadas cada vez que fue necesario al conjunto de artistas elegidos como trabajo paralelo al análisis de los discursos de espesor. Estos últimos se constituyen, tal como ya se ha mencionado, como el objeto central de nuestro estudio.

¹³³ En contra de la producción de un esquema dramático previo, Kartun (2005) ha reflexionado sobre la imagen generadora, como un procedimiento “natural y orgánico” (28), una “línea irradiante y sensible” (30) que aparece antes de la construcción de la obra y que contiene, en latencia, a la obra futura.

¹³⁴ Podríamos pensarlo como aquello que concibe Francis Bacon cuando habla sobre “el accidente” al pensar en sus propios procesos de creación. En sus palabras “En mi caso toda pintura [...] es accidente. Sí, lo preveo mentalmente, lo preveo, y sin embargo casi nunca lo realizo tal como lo preveo. El cuadro se transforma por sí solo en el proceso de elaboración” (Sylvester, 2009: 15)

- c) **Selección del texto espectacular:** Enfoque del texto que comienza en un lugar y termina en otro¹³⁵. Esto podría llegar a ser aleatorio, en función del proceso, del contexto, del tiempo que haya hasta el estreno, de la mirada que constituye la totalidad de la obra, etc. Todas estas y otras son las condiciones que terminan generando determinado hecho artístico y no otro. Cuando el artista finaliza la instancia de ensayos (comenzando luego otra muy diferente) el material queda en un umbral a partir del cual se puede convertir en cualquier otra cosa. Es, con su propia entidad, algo inacabado; su configuración de sentido no se agota al momento en que decide “salir a la luz”¹³⁶ (Deleuze).
- d) **Configuración de la poética singular final:** Recorrido en pura subjetividad, en función del pasaje por todos los puntos anteriores. Utilizando, en términos comparados, las nociones de Barthes en relación con la literatura, podemos decir que este punto se termina de completar en la recepción del hecho artístico:

¹³⁵ En este punto pensamos en términos de texto espectacular-tal como lo hicimos más arriba en este trabajo- porque consideramos que el tipo de abordaje escénico que encontramos supera ampliamente la idea de una escena subordinada a un texto o, como lo llama Pavis, el binarismo texto/escena: “Dans une modèle qui n’est plus binaire (texte/scène), mais multipolaire (texte, musique, éclairage, son, etc.), les niveaux de formalisation sont difficiles à repérer, les questions à sérier, les solutions à trouver. Il est certes toujours possible de distinguer une double perspective sur l’événement théâtral, synchronique ou diachronique. On étudie le phénomène terminé (ou considéré comme tel) : texte, mise en scène, scénographie, jeu de l’acteur ; ou au contraire on examine le processus de la genèse des textes ou des représentations, les répétitions, la réception et l’effet produit sur le public” (Pavis, 2000 : 460, 461) [Dentro de un modelo que ya no es binario (texto/escena) sino que es multipolar (texto, música, iluminación, sonido, etc.), los niveles de formalización son difíciles de detectar, las preguntas a ser planteadas y las soluciones de ser encontradas. Siempre es posible distinguir una mirada doble del evento teatral, ya sea sincrónico o diacrónico. Estudiamos el fenómeno terminado (o considerado como tal): texto, dirección, escenografía, actuación, o por el contrario analizamos el proceso del origen “/de la génesis” de los textos o de las representaciones, los ensayos, la recepción y el efecto producido en el público].

¹³⁶ Estas cuestiones fueron trabajadas- en una línea tangencial a ésta-por Gilles Deleuze cuando afirma que el devenir (de un material escénico pensaríamos en este caso) es un fenómeno no de interioridad subjetiva sino de intercambio entre el afuera y el adentro. Un acontecimiento que se sostiene en ese límite constituyendo un conjunto de líneas abstractas : « C’est que les dynamismes et leurs concomitants travaillent sous toutes les formes et les étendues qualifiées de la représentation, et constituent, plutôt qu’un dessin, un ensemble de lignes abstraites issues d’une profondeur inextensive et informelle » (Deleuze en Schérer, 1999 : 47) [Es que los dinamismos y sus concomitantes trabajan bajo todas las formas y extensiones calificadas de la representación, constituyendo, más que un dibujo, un conjunto de líneas abstractas salidas de una profundidad inextensa e informal].

cuando “el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”¹³⁷ (Barthes, 1994: 71).

3.9 Subjetividad poética y marcos contextuales

El contexto dentro del cual un artista inscribe su obra le va a dar su marco de referencia y el aporte de su propia mirada acerca del mundo. Evidentemente, la actividad artística es, en toda su singularidad, el reflejo permanente del artista que lo produce, justamente esto es lo que hemos venido viendo en las primeras páginas de este apartado. Desde esta configuración, podemos decir que el arte se ofrece, entonces, como un discurso de lo imaginario, del pensamiento abstracto y de su complemento racional. En el punto en que el arte es el reflejo de la vida (de su contexto, de su entorno), podemos decir que es asimismo en este “procedimiento” que el arte se constituye como emancipador del sujeto¹³⁸.

En el análisis de la subjetividad poética, es con esta referencia que se encara un estudio a partir de las particularidades productivas del hecho escénico y a partir del tejido que se establece entre el creador y su contexto en términos dinámicos y de forma activa de parte del investigador. La particularidad que implica este tipo de análisis -que tiene como fin la articulación entre práctica escénica y reflexión en torno a la misma- especialmente en función de los recursos con los que cuenta el investigador, nos reubica

¹³⁷ En su trabajo acerca de la escritura Barthes señala desde la puesta en cuestionamiento del rol del Autor: “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector” (Barthes, 1994: 71).

¹³⁸ En este punto, podríamos tomar la teoría de Marco de Marinis exclusivamente para dar cuenta un modo en que los enfoques coyunturales han sido para situar e investigar el hecho teatral desde el estudio semiótico. Desde aquí plantea los siguientes enfoques posibles desde la singularidad del contexto. De Marinis piensa a partir de enfoques coyunturales cuando detalla los contextos en relación con los que el estudio semiótico sitúa e investiga el hecho teatral: “a) *el contexto cultural (o general)* está constituido por la cultura sincrónica al hecho teatral que se estudia: con mayor precisión, representa el conjunto de los “textos” culturales, teatrales y extrateatrales, estéticos y otros, que pueden relacionarse con el texto espectacular de referencia, o con uno de sus componentes: otros textos espectaculares, textos mímicos, coreográficos, escenográficos, dramaturgicos, etc., por una parte; textos literarios, retóricos, filosóficos, urbanísticos, arquitectónicos, etc., por otra: b) *el contexto espectacular (o inmediato)* está constituido, en cambio, por situaciones pragmáticas y comunicativas con las que tiene que ver el texto espectacular en distintos momentos del proceso teatral: por lo tanto, se refiere, en primer lugar, a las circunstancias de enunciación y de fruición del espectáculo, pero también a sus diversas etapas genéticas (el training de los actores, la adaptación del texto escrito, los ensayos) y, finalmente, pero no en último lugar, a las restantes actividades teatrales que circundan el momento espectacular propiamente dicho”(1997: 24).

frente a la problemática acerca de dónde debe colocarse el artista para reflexionar acerca de su propia práctica. En el tipo de abordaje que proponemos a partir de la subjetividad poética se pretende justamente evitar una intención meramente clasificatoria al buscar los aspectos coyunturales que determinan una poética de proceso a partir de un análisis del contexto.

3.10 Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos visto diferentes modos en que diversas disciplinas han pensado las configuraciones de la voz que enuncia y que se configura en tanto poética. Haciendo una trasposición al campo de la escena, nos ha interesado ver la forma en que un material escénico se impregna de las subjetividades que lo componen, a partir de las sucesivas etapas de trabajo que constituyen el abordaje de dicho material. Para sintetizar lo dicho, podemos reconocer diversos aspectos constitutivos de la subjetividad poética en el territorio de la creación escénica:

- la subjetividad poética se ocupa de pensar los modos en que se conforma la voz de la escena y cómo se organizan las subjetividades que determinan las poéticas,
- trabaja sobre el reconocimiento de los elementos pregnantes de las subjetividades en una materialidad eminentemente colectiva como es la escénica,
- se configura a partir de procesos y contextos de los sujetos escénicos durante su labor,
- al trabajar con el abordaje de una obra escénica en concreto se pretende operar desde el análisis de las subjetividades que constituyeron dicho material escénico en términos de procesos y contextos productivos,
- la subjetividad poética elabora un modo de sistematización de la subjetividad singular que emana de una poética a partir de las huellas que deja el cruce de los sujetos que conformaron ese objeto artístico,
- dentro del fenómeno específico del actor en escena los procedimientos que conforman la subjetividad poética se complejizan al incluir el cuerpo del actor como persona (sujeto social que se dedica a actuar), el cuerpo poético en sí (sujeto que cede su cuerpo a ese ente que será luego leído poéticamente) y el

cuerpo en estado de afectación (sujeto atravesado y desterritorializado, a partir de esa afectación poética). Dicho fenómeno se ha trabajado a partir del fenómeno de *poiēsis* y la noción de “cuerpo poético”,

- pensando en la complejidad de la autorreflexión al buscar elaborar la subjetividad poética cabe destacar que este sujeto que- en asociación colaborativa- produce esa voz singular de la escena sería un sujeto estético que no es previo a su propia producción artística y que, por lo tanto, no puede producir una reflexión estética que vaya por fuera de la propia experiencia creadora,
- en términos de procesos, el abordaje de la subjetividad poética se configura a partir de cuatro estadios puntuales de pasaje durante el proceso creativo de una puesta en escena,
- en términos de contextos se piensa en el aspecto global y en el aspecto específico en que se produce un abordaje escénico,
- la misma habilita a pensar en un sujeto de la escena capaz de producir reflexiones de espesor en relación con su praxis artística.

Por este último punto y por su eminente autorreflexión, la subjetividad poética es la usina de los discursos de espesor que emanan de las propias prácticas creadoras. A continuación, introduciremos la noción de resistencia para plantear el recorte por el cual la subjetividad poética se pensará sobre casos puntuales, a partir de un conjunto de discursos reflexivos producidos por artistas escénicos del campo teatral argentino.

CAPITULO 4
RESISTENCIA

4.1 En torno al concepto de resistencia

El recorte que efectuamos en el presente apartado de nuestra tesis sigue el ordenamiento que propone la noción de resistencia. En el presente capítulo se buscará ver la variedad de modos en que la *resistencia* se vuelve recorte activo de un tipo de creación escénica basada en modos específicos de actuación ligados al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena.

Como hemos referido en la introducción de esta tesis, en las prácticas de actuación que se dan en el campo teatral argentino a partir de la década del 80, Alejandro Catalán detecta una nueva práctica teatral que se caracteriza por a) la heterogeneidad, b) la autonomía (en tanto se trata de un teatro que escapa a la dependencia representativa), c) la singularidad (en la búsqueda de procedimientos que creen en el sentido teatral), d) el uso del lenguaje (que genera una práctica de actuación que no responde a la “interpretación” de un lenguaje previo sino que “crea un lenguaje” en sí mismo), e) la puesta en valor del cuerpo (hay un corrimiento de los espacios tradicionales de jerarquización al tratarse de un “cuerpo que piensa”). Agregado a esto, dicha práctica radica explícitamente en la ruptura con la representación y en la búsqueda de la profundización de una autonomía escénica.

Siguiendo esta lógica en la que se establecen rupturas de las poéticas dadas como canónicas en el orden del lenguaje, el actor que se encauza en esta búsqueda sería un creador capaz de producir “una singularidad expresiva e imaginaria” (2001: 18). Esta singularidad se conforma a su vez como creadora de sentido y permite la invención de procedimientos de ficción. Acompaña a esta figura específica la de un director que ya no se ocupará de poner en escena a ese actor (que ahora se apoya en la singularidad y no en la utilización de su técnica como camino hacia la interpretación adecuada de un texto) sino que, en principio, debe intervenir la situación escénica “nominando lo singular y desalojando lo que cae en la representación” (Catalán 2001: 19) y, en segundo término, interviene desde fuera en el trabajo con el cuerpo productor del actor en vistas de aquella singularidad productora de lenguaje.

Este tipo de posicionamiento frente a la práctica de actuación (indistintamente de si quien lo aborda lo hace exclusivamente desde su labor como actor o en tanto director) se constituye como conformadora de una articulación muy específica entre práctica

escénica y reflexión en torno a esa práctica, y esta es la razón por la que consideramos que requiere un apartado en nuestra investigación.

Nuestra hipótesis es que esa práctica que cuenta con su correlato en un discurso escénico en que se jerarquiza lo singular como productor de sentido tiene su réplica en la construcción de discursos teatrales manifiestos en la producción de insumos teóricos derivados de la práctica escénica. Si bien es Catalán quien produce la categoría de “producción de sentido actoral”¹³⁹ son varios los exponentes del campo teatral nacional a los cuales podríamos alinear en una búsqueda similar. Sin embargo, dado que nuestro interés para esta tesis se localiza específicamente en los textos reflexivos que estos artistas producen, es que nos enfocaremos específicamente sobre seis figuras y los insumos teóricos que de sus reflexiones surjan.

El paradigma textocéntrico frente al cual se alinea la crítica de Catalán -y sumado a este la idea de resistencia frente a un teatro hegemónico- es el que configura este corpus de creadores que se conforman como “habilitadores” o como “continuadores” en la producción de discursividad reflexiva acerca de la praxis de actuación *resistente*. Aquí encontramos a Alberto Ure y la puesta en valor de la poética del cuerpo de actuación a partir del cuestionamiento del paradigma acerca de la formación del actor en Argentina, a Eduardo Pavlovsky desde la producción sostenida de reflexión acerca de las propias prácticas en la búsqueda de las llamadas por él “nuevas subjetividades” y a Ricardo Bartís, a través de la puesta en tensión de la idea hegemónica de conformación de poéticas desde del texto y la búsqueda de una producción escénica en que se jerarquice lo múltiple.

El propio Alejandro Catalán, Analía Couceyro y Bernardo Cappa son los otros tres exponentes que se alinean en esta valoración del cuerpo de actuación como eje organizador para la producción de sentido actoral. Reconocemos la heterogeneidad de este corpus, pero consideramos que dicha característica responde al recorte que prevé la resistencia como punto central en que las prácticas de dichos artistas escénicos pueden ser pensadas.

En tanto estas serán las características que buscamos desde la resistencia como concepto ordenador, como hemos dicho, el mismo será el que habilita el corpus de

¹³⁹ Luego de producir este escrito Catalán dice dejar pendientes cuestiones relativas a la práctica concreta que, como veremos en los capítulos siguientes, tratará en otros textos publicados en diversas revistas teatrales y en su propio blog.

autores a partir de los cuales trabajaremos en los capítulos siguientes de esta investigación. La intención que tenemos al introducir esta conceptualización es la de definir un grupo de artistas escénicos, a partir de los cuales la resistencia se instala en el marco del teatro argentino actual en tanto práctica y mecanismo autónomo de reflexión acerca de las propias prácticas de creación (generando pensamiento sobre la práctica específica de actuación). Como ya hemos mencionado en la introducción de esta tesis consideramos que este abordaje podría ser útil para artistas interesados en sistematizar su reflexión, para el encuentro dado entre artistas e investigadores, pudiendo enriquecerse en el intercambio, o incluso para quienes asuman este doble rol en simultáneo (artistas-investigadores). Cabe destacar, de todos modos, que esta tesis no se pretende exhaustiva ni exclusiva, sino que busca delinear un horizonte de investigación en el campo en el cual se inserta.

4.2 Resistencia a la *homohegemonía*

Para pensar estas cuestiones resulta clave el abordaje que hace el teórico francés Jean-Pierre Zarader (2010) al trabajar sobre la categoría de resistencia asociada a la de identidad, retomando el concepto de *homohegemonía* de Derrida (1997). Con este concepto se implica que una potencia hegemónica, dominante, siempre tenderá a homogeneizar e instaurar una uniformidad. Esta lógica uniforme, inevitablemente, se pondrá en contra de toda posibilidad de “alteridad”, la cual, a su vez, pretenderá resistirse a esa homogeneización (Zarader, 2009: 13). A partir de esta articulación se sugiere que la identidad siempre se constituye dentro de una resistencia, siendo el rol de la cultura y el arte primordial en esa conformación de identidad singular que se sostiene al enfrentarse a lo establecido y hegemónico. En el caso del teatro argentino, como detallaremos más adelante, las que se han configurado como hegemónicas son aquellas que se han centrado en el texto como generador de escena.

La verdadera resistencia radicaré, según este autor, en evitar que la cultura dominante¹⁴⁰ se repliegue sobre sí misma, rechazando las diferencias en el mismo

¹⁴⁰ En el campo de la literatura, por ejemplo, esta idea (de cultura dominante desde el cruce con la noción de homohegemonía) podría dialogar con los presupuestos que retoman Sarlo y Altamirano (2001) de Mitterand a partir de los cuales la literatura sería generadora de un “proceso de estatización que da forma a la ideología”. A partir de este mecanismo lo que se produciría no serían ficción en sí misma, sino

momento en que crea reconocerlas, conformándose, de este modo, en tanto “identidad abierta”, es decir, identidad que no se cierra sobre sí misma como un constructo hermético¹⁴¹. Siguiendo la lógica mencionada, para Zarader la creación concebida en términos de resistencia se conformaría a partir de una identidad plural y reconociendo que frente a lo que sea que se erija una resistencia siempre habrá una dominación. Agregado a ello, esta idea porta en sí misma el rechazo a la similitud, a lo idéntico, pero no niega la singularidad. Gesto éste también reivindicado por Alejandro Catalán al pensar en términos de “producción de sentido actoral”. En este marco la singularidad se conforma en la creación de procedimientos de teatralidad que surjan de los cuerpos creadores de escena. Desde aquí será también que la obra artística (su producción) puede ser leída en términos de resistencia, lo cual implica no solamente resistencia al poder político, a la sociedad o a la tendencia en que se inscribe sino también como resistencia a cerrarse sobre sí misma como un objeto aislado, como unidad cerrada.

Esta resistencia, en relación con la creación artística, consiste en el reconocimiento de una exterioridad, un afuera en el cual la obra es excedida por sí misma y quiebra su propia autonomía desde diversos procedimientos. Algunos de ellos se apoyan en la discursividad específica de los creadores, en los modos de transitar sus procesos de creación, en diversas gestualidades que configuran lenguajes, e incluso en los vínculos que esos creadores configuran entre la escena y la sociedad en que esa escena se inscribe. En el caso específico de la exterioridad, ésta es puesta en perspectiva a partir del trabajo artificioso, de lo artificial en general, de cierto extrañamiento como veremos en los casos de artistas escénicos que trabajaremos en los capítulos

“efectos de ficción” que reproducen a la ideología dominante (91, 92). Entonces, desde aquí si bien la literatura en tanto forma ideológica no puede pensarse a sí misma (entrando puntualmente en sus condiciones), en tanto “forma estética de la ideología, la literatura resuelve de manera imaginaria las contradicciones reales” (92).

¹⁴¹ Zarader piensa en la historia de la filosofía y afirma que la noción de identidad ha sido concebida (y suele ser concebida) como un rechazo a la diferencia, como una oposición al “otro”. Al respecto propone que esta mirada olvida otro aspecto que le es inherente a la identidad y es el de ser siempre plural. Siguiendo esta lógica, entonces, la identidad puede ser tanto la de un individuo como la de una cultura. Y dado que toda cultura es producto de una herencia, de la cual no puede apropiarse si no es por medio de metamorfosis constantes, ésta será inherentemente dinámica y constituyente de una “identidad viva” o abierta. (15) Como la cultura es mutante, y tiene una identidad de mezcla se podría pensar que no hay cultura, sino culturas que en su mera coexistencia hacen aparecer a algo que las excede.

correspondientes. En estos términos, si se concibe a la creación en tanto resistencia, en torno a ésta se conformará su identidad¹⁴² específica. Al respecto, Zarader afirma:

No habría entonces ninguna contradicción en afirmar que la identidad se constituye en la resistencia y la resistencia en sí misma es siempre una resistencia a la identidad. Esta identidad que se constituye en la resistencia, es lo que los filósofos llaman la diferencia – y se hace siempre contra la identidad que reduce todas las diferencias, que tiende a homohegemonizar (Zarader 2009: 18).

Lo que nos interesa retomar especialmente en este marco es esa idea de resistencia en tanto operación de oposición ante lo hegemónico y lo homogeneizante. Como hemos visto, toda hegemonía dentro de su proceso de dominación incluye *per se* una resistencia¹⁴³, razón por la cual podríamos pensar que las particularidades del campo teatral argentino al momento en que se da la producción de sentido actoral son las que lo posibilitan, desde un lugar de oposición y cuestionamiento. En esto consideramos que se apoyan los diversos planos en que se configura la resistencia en el recorte específico que provee la escena teatral argentina (será labor de este capítulo desarrollarlos para ver cómo los mismos operan en lo particular y cuáles son los alcances de la categoría de resistencia).

Asimismo, si consideramos (como hemos desplegado en apartados anteriores) que el sujeto escénico es un ente unificado que opera sobre la construcción escénica (sea cual fuere el rol que ocupe en la misma) y el mismo solo puede constituirse como tal a partir del trabajo con su materialidad¹⁴⁴ (disciplina artística), entendemos que la

¹⁴² Desde aquí no se concibe la identidad como pertenencia, ni se pensará en términos de una identidad inmanente en el texto. Sino que se la concibe como algo móvil más cercano a lo plural en lo identitario, es decir, la identidad como singularidad. De una manera similar (como vimos en el capítulo anterior) la subjetividad poética se piensa desde las marcas que quedan en el texto de las diversas subjetividades que lo conformaron.

¹⁴³ En esta línea Carlos Altamirano afirma: “Una hegemonía es siempre un proceso compuesto de experiencias, relaciones y actos y no se produce de modo pasivo: es permanentemente desafiada y resistida por otras presiones que constituyen los momentos contrahegemónicos o de hegemonías alternativas. Si la hegemonía, por definición, siempre es dominante, jamás lo es de un modo total o exclusivo [...] por lo que los procesos culturales no deben ser vistos como simplemente adaptativos sino como un proceso complejo y vivo en el que se articulan y enfrentan la dominación y la resistencia” (Altamirano 2002: 119).

¹⁴⁴ Y, agregamos, en el caso específico de la escena, la subjetividad poética contempla un sujeto teatral (que puede personificado en la función actor, director, escenógrafo, iluminador) que se constituye durante la elaboración de un discurso específico, que tiene la particularidad y complejidad de ser un discurso

resistencia funcionará como procedimiento emancipatorio contra lo establecido (ya sea que pensemos en términos de poéticas, de estéticas, de canon cultural, etc.); siendo ésta la razón por la cual las poéticas son singulares, dinámicas y evolucionan. Agregado a esto, la visión de Rancière de los artistas como trabajadores del disenso¹⁴⁵ y del campo artístico como el espacio disidente por naturaleza también acompaña la idea de resistencia como elemento constitutivo de modos de producción de sentido y no solamente la manifestación de un tipo de objeto artístico. Algunas de las preguntas que nos abren el cauce en esta indagación son las siguientes: ¿Se puede hablar de una resistencia del arte? ¿El arte debe intentar siempre salir del canon? ¿Hay resistencia o resistencias? ¿Esta(s) funciona(n) como mecanismo o como resultado? Todas estas cuestiones son apelaciones que haremos a los distintos casos que se nos configuran en torno a nuestro objeto preciso, tal como veremos a continuación.

4.3 Resistencia como mecanismo autónomo de reflexión en la práctica

Al pensar acerca de la pertinencia y legitimación de los espacios en que se configura posible la producción de discursos asociados a la práctica desde el campo artístico, la alemana Hito Steyerl (2010) también piensa la idea de una singularidad, a través de la cual jerarquiza la reflexión de parte de artistas acerca de sus prácticas y de sus procesos de creación. Como ya vimos más arriba, la singularidad es uno de los elementos clave que generan la producción de sentido actoral, al poner en juego las formas que aporta un actor, priorizando en su práctica la búsqueda de un cuerpo en que

escénico. Asimismo, tal como vimos a partir de la línea propuesta por Menke este sujeto no sería previo a su producción artística y esa es la razón por la cual produce reflexiones desde su propia experiencia de creación.

¹⁴⁵ Dirá García Canclini al retomar a Rancière: “¿Qué es el disenso? No es apenas el conflicto entre intereses y aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión” (García Canclini 2010: 137).

El disenso funciona también dentro de una dinámica intra-prácticas. Es decir, no solamente contra aquello a lo que se opone sino también en la puesta en cuestionamiento del campo en que se inscribe, de las poéticas, de los procedimientos para llegar a las poéticas, etc. En el caso de la producción de sentido actoral, será a través de las producciones escritas de parte de los artistas escénicos que podemos apreciar los diversos modos en que el disenso se conforma como un espacio productor de nuevas formas y modalidades discursivas que ponen en cuestionamiento hasta los propios modos de hacer. Es decir que no se configuran “en contra” de otras prácticas sino como potencia disidente incluso dentro de las propias.

se pone en valor lo plural en el lenguaje, poniendo en tensión paradigmas dados en torno al mismo.

Una de las problemáticas que encuentra Steyerl en este tipo de producción de reflexión es la posibilidad de que su inscripción en el campo del arte se constituya en una “disciplina más o menos normativa y académica” (Steyerl 2010). Justamente al respecto referirá que “disciplina” es todo lo que generaliza, acota, normaliza y regula (es decir, que tiene una base indefectiblemente opresiva y, por eso, implica obligadamente cierta conflictividad en el cruce de campos). Dicha conflictividad, propondrá Steyerl (2010), se vuelve manifiesta en la reflexión de parte de artistas entendida en términos de resistencia¹⁴⁶. Esta elaboración propone una jerarquización no solo de las poéticas derivadas de la búsqueda de una producción creadora que resiste sino también la postulación de la posibilidad de generar una “resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento” (Steyerl, 2010).

Todo esto reafirma nuestro interés en darle valor a esos discursos¹⁴⁷, que consideramos de resistencia, producidos por artistas que también se han ocupado de pensar sus prácticas, más allá del espacio de legitimación en que dicho discurso pueda inscribirse. Justamente allí radicaría la “reivindicación de singularidad” mencionada por Steyerl (2010), instalando una resistencia contra las formas hegemónicas en que se produce conocimiento en la escena y a partir de la escena.

Siendo, entonces, que nuestro interés se enfoca en la indagación acerca de un tipo de resistencia específica que configure un artista singular, pensamos que la misma se instala específicamente a partir de dos modos:

- 1) en tanto construcción de una propia subjetividad poética que, desde la producción de sentido actoral, para definirse, requiere una puesta en cuestionamiento de los procedimientos *homohegemónicos* en el campo en que pretende insertarse; y

¹⁴⁶ Hito Steyerl (2010) afirma: “Tampoco es ninguna coincidencia que muchos de los métodos históricos de investigación artística estén ligados a movimientos sociales o revolucionarios o a momentos de crisis y reforma. Dentro de esta perspectiva, se revela el contorno de una red global de luchas, que abarca casi todo el siglo XX y que es transversal, relacional y (en muchos casos, aunque ni mucho menos en todos ellos) emancipadora”.

¹⁴⁷ Respecto de la legitimación de este tipo de discursividad específica que ya nos hemos ocupado de pensar en apartados anteriores de esta investigación, cabe plantearse cuáles son las razones que han determinado esa escisión profunda entre las prácticas artísticas y su conceptualización teórica.

- 2) en tanto posibilidad de una autonomía en la reflexión acerca de sus propios procesos, en cuestionamiento de los espacios únicos legitimados para pensar sobre las prácticas creadoras en el campo teatral argentino.

Por lo tanto, si concebimos que la propia obra es el principal espacio de resistencia del sujeto del arte, entenderemos que la producción de discurso que emana de la misma colaborará con esa construcción artística en singularidad. Esto se produciría al tomar la escena como crítica y también como autocrítica en vistas a configurarse como modo de intervenir en la realidad en que esa práctica se inscribe.

Siguiendo esta idea, entonces, podríamos afirmar que determinadas prácticas artísticas tienen la capacidad de configurarse como un espacio de resistencia, cuando los creadores que la producen se constituyen en tanto intelectuales específicos de sus respectivas disciplinas. En el presente capítulo veremos de qué modo un grupo de creadores escénicos argentinos (que consideramos referentes que desde hace años conforman una producción de un discurso teórico sobre la praxis artística) permiten indagar acerca de los modos en que la producción de teoría derivada de la práctica se vuelve resistente y escapa a los paradigmas dados acerca de cuál sea “la palabra autorizada” para generar pensamiento acerca de la escena teatral.

Este capítulo porta, entonces, el recorte que configura el corpus de creadores que ha permitido conformar un tipo de reflexividad discursiva resistente en el campo teatral argentino de los últimos veinte años. Será labor de los siguientes dos capítulos el análisis específico de los metatextos producidos por estos creadores en la búsqueda de las marcas que los agrupan a partir de las nociones expuestas anteriormente (credo poético, subjetividad poética) y la que se agrega a partir de ahora de resistencia.

4.4 Resistencia en el teatro argentino

En el campo teatral e investigativo argentino la noción de resistencia cuenta con su propia tradición. Los principales exponentes en la producción de material teórico en esa línea de investigación han sido Osvaldo Pellettieri y su equipo en GETEA, como ya se ha mencionado en la introducción de la presente tesis.

Cuando Pellettieri propone la idea de un teatro de resistencia lo prefigura en tanto modelo para comprender el teatro posmoderno en Buenos Aires. El teórico describirá la resistencia como una dirección estético-ideológica que tiene como principales referentes a los espectáculos dirigidos por Ricardo Bartís (en particular, *Postales argentinas*, de 1988). Menciona que en esos materiales se aprecia una versión ambigua de la realidad social ya que se propone la deconstrucción de la puesta moderna, pero recuperando algunos de sus procedimientos. Luego, Pellettieri afirmará que se parte de la idea de que la modernidad teatral argentina es un proyecto incumplido y se intenta sustraer al teatro de su domesticación. Por lo tanto, su resistencia se encuentra dentro de un contexto social concreto del presente argentino y se ejerce contra la cultural oficial. En los procedimientos poéticos se opone al teatro realista hegemónico del momento delineándose como una modalidad de producción de un discurso singular al poner en cuestión ciertos binarismos instalados en la escena de ese tiempo. Desde aquí, al describir *Postales Argentinas*, Pellettieri afirmará:

Seguramente del teatro de los noventa emergerá también lo que denominamos teatro de resistencia. [...] (que) lo es contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana. Ya no pretende la ruptura del sistema teatral anterior, sino que desde su interior propone una nueva forma de hacer teatro sin desconocer los modelos del pasado. La recontextualización y refuncionalización del discurso moderno se construyen en esta cultura de resistencia a partir de la supresión de las oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular (Pellettieri 2004: 34).

Luego, agregará que ese advenimiento de una “cultura de resistencia” delataría una entrada a lo que Pellettieri llamará la “propia modernidad” en que se afirmará una ideología estética basada en una “cultura de *mezcla*, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico” (Pellettieri 1998: 149). Si bien este proyecto puede no haberse opuesto radicalmente y de manera permanente al discurso hegemónico y textocéntrico del teatro de ese momento¹⁴⁸, puede haber habilitado la emergencia de un discurso resistente y singular. Más adelante, reconfigurando su idea original, Pellettieri dice en una reescritura que “resulta evidente que el teatro de resistencia quiere mostrarnos que, en todo caso, nuestra posmodernidad es peculiar,

¹⁴⁸ Después el mismo Pellettieri agregará que ese teatro anterior estaba aún “lejos de ser considerado remanente por la crítica y por el público” (1998: 150).

pero participa en el advenimiento de los nuevos tiempos, de la crisis de la modernidad” (1998: 158).

Respecto de esto, Martín Rodríguez (2000) retoma algunas de las cuestiones planteadas por Pellettieri e introduce algunas otras, de las cuales una específica se vincula directamente con nuestro foco de interés. Entre los aspectos que retoma se incluye uno que tiene que ver con lo que, según creemos, Alejandro Catalán configura como producción de sentido actoral. Desarrollando lo mencionado, Rodríguez, al confrontar la poética singular del teatro moderno (realista) en comparación con este emergente (al que se concibe en tanto que posmoderno) organiza una división en cuatro puntos principales, que se delinearían del siguiente modo:

- 1) Se otorga un lugar central al “aquí y ahora” de la actuación. [...] mientras que la actuación realista busca construir una totalidad a partir de pequeños indicios, borrando las huellas del proceso de producción y logrando que el espectador olvide al actor para identificarse con el personaje, en la actuación “posmoderna” el cuerpo es un espacio de entrecruzamiento de textos en donde gestos, frases, tics y palabras se acumulan y exhiben en su contradicción, eludiendo cualquier atisbo de tesis [...]
- 2) Aparecen diferentes elementos que contribuyen a “crear” una concepción diversa del espacio: el cuerpo no está en un plano diferente al de una escenografía que ya no se propone como una mera alegoría u ornamento, sino que se funde con ella, llegando incluso a reemplazarla [...]
- 3) La puesta en escena es concebida como un sistema autónomo [...] texto y gesto no buscan producir en el espectador la “ilusión de naturaleza” sino que se busca mostrar las contradicciones de la fábula, desocultar la enunciación teatral [...]
- 4) El cuestionamiento a la figura del autor que crea, ordena y vigila el sentido ha devenido en una nueva forma de pensar la relación entre texto dramático y texto espectacular (Rodríguez 2000: 116, 117).

Estos elementos, rescatados del análisis del estudio comparado entre las poéticas de ese momento y las que surgen a partir de estas características del teatro de resistencia, plantean una postura antihegemónica frente al acallamiento político del cuerpo de actuación, poniéndolo por delante y produciendo poéticas de actuación. Otras de las características, manifiestas en las poéticas, que delinear esa clasificación de teatro de resistencia según Pellettieri son la idea de la puesta en escena como simulacro; la búsqueda de una deconstrucción del lenguaje, de la razón, y una nueva construcción de certidumbre; la búsqueda de textualidades con sentidos múltiples; la reiteración de espectacularidades fragmentarias, confusas y complejas; diversos tipos de intertextualidad tanto a nivel texto como a nivel puesta; la quita del foco en una

búsqueda de novedad y originalidad y un reemplazo por la resignificación de lo “viejo”, lo anterior (Pellettieri 1998: 162); el simulacro instalándose como “base de la representación” (Pellettieri 2000:16); y, respecto de su repercusión en su contexto, la aparición de esta tendencia habilita que se genere en el campo teatral argentino un “paréntesis en el cual la escena se piensa a sí misma” (Pellettieri 1998: 162). Finalmente, colocando como paradigmas los materiales escénicos que ya hemos mencionado, al hablar de los textos espectaculares y de las adaptaciones de Bartís, el teórico agregará que su resistencia¹⁴⁹ se ve expuesta especialmente en *Postales Argentinas*, en *El corte*, y en los metatextos de Bartís. Este último aspecto es clave para nosotros, en tanto ya se delinea un tipo de discursividad reflexiva acerca de sus propias prácticas que se afirma como un modelo de “resistencia [que] se ejerce contra la cultura oficial” (Pellettieri 2000: 18).

Siguiendo el antecedente descripto, sostenemos, como ya señalamos previamente, que ese teatro que se configuró como de resistencia según Pellettieri desde Bartís a partir del cuestionamiento de la lógica logocéntrica de la escena teatral se termina de reafirmar bajo un registro reflexivo de las prácticas de actuación de parte de diversos creadores¹⁵⁰. Derivado de esto es que reconocemos que en el periodo posterior a la dictadura se establece un nodo inaugural de materiales reflexivos sobre la praxis que confirman y multiplican esta elaboración conceptual que Pellettieri reconoció. Como detallaremos más adelante, textos como *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad* (2001) de Eduardo Pavlovsky, *Sacate la careta* de Alberto Ure (2003) y *Cancha con niebla* (2003) de Ricardo Bartís conforman este bloque inaugural. Estos discursos teatrales se pueden contemplar como un todo unificado porque colaboran con una puesta en valor de un cauce reflexivo singular. Su potencia en contra del paradigma canónico del momento se organiza, en principio, por cuestionar las metodologías hegemónicas de actuación como prerrogativas indiscutibles (aporte específico de ciertas conceptualizaciones de Alberto Ure); en segunda instancia a partir

¹⁴⁹ Al definir esta noción a partir de las mencionadas obras, Pellettieri describirá: “Recibe la denominación de “teatro de resistencia”, aquel que rechaza la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar la modernidad del realismo reflexivo y la neovanguardia de los sesenta. [...] Trata de crear un modelo teatral nuevo, a partir de la experiencia que considera fracasada de la modernidad teatral latinoamericana” (Pellettieri 2001: 487).

¹⁵⁰ Esto se da, consideramos, desde la producción de sentido actoral, puesto que el actor lanzado a producir sentido desde su propio cuerpo siempre va a reactivar esta lógica de autonomía. Y se impondrá desde el cuestionamiento a los modos de producción dependientes, en este caso, de las lógicas textuales.

de la idea de “micropolítica” como posibilidad de puesta en valor del cuerpo en escena jerarquizando la búsqueda de nuevas subjetividades (Eduardo Pavlovsky); y luego, el cuestionamiento del texto y la revalorización de los espacios “periféricos” para un tipo de producción escénica de lo múltiple (Ricardo Bartís).

Así podemos pensar, el sostén de un tipo de reflexión en torno a las prácticas de actuación ligadas al cuerpo como territorio de resistencia¹⁵¹ en tanto recurso de la elaboración de poéticas en tres niveles diferentes: aquel que comprende la investigación inherente a la creación artística en sí misma; la creación de conceptos; y la producción de pensamiento desde el material específico. Algunos de los principales exponentes para producir sistematizaciones en torno a sus prácticas reflexivas -que han atravesado esos tres niveles al producirlas- son Alejandro Catalán, Analía Couceyro y Bernardo Cappa, entre otros.

Consideramos que estos elementos son conformadores de un tipo de articulación singular entre teoría y práctica escénica que se vuelve manifiesta en estos artistas en particular. Además, sus mecanismos de resistencia se configuran a partir de diversos planos que contemplan los elementos que hemos estado analizando en los capítulos en que tratamos los conceptos de credo poético y de subjetividad poética. Lo heterogéneo de este corpus de artistas tiene una línea rectora y es la que se organiza en función de la reflexión acerca de la práctica específica de actuación en tanto forma de resistencia (al jerarquizar a un actor lanzado a producir sentido desde su propio cuerpo).

El tipo de resistencia que proponen los artistas que trabajaremos se coloca frente a un discurso hegemónico instalado en la práctica escénica, que en principio se reconoce bajo la lógica de una predominancia textocéntrica en la escena nacional¹⁵². Sin embargo,

¹⁵¹ Insistimos en que de alguna manera esto sería lo que permite dejar por fuera de este análisis, en esta instancia, a productores fundamentales del teatro argentino por enfocar sus reflexiones en el campo de la dirección o en la dramaturgia (Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Emilio García Wehbi, Matías Feldman, Mauricio Kartun). Lo mismo sucede con otros artistas escénicos que no son tomados en esta instancia porque detectamos que si bien elaboran un pensamiento sobre la práctica de actuación, no lo hacen específicamente desde la idea del cuerpo de actuación como territorio de resistencia (Cesar Brie y Raúl Serrano, por ejemplo). Estas diferencias hacen que estos referentes claves del teatro argentino no correspondan a esta constelación específica que presentamos como objeto de este estudio, pero sí podrían aportar a distintas constelaciones que podrían ser analizadas en investigaciones subsiguientes.

¹⁵² Diversos aspectos en torno a esta problemática han sido iluminados por Karina Mauro cuando se ocupó de pensar acerca del trabajo del actor en el marco de un campo teatral eminentemente logocéntrico: “Dado el logocentrismo del teatro occidental, la Actuación ha reportado siempre un problema. El carácter acontecimental del desempeño actoral ha suscitado su necesaria subordinación a algún tipo de principio

más adelante se va a configurar como un discurso de los cuerpos en escena y produciendo poéticas con singularidades intrínsecas. Será justamente a partir de los insumos teóricos producidos por estos creadores que la producción de sentido actoral da lugar a un discurso teatral en que se indaga acerca de modos de decir, los tonos, la búsqueda de un lenguaje de actuación específico y la crítica del lenguaje sobre sí mismo. Respecto del modo en que se da este funcionamiento en los creadores que estudiamos, podemos tomar como ejemplo a Bernardo Cappa, quien trabaja desde la idea de “fragilidad” del cuerpo de actuación para producir sentido, cuestión ésta que desarrollaremos más adelante en el capítulo correspondiente; o el caso de Ricardo Bartís cuando busca encauzar “el flujo de actuación” (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 11) que podría “diluirse” cuando la obra finaliza la etapa de ensayos para pasar al encuentro con el público.

Desde estos elementos proveedores de una constelación de materiales¹⁵³ que conforman una búsqueda de estos creadores escénicos, pretendemos reactualizar la noción de resistencia en el marco del teatro argentino actual configurándola como parte de un mecanismo autónomo de reflexión acerca de las propias prácticas creadoras. Creemos que en este estadio debería verse un aporte original de este cruce de creadores escénicos que vamos a organizar en grupos con dos núcleos principales: el primer grupo se conformará por quienes, consideramos, habilitan las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo en el teatro argentino; en el segundo grupo se aúnan tres artistas referentes de la escena actual, que producen insumos teóricos desde su propia práctica experiencial y a partir de diversos tipos de fuentes (artículos, ensayos, blogs,

que lo torne previsible y controlable. Esta función ha recaído fundamentalmente en el principio de representación, es decir, en el sometimiento al texto dramático (volviéndose superlativa entonces la figura del autor), y muy posteriormente, en su representante escénico, el director” (Mauro 2016: 117).

¹⁵³ El concepto de “constelación” nos sirve en tanto se vuelve posibilitadora de la conformación de materiales que habilitan un corpus a partir del recorte que nos interesa trabajar. La misma es definida por José Amícola en tanto “conjunto de elementos puestos repentinamente en conexión” (2000: 16) y deriva de la idea de Walter Benjamin, para quien las constelaciones son a la vez subjetivas y objetivas por naturaleza, pero nunca conformadas en tanto sistema. Esto es lo que las constituye como elemento clave en el pensamiento benjaminiano, en el cual se rechaza la idea de que la filosofía puede ser pensada de modo sistemático como si fuera eminentemente científica o matemática en vez de discursiva. Luego, Adorno adaptará la noción al marco de la dialéctica negativa transformándola en un modelo. “The notion of constellation allows for a depiction of the relation between ideas that gives individual ideas their autonomy but does not thereby plunge them into a state of isolated anomie.” (Oxford Reference) [“La noción de constelación permite una descripción de la relación entre las ideas que le da su propia autonomía a estas ideas, pero que de este modo no las sumerge en un estado de anomia aislada”]

publicaciones en redes sociales) en que reafirman la idea de cuerpo de actuación como territorio de resistencia.

4.5 Hegemonía y logocentrismo del teatro moderno en Buenos Aires

Respecto del vasto campo de lo teatral, no podemos dejar de considerar el modelo de resistencia que aparece en las poéticas frente una innegable preeminencia del texto como centro de la escena. Es decir que frente a un teatro en que lo logocéntrico es fundante (se impone incluso como forma de hegemonía), el trabajo acerca de los cuerpos de actuación como principales productores de sentido se reafirma.

Esta modalidad logocéntrica no se da solamente dentro de la materialidad de la obra terminada, sino también considerando el modelo teórico-analítico a partir del cual se ha estudiado el fenómeno escénico a lo largo de los años, lo cual redundaría en lo que Beatriz Trastoy da en llamar “el discurso estabilizado de la crítica” (Trastoy 2005: 61). Por esta razón, oponerse a ese modelo de representación del arte teatral, en tanto sistema de signos textuales que pertenece a un análisis de género dentro del universo literario, funcionaría como mecanismo emancipatorio estructural a nivel formal. No solo en términos de reconfiguración del hecho escénico, sino también respecto del posicionamiento de la disciplina, para la recepción, la crítica y el análisis especializado. Por lo tanto, al poner en foco una afirmación de la producción de sentido actoral por delante de los aspectos más dominantes del campo, se estaría poniendo en valor un tipo de lenguaje poético que se constituye en oposición principalmente a aquello que conoce o reconoce como perteneciente al campo teatral de base en el texto dramático. Respecto del canon realista en el teatro argentino dirá Laura Mogliani:

Una de las tendencias dominantes de la puesta en escena porteña de los años 90 es aquella que estiliza el modelo de puesta realista surgido en los años sesenta. Esta poética escénica se desarrolló durante los años setenta y ochenta, caracterizándose por partir del canon realista, cimentado en la concepción escénica de Constantin Stanislavsky, y en su desarrollo posterior realizado por Lee Strasberg, pero imprimiéndole una nueva orientación estética (2000: 97).

Al pensar en el momento en el que se instala este formato dentro del campo teatral argentino, podemos reconocer hasta qué punto este tipo de discurso se vuelve un acto de resistencia si consideramos que el teatro de ese momento estaba completamente subsumido a una lógica textual. Existió claramente y de manera identificable un canon

logocéntrico y ligado a la corriente stanislavskiana en términos de formación, lo cual repercute en una modalidad poética específica, que también se instala como hegemónica en el campo teatral argentino¹⁵⁴.

Otro aspecto de este canon es la legitimación de estas poéticas y de estos discursos que, evidentemente, encuentran su contraparte en el discurso académico acerca de la práctica teatral. Este se ha constituido, en general, jerarquizando el discurso sobre la práctica por encima del discurso de parte de artistas. Al pensar acerca del campo de la escena iberoamericana Juan Villegas plantea que:

el logocentrismo del discurso de la cultura de la modernidad [...] contribuyó a la formación de críticos e investigadores en estrategias legitimadas por los “altos estudios académicos” no funcionales a los textos teatrales como “teatrales”, y cuando lo hicieron, optaron por las estrategias legitimadas en su medio académico, tales como la estilística, el estructuralismo en sus varios matices, la psicología, el psicoanálisis, los análisis ideológicos, el marxismo, el neomarxismo, feminismo, poscolonial, neohistórico, cultural, etc., pero poco “teatral”. Tendencias que tienden a bloquear la mirada a la especificidad teatral. (Villegas 2008: 63).

Si bien el punto nodal de lo que plantea Villegas busca pensar las razones de la parcelización de la mirada del investigador, y las limitaciones que ésta produce sobre el análisis específico de un material eminentemente teatral, nos parece clave esta observación para pensar también acerca de las estrategias legitimadas dentro del marco universitario y su influencia en los modos en que la academia piensa la producción cultural y específicamente el teatro. Cuestiones que inevitablemente posicionarán la mirada sobre un tipo de producción teórica específica que marginaliza otros tipos de discursividad, por fuera de las mencionadas lógicas teórico-disciplinares¹⁵⁵. Luego Villegas agregará:

¹⁵⁴ Como afirma Julia Elena Sagaseta: “Los autores y directores que conforman el canon, y el sistema interpretativo sobre el que este se asienta (el sistema stanislavskiano) se ubican en una concepción moderna del teatro: predominio del logocentrismo, discurso totalizador, unidad del sujeto. Implica el respeto por la concepción del teatro que parte del texto previo y la figura del dramaturgo aparece, junto con la del director, jerarquizada” (Sagaseta 2000: 205).

¹⁵⁵ García Canclini piensa, retomando a Hauser, dos limitaciones de la sociología para estudiar el arte, la primera a nivel metódico (una insuficiencia metódica dirá) que radica en que es propio de la “explicación científica descomponer algo complejo en sus elementos e ignorar otras conexiones, fuera del conjunto en que aparecen, y que sin embargo contribuyen a su sentido”; y en segundo término a raíz del lenguaje “inexpresivo” con el que se pretenden explicar los fenómenos artísticos, generando conceptos que suelen resultar “insuficientes” o “pobres”. A lo que agregará que “No es de extrañar que frente a la propuesta de

La hipótesis es que tanto las tendencias teóricas dominantes en el discurso crítico académico en los últimos cincuenta años como la formación de los investigadores y profesores que estudian teatro [...] ha originado un modo de análisis centrado en el discurso verbal, que tiende a excluir a los otros signos constituyentes del discurso teatral (Villegas 2008: 63).

La centralización en el discurso verbal tanto para el análisis, de parte de críticos e investigadores, como para la producción teatral, de parte de creadores escénicos, es lo que se reconoce como canónico cuando Catalán introduce su noción de “producción de sentido actoral”. Y será justamente desde allí que la misma puede conformarse como un discurso con características atípicas para el contexto en que es producido. La posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos y singulares encuentra su ordenamiento en la pretensión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. Del mismo modo la puesta en cuestión del lenguaje dentro de los espacios habituales (que suele usarse, justamente, con pretensión representativa) será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la escena conformará un territorio que se piensa resistente y singular.

También en función de este aspecto se reivindicará la categorización de teatro de resistencia, el cual aparece frente a lo que se describe como un agotamiento del sistema de poética realista que ha encontrado su límite en que la violencia hacia los cuerpos no puede ser “exorcizada con palabras” (2000: 119) como afirmará Martín Rodríguez. Por lo que este tipo de teatro radicaliza esta mirada al colocar al cuerpo en un lugar central, desplegando puestas en las que lo escénico está muy por delante del texto previo. En términos de procedimiento, agregará Rodríguez, también aparecerán transformaciones: “los procedimientos del actor popular son interiorizados, pero no psicologizados sino ‘hechos cuerpo’” (Rodríguez 2000: 120) y, como hemos visto, respecto de Bartís como exponente central de este cambio de paradigma en las poéticas se afirmará que “busca romper [...] con los aspectos autoritarios del lenguaje, con la relación fascista que somete el cuerpo a la lógica del sentido” (120).

transgresión heredada de la vanguardia, la práctica artística crítica proponga ahora la resistencia como estrategia teniendo como objetivo no ya la destrucción del poder, sino la desestructuración de sus modelos” (García Canclini 2001: 42). Derivado de esa reflexión Raquejo (2002: 32) se preguntará “hasta qué punto podemos desestructurar los modelos actuando dentro de las ineludibles estructuras de poder, en otras palabras, cómo ejercer la resistencia a la cultura desde la cultura”.

Reconociendo entonces la tradición del campo teatral argentino que se ha encontrado subsumida a la lógica textual, terminamos de comprender hasta qué punto las propuestas que ponen el foco en el cuerpo de actuación se configurarían como resistentes en vistas a ese modelo hegemónico. Podríamos afirmar, en función de lo que se ha delineado en este apartado, que al modelo logocéntrico del teatro moderno en Buenos Aires se opondrán tres modos de resistencia: la resistencia como forma de micropolítica, la resistencia desde los cuerpos de actuación y la resistencia como producción de pensamiento en la práctica.

A continuación, vamos a desarrollar cada uno de estos modos desde tres figuras que consideramos fundantes de este cambio de paradigma en las prácticas de actuación. Sus intervenciones se hacen manifiestas en modalidades de producción de pensamiento que jerarquizan las prácticas de actuación desde la puesta en valor de la lógica de los cuerpos en escena.

4.5.1 Resistencia como forma de micropolítica

Una investigadora que trabaja sobre los modos en que la homohegemonía puede ser puesta en cuestión desde la práctica artística es Ileana Diéguez. Ella propone que ciertos procedimientos antihegemónicos se logran encauzar por fuera del ámbito netamente teatral al utilizar recursos con alta carga de teatralidad como mecanismo de resistencia frente a situaciones sociales. De este modo afirmará que: “lo político no se configura por las problemáticas y los temas, sino especialmente por la manera en que se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido” (Diéguez 2009: 1)¹⁵⁶. En correspondencia con esto, otro aporte que colabora con nuestra indagación en este sentido es el que hace Eduardo Grüner (2004) en su artículo llamado “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”. El autor trabaja aquí sobre las crisis representacionales, preguntándose quiénes son los representados dentro de los

¹⁵⁶ Esta autora se dedica específicamente a trabajar sobre diversas estrategias representacionales con carga de teatralidad y performatividad, en tanto dispositivos discursivos en las prácticas socioculturales. Diéguez se ocupa de profundizar especialmente en el trabajo acerca de los “espacios de muerte”, particularmente en contextos mexicanos y colombianos, donde a partir de los dispositivos –no artísticos– de teatralidad y performatividad lee determinadas construcciones de visualidad y producción de sentido utilizados por los “poderes” de la muerte para comunicar sus mensajes y expandir pedagogías del terror.

sistemas dominantes y quienes no pueden ser representados (o incluso están condenados a que sea prohibida su representación, permaneciendo en el olvido). Se hace referencia a que en determinadas circunstancias históricas y sociales¹⁵⁷ en que se producen mecanismos de visibilidad/invisibilidad surgen dos fenómenos. Aquellos procedimientos que sostienen las imposiciones del poder; y otros, que por el contrario aparecen al “servicio de una reconstrucción de las representaciones e identidades colectivas con fines de resistencia a la opresión” (Grüner 2004: 10). Como también afirmarí Foucault, entonces, en cuanto exista poder existirá también la resistencia:

No existen relaciones de poder sin resistencias; que éstas son más reales y más eficaces cuando se forman allí mismo donde se ejercen las relaciones de poder; la resistencia al poder no tiene que venir de fuera para ser real, pero tampoco está atrapada por ser la compatriota del poder. Existe porque está allí donde el poder está: es pues como él, múltiple e integrable en estrategias globales (Foucault 1992: 171).

Siguiendo esto podemos afirmar que la práctica artística es eminentemente política porque pone al descubierto los estigmas de la dominación (Rancière 2008), o bien porque pone en tensión los íconos reinantes capturados en una lógica sistémica representacional, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social.

En este sentido, Jaques Rancière (2010) señala que el arte cumple una función política al permitir un corrimiento de los espacios conocidos en tanto mecanismo asociado a la práctica social. Sin embargo, encuentra una paradoja en relación con los niveles formales en que estos temas son tratados. Dice que, en el término de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición

¹⁵⁷ Aunque nuestro foco no está puesto en este aspecto, es innegable la asociación de esta categoría dentro del campo teatral argentino con un momento específico de la historia nacional. Frente al terror de la dictadura cívico-militar y su represión sistematizada en el campo cultural y social, el sostén de una producción artística funcionaba como resistencia. De este modo los espacios culturales emergentes subsistieron como espacios de vida y reparación frente al dolor, la ausencia y la muerte. La resistencia aparece entonces como respuesta a esta situación represiva. Escribe Eduardo Pavlovsky acerca del acontecimiento que fue Teatro Abierto '81 durante la época de la última dictadura argentina: “Es posible que no se pueda hacer en esas circunstancias otra cosa que callar, desaparecer o pactar. Y de improvisto, en el medio de tanta atomización resignada, ocurre el acontecimiento. El hecho cultural que recupera el cuerpo deseante de todos. Una idea de Dragún hace resonancia en el mundo del teatro. Se juegan ideas en movimiento. Se gesta a ritmo vertiginoso el fenómeno de Teatro Abierto. Actores, directores, escenógrafos, técnicos y autores gestan la epopeya. A velocidad sorprendente. El teatro se recupera e inventa su nueva identidad de combate. Su nueva forma de resistencia. Existían antecedentes estéticos e ideológicos que siempre supieron preservar su ética” (Pavlovsky 2014).

continúa siendo dominante, incluso en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Lo que significa política del arte entonces, para Rancière, será un entrelazamiento de lógicas heterogéneas. Es decir, un cruce de lógicas que se caracterizan particularmente por sus procedimientos en relación con la ficción. Ésta, por lo tanto, no sería únicamente la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino un trabajo que produce “disenso”, cambiando las formas de presentación sensible, así como los modos de enunciación. Luego agregará que la relación entre arte y política no se presentaría como un pasaje entre la ficción y lo real sino como “dos maneras diferentes de producir ficciones” (Rancière, 2010: 77)¹⁵⁸. Esto se hace manifiesto en algunos de los procedimientos mencionados anteriormente como la puesta en evidencia de lo artificial como productor de ficción o el trabajo con el lenguaje que da lugar a zonas en que se jerarquiza desde la escena lo singular, lo plural y lo heterogéneo. Aquí vemos, entonces, la operación de resistencia en tanto procedimiento de construcción de ficción actoral que no trata únicamente de poner en cuestionamiento los espacios de poder en general sino también la materialidad que los configura como procedimiento implantado en el quehacer del sujeto artístico.

En el campo de la escena nacional, cuando Eduardo Pavlovsky propone el concepto de “teatro micropolítico de resistencia”, plantea justamente un tipo de resistencia por fuera de aquella que se organiza a nivel institucional o a partir de discursos de representación totalizantes. Se enfocará en lo que él llamará (siguiendo a Deleuze) una resistencia a nivel “molecular”. Esto se conformará a partir de la elaboración conceptual de “micropolítica”¹⁵⁹, comprendida como un fenómeno de

¹⁵⁸ Lo que plantea Rancière (y para no abundar demasiado en el caso) encuentra su réplica en el campo en el cual se produce el fenómeno que venimos analizando en el teatro argentino. Dado que el Estado avaló un modelo textocéntrico estas prácticas reflexivas de actuación se postulan en oposición a un logocentrismo que tanto el teatro comercial como oficial han planteado como hegemónico (y que, en muchos casos, se sostienen hasta hoy). En este sentido se reivindica el espacio de resistencia que, al poner las prácticas del cuerpo por delante, se oponen al Estado en tanto conformador de un pensamiento fijo centrado en torno a texto como motor principal de la escena.

¹⁵⁹ Dirá Dubatti (2006: 95) respecto de esta elaboración conceptual de Pavlovsky: “El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica -ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contrapoder y, por el convivio, en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la desaturación del hombre contra la homogeneización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo

nuevos “tipos de individuación sociales” (Pavlovsky, 2001: 241), siendo lo micropolítico aquello que no pueden capturar los sistemas de representación (como tal, tampoco el Estado) y, por tanto, es eminentemente “resistencial e inapresable” (Pavlovsky en Dubatti, 2006: 241)¹⁶⁰. Por otra parte, Pavlovsky planteará que el gesto de la resistencia artística es inseparable del fracaso o la pérdida y que, en tanto artista, se resiste a partir de varios recursos, por ejemplo escapando de territorios “duros” (al buscar nuevas formas de creación), desde el ejercicio de la crítica (que Pavlovsky reconoce como la función del intelectual por excelencia) y, finalmente “se resiste micropolíticamente, es decir, no desde el discurso macropolítico totalizador e institucionalizado, no desde la molaridad de las grandes representatividades, sino desde la fundación de nuevas subjetividades por los bordes, a través de identidades complejas alternativas” (Dubatti, 2010: 7).

Además de los mencionados, otro anclaje en que se pone en valor la potencia política de lo escénico será la particularidad del tipo de discursividad en torno a las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos, tal como vemos en la operatoria de Pavlovsky. Dicha discursividad se produce a partir de la operación de generar una reflexión teórica sin que haya un lenguaje únicamente verbal por debajo de la misma, puesto que su materialidad principal será la actuación. Compartimos en esta línea la idea de Michel de Certeau (2000: 71) al afirmar que un problema particular se suscita cuando “en lugar de ser, como es habitualmente el caso, un discurso sobre otros discursos, la teoría debe aventurarse sobre una región donde ya no hay discursos [...] la operación teorizante se encuentra allí en los límites del terreno donde funciona normalmente”. Esta lógica liminal sería entonces aquella que no la inscribe dentro de la producción de discurso legitimado, pero sin dejar por ello de producirlo.

Teniendo en cuenta lo revisado, entonces, ¿en qué punto podríamos decir que sea resistente este tipo de producción reflexiva en torno a la práctica? Probablemente en la apropiación de una búsqueda reflexiva de parte de los sectores productores (de escena, de sentido, de conocimiento) que puede ser leída desde la cultura, la política, el

social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra”.

¹⁶⁰ Esto dialoga con el modo en que Jameson y Žižek describirán la “interconexión” entre poder y resistencia que “no solo es que la resistencia es immanente al poder, que poder y contrapoder se generan mutuamente; que el Poder mismo genera el exceso de resistencia que finalmente no podrá dominar” (Jameson, Žižek, 1998: 149)

arte escénico en general, pero el objeto sobre el cual se piensa y se trabaja es la actuación en particular. Al pensar desde lo material específico, como es este el caso, se genera una multiplicación. Es por esta razón que la revisión del trabajo reflexivo de estos artistas, incluyendo el de Eduardo Pavlovsky -desde sus configuraciones en torno a la idea de lo micropolítico- nos lleva a pensar, inevitablemente, en las bases de la realidad teatral argentina hoy.

4.5.2 Resistencia desde los cuerpos de actuación

La idea de cuerpo como espacio de resistencia primaria respecto de las lógicas dominantes en que el mismo se inserta ha sido configurada por Foucault en los siguientes términos:

Pensamos en todo caso que el cuerpo, por su lado, no tiene más leyes que las de su fisiología y que escapa a la historia. [...] el cuerpo está aprisionado en una serie de regímenes que lo atraviesan; está roto por los ritmos del trabajo, el reposo y las fiestas; está intoxicado por venenos —alimentos o valores, hábitos alimentarios y leyes morales todo junto; se proporciona resistencias (Foucault 1992: 19).

Dentro del campo artístico, un teórico que se ha ocupado de capitalizar esta conceptualización es Óscar Cornago, quien ha trabajado sobre la noción de resistencia buscando el espacio y su función en la cultura moderna. Lo que plantea es la configuración del arte (en sí) como ejercicio de resistencias: lo cual incluirá una resistencia autodirigida (en tanto determinación genérica, oficial, cultural, institucional) hasta una resistencia al conocimiento del arte. Al trabajar acerca de esta idea, el investigador dialoga con algunos autores con el fin de determinar ante qué se resiste el arte, concibiendo al mismo como un “ejercicio de resistencias”:

Podríamos comenzar pensando el arte como un ejercicio de resistencias: resistencia, en primer lugar, a sí mismo, a su determinación genérica, a su consideración oficial, cultural o institucional (aunque ya a nadie se le escapa que este comportamiento ha sido asimilado por la propia institución, lo que no impide que siga funcionando como motor de renovación); resistencia, en última instancia, al propio conocimiento del arte, al que nos invita —siguiendo a Hegel— la contemplación de la misma obra, para adentrarnos en el abismo de un

misterio del que solo parece oírse la voz de un vacío, la negación de una respuesta. (Cornago, 2005: 10).

También este autor pensará acerca de artistas a partir de los cuales pretende buscar: “creadores que se vieron en la necesidad de volver a pensar sus prácticas artísticas desde unos parámetros distintos para que estas pudieran seguir teniendo algún sentido como ejercicio de resistencia” (24). Luego, tomando a Bataille desde su categoría de erotismo (y con la idea de tensión entre lo social y lo privado), Cornago propondrá también al cuerpo como “espacio primario de resistencia”. En este caso se refiere tanto al cuerpo físico, como a los de la escritura, de las imágenes o de la representación. Luego, este autor confronta la idea de movimiento, escritura, actuación con las ideas de texto cerrado, obra terminada como nociones fijas e inmóviles. En nuestro caso particular, como hemos visto, nos interesa especialmente detectar el modo en que la concepción del cuerpo de actuación como territorio de resistencia se vuelve fundante de una tradición de producción de saberes implantados en los discursos de creadores del teatro nacional.

Como prueba de esto dentro del campo del teatro argentino, Alberto Ure piensa la actuación como un espacio de proyección de la memoria del cuerpo social, multiplicándose en contra de lo homohegemónico. Lo hace al contemplar que no hay funcionalidad posible entre una y otra y que, justamente allí, radica su resistencia. En esta línea de pensamiento afirmará que “son los actores los que pueden captar en su vida la memoria del cuerpo social, otra memoria, más caprichosa pero de enorme resistencia, porque otros la precisan” (Ure 2003: 118, 119). Esos “cuerpos de actuación” vuelven manifiesta la necesidad de una resistencia específica que se configura en lo más primario frente a una lógica de poder: en este caso el poder político y social con la pretensión de volverlos útiles o funcionales, como ha planteado Foucault, tal como vimos al comienzo de este apartado.

Por otra parte, el cuerpo de actuación también es pensado por Bartís (2003) como un campo teórico en sí mismo al afirmar que “la actuación está vinculada con la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como un campo teórico, como una situación definitiva” (32), incluso esto también responde a una ruptura de

paradigma que se vio habilitada en ese momento coyuntural específico¹⁶¹ en la escena nacional. Esta indagación en torno a la potencia de actuación (o de los cuerpos en escena) se proyecta en la jerarquización de lo artesanal en la escena, como mencionamos anteriormente, poniendo en jaque la búsqueda de lo novedoso o de las nuevas tecnologías o de la interdisciplina como rasgo principal de las poéticas. En su análisis acerca de *El corte*, Martín Rodríguez trabaja acerca de este cuerpo de actuación en Ricardo Bartís del siguiente modo:

Bartís sabe que la relativa eficacia de la palabra siempre depende de un acto violento que la acompañe, que las leyes que el pasado reciente inscribió en el cuerpo-en el cuerpo social-, a sangre y a fuego, sólo pueden ser “extirpadas” del mismo mediante un gesto que exceda lo puramente verbal, un gesto erótico, bárbaro pero al mismo tiempo civilizador. Es ese conocimiento la base de su propuesta estética actual en la que el “cuerpo” es instalado en el centro de la escena y en la que todo substrato argumentativo es limitado o eliminado (Rodríguez, 2000: 120).

4.5.3 Resistencia como producción de pensamiento en la práctica

El campo específico en que nos interesa encuadrar la indagación en torno a estas categorías de resistencia a la *homohegemonía* en las prácticas escénicas nos lleva a pensar las configuraciones conceptuales en torno a la idea extendida de resistencia en el teatro argentino, a partir de determinados procedimientos recurrentes que encontramos en la indagación en ese campo disciplinar. De este modo hemos detectado:

- una pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas escénicas de distintas generaciones de artistas escénicos

¹⁶¹ María Florencia Heredia (2008) plantea respecto de las corporalidades y los modos en que estas se inscriben dentro del contexto escénico en que son producidas una tipología que llama teatro de la parodia y el cuestionamiento. Dentro de la misma, la corporalidad se encuentra dominada por una “efusividad escandalizadora, sensitiva, desacralizadora e irreverente” (299). Agregará luego: “Años luz de la moderación y corrección estética, muchos de los protagonistas del teatro emergente de los ’80, habilitaron desvíos [...] una concepción de la belleza que se resistía a acomodarse dentro de los cánones establecidos, y que en esa resistencia acusaba el sostenimiento de una moralidad alternativa” (300).

- frente al quiebre entre práctica y reflexión teórica en torno a la práctica, la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente en determinados espacios del campo teatral¹⁶²
- una recurrencia de resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación a partir de una lectura crítica del contexto y del fenómeno escénico guiado por el textocentrismo
- una reincidencia en torno a la reflexión sobre el lenguaje y reformulación de un lenguaje poético como construcción que dialoga con su coyuntura e interpela a su contexto
- la construcción de textualidades disidentes: si bien las textualidades que provienen de las prácticas artísticas, y que dejan registro de las mismas, se presentan en diversos formatos (memorias, tratados, etc.) también existe un tipo de discurso que parece ser reflexivo pero que no configuraría ninguna línea de resistencia frente a la hegemonía de la teoría ni de las prácticas disciplinares.

Es desde aquí que podemos afirmar que entre los elementos dentro de los discursos de espesor¹⁶³ que dan cuenta de rasgos de resistencia podemos delinear los siguientes: a) en primer término, el hecho de elaborar una teoría reflexiva de un campo en que la misma no es canónica ni está legitimada (y de hecho es cuestionada en tanto pretensión de proponer una materialidad discursiva en un campo que no le es propio); b) en segundo lugar, al colocar a la escena como espacio de crítica y también como autocrítica al campo en el cual se inserta, redundando en la propuesta de diversos modos de intervenir en la realidad.

Si en el teatro argentino la independencia del texto marcó la primera distancia que luego habilitaría un tipo de discurso reflexivo en que predomina la resistencia, ¿en qué momento la actuación se vuelve fuente de crítica y reflexión de lo real? Podríamos pensar que el arte escénico en particular habilita espacios para la puesta en

¹⁶² En relación con nuestra categoría de credo poético encontramos una vinculación de la elaboración de dicha conceptualización directamente asociable con un credo poético inscripto dentro de las últimas dos categorías del mismo: con un credo poético de artista reflexivo o de artista investigador.

¹⁶³ Como hemos referido en apartados anteriores de esta tesis, concebimos los discursos de espesor en tanto materiales que produce un sujeto escénico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

cuestionamiento de los modos de representación legitimados por la mayoría, desde la puesta en tensión de la idea de representación toda. Por otra parte, su potencia sería su singularidad en tanto hecho poético y será ahí que radica, justamente, su resistencia. Esto completa cierta idea en torno a la posibilidad de existencia de un lenguaje poético que afecta el orden de lo real.

Siguiendo dicha argumentación, podemos incluso pensar la escena como un espacio para generar lenguaje por fuera de la lógica hegemónica del mercado¹⁶⁴, lo cual también la reivindica al colocar lo artesanal y lo periférico como valor de resistencia. Podríamos pensar en la marginalidad funcionando como acto de preservación, según alude Bartís (2003: 62). Asimismo, la puesta en dimensión de la representación, el artificio, son recursos que en la escena teatral dan cuenta de elementos de la realidad que nos circunda. Bartís instala un cuestionamiento sobre las formas en que el poder construye ficciones, trabajando sobre un trastocamiento entre las concepciones paradigmáticas de ficción y realidad: “la actuación promueve de manera permanente una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia” (Bartís, 2003: 33).

¹⁶⁴ Evidentemente, determinados elementos del campo teatral y del campo cultural en general van a permanecer sometidos a una función del mercado y, a su vez, se conformarán sub-mecanismos hegemónicos dentro de esos mismos circuitos. Es decir, operaciones de micropoder que se autoimponen como espacios de canon, hegemonía, de voz habilitada, etc. No es tarea de esta investigación la detección de todos los intersticios en que aparecen sistemas de resistencia en el amplio nivel que encuadra el campo político/cultural todo. Sin embargo, podemos pensar que parte de su complejidad radica en que el Estado siempre ocupa un rol central en las mencionadas interrelaciones. Cuando éste se hace presente con políticas culturales y contiene o estimula la producción artística organiza, pero también se generan “guías” en relación con lo hegemónico, lo legitimado, lo canónico, etc. Si el Estado no contiene los espacios se debilitan y se “desprofesionalizan”, los recursos no llegan a los productores y los artistas deben buscar otros recursos y medios para solventarse, para vivir. Más allá de esto, suele darse el fenómeno por el cual cuando los asuntos macropolíticos abandonan a los emprendimientos micro estos consiguen sus propios sistemas y recursos para sostenerse en el tiempo.

Algo de esto resuena en la posibilidad de producir escena de parte de los creadores que tomamos como recorte dentro de este estudio. Siguiendo a Badiou, en este sentido, podríamos acordar que el teatro se conforma como uno de los espacios principales en que se pueden evidenciar estas complejidades a la vez que se inserta en ellas: “¿No es el teatro el único arte que muestra una *visibilidad* del Estado? ¿El único arte que lo muestra? ¿De qué habla el teatro sino del Estado, del estado de la sociedad, del estado de la revolución, del estado de las consciencias relativas al Estado, a la sociedad, a la revolución, a la política?” (Badiou, 2015: 72).

4.6 Las prácticas artísticas y la traducción (de procedimientos)

Los espacios de producción de conocimiento del campo artístico a partir del discurso reflexivo de parte de artistas posibilitan la reflexión sobre el lenguaje todo. Sin embargo, en la canónica estructura de subordinación al texto es que se habilita la posibilidad de la idea predominando sobre la materialidad de los cuerpos. En este tipo de proceder no hay territorio posible para la producción de sentido actoral. En oposición a esto, la reformulación de un lenguaje poético es capaz de dialogar con su coyuntura e interpelar a su contexto. En este marco, si bien la reflexión acerca de los propios procedimientos de creación posibilita un escape a las relaciones de poder institucionalizadas, esto trae otra problemática aparejada que es la que responde a la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales “habla su propio lenguaje” al que Steyerl llamará “intraducible” (2010). Desde nuestro punto de vista será justamente la discursividad específica que estamos pensando aquello que habilitaría la traducibilidad de ambos lenguajes, habilitando la posibilidad de disolver las fronteras que legitiman la escisión del espacio de creación como un espacio de producción de conocimiento.

De hecho, como hemos expuesto a lo largo de este apartado, esta discursividad singular que se genera en el intermedio entre ambos campos (sin llegar a definirse por uno en particular) produce un tipo de organización en que se reivindica una lógica específica y un marco de referencias propio, lo cual genera autonomía y resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento (esto, a su vez, pondría en tensión la idea ya mencionada de “disciplina” como espacio de normalización y regulación únicamente).

Respecto de esta cuestión concreta de la traducción en el pensamiento acerca de la práctica artística podríamos considerar que mientras que los métodos dados a partir de espacios legitimados de producción de conocimiento generan un terreno compartido de saber (que, por consiguiente, se encuentra repleto de estructuras de poder), las sistematizaciones que parten de la propia práctica artística siguen su propia lógica y tienen sus parámetros singulares. Por lo tanto, además de evitar la reproducción de estructuras existentes de poder (manifiestas en estructuras de saber, en este caso), la producción de insumos teóricos provenientes de la práctica, con frecuencia participa de ambos registros, hablando múltiples lenguajes en simultáneo. Esto implica que haya al

menos dos lenguajes en diálogo (y quizá más) llevados a cabo por el sujeto artístico que debe hacer traducciones internas constantemente al producir reflexión en torno a su práctica. En principio, entre esos dos campos de producción de pensamiento que pueden tener puntos de coincidencia, pero con tiempos y normas diferentes.

La articulación de estos dos espacios de producción de conocimiento (que a partir de los procedimientos que venimos planteando podría configurarse como un nuevo espacio) encuentra conexión con lo que Nelson Goodman ha llamado “el proceso por el cual construimos un mundo a partir de otros” (Goodman 1978: 24), pensamiento asociado a los recorridos reflexivos de cada sujeto del arte¹⁶⁵, tanto como procedimiento creativo con una base emancipadora, como mecanismo de proposiciones diversas y dinámicas que mantiene siempre activo el campo del arte.

Será entonces en la lógica instalada por dicho mecanismo que podría reafirmarse la idea de territorio de resistencia fecundado en la apropiación de una discursividad reflexiva autónoma acerca de la propia materialidad creadora, que se volverá manifiesta en producción de conocimiento con un espesor que sobrepasa al de la mera teoría¹⁶⁶ como espacio legítimo de producción de conocimiento en las prácticas de creación escénica.

Rancière, por su parte, también exalta el procedimiento guiado por la traducción al concebirla como el punto central de toda forma de aprendizaje¹⁶⁷. Este autor afirma que el arte de traducir consiste en poner la experiencia propia en palabras y las palabras a prueba. Es decir, traducir “sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras” (Rancière 2010: 18). Este mecanismo de traducción puede ser leído como una analogía a la fórmula de constitución del artista al atravesar diversas disciplinas. Las fronteras cruzadas y las distribuciones de roles esfumados se encuentran presentes en el arte en

¹⁶⁵ De hecho, este es uno de los trabajos que se constituyen en la materialidad del sujeto artístico, que utiliza un procedimiento sistemático que incluye un ida y vuelta entre lo universal y lo singular. Entre “mi mundo” y “los mundos”. Goodman en *Maneras de hacer mundos* trabaja esta idea de la siguiente manera: “Nos hallamos confinados a las formas de descripción que empleamos cuando nos referimos a aquello que describimos, y podríamos decir que nuestro universo consiste en mayor grado en esas formas de descripción que en un único mundo o en varios mundos” (Goodman, 1978: 19).

¹⁶⁶ Dirá Goodman: “Todos los procesos de construcción de mundos [...] forman parte del conocimiento” (1978: 19).

¹⁶⁷ En *El espectador emancipado* (2010) Rancière hace referencia a la operación de traducir signos en otros signos al recibir una información proveniente de “otra inteligencia” y su intención de comunicarse (este es el procedimiento planteado también en *El maestro ignorante*).

general, donde, como dice Rancière (2010: 27), “todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus lugares y sus poderes”. Esos cruces y dinámicas de interdisciplinariedad pueden funcionar debido a la relativización de sus límites para generar nuevos mundos, con códigos específicos y “autonomía” como, vimos, mencionaba Steyerl.

En el caso que nos convoca, a partir del corpus de creadores que pretendemos estudiar, la posibilidad de existencia de un fenómeno de reflexión en el teatro argentino se ve habilitada por un cuestionamiento clave a los modos de transmisión de información en torno al paradigma dado acerca de las poéticas de actuación, a partir de las metodologías de actuación provenientes del exterior del país. Respecto de esto, es clave el aporte que hace Alberto Ure al cuestionar los paradigmas formativos del actor y, por consiguiente, los paradigmas en torno a la idea del cuerpo en escena. A partir de sus escritos y en su propia práctica, Ure cuestiona la hegemonía de los métodos de actuación tradicionales en la formación actoral argentina de ese momento (es decir la pedagogía a partir del método de Stanislavski y, en segundo término, de Grotowsky). Dirá al respecto que “los métodos de actuación constituyen uno de los temas centrales del teatro contemporáneo. Desde que Stanislavski planteara su sistematización, casi no hay poética teatral que no formule simultáneamente sus caminos de acceso” (Ure, 2003: 89). A partir de esta puesta en tensión de una creencia instalada en la formación actoral argentina, se evidencia la idea de que las técnicas de actuación pueden responder a poéticas específicas y que se puede cuestionar la elección de una por sobre las otras al poner en tensión la idea de “prerrogativa”, habilitando la decisión acerca de si seguir o no un “manual de instrucciones” para una formación guiada por un método específico.

Por medio de este aporte, la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo y de reflexión crítica acerca del contexto en que esas prácticas se insertan son el campo fértil en que se instala la posibilidad de una reflexión emancipada, que dinamiza las prácticas de la escena y la producción de conocimiento derivada de las mismas.

4.7 Conclusión: resistencia como reflexión que trabaja sobre (y dialoga con) la práctica

En el presente apartado concebimos a la resistencia como un procedimiento creativo emancipatorio y un principio constructivo¹⁶⁸ en contra de lo establecido en el campo del arte. Dentro del mismo, y específicamente en las prácticas de la escena, la resistencia se configura como potencia, como reafirmación del rasgo dinámico y móvil del arte (no reproducido necesariamente en tanto “novedad”) en contra de lo dado, de lo hegemónico, de las pautas establecidas por la lógica mercantil.

En el caso de la práctica teatral argentina, la categoría de resistencia se retrotrae a la puesta en cuestión de parte de Alberto Ure de las técnicas de actuación que vienen del exterior del país como hegemónicas e indiscutibles y se reafirma con la idea de micropolítica de Pavlovsky y la idea de jerarquización del cuerpo de actuación en Bartís. Luego, se confirmará con Bernardo Cappa y sus coetáneos, que también producirán insumos reflexivos en la misma línea. De este modo, y a partir de estos antecedentes, entonces, la resistencia en el teatro argentino se constituye como reflexión que trabaja sobre la práctica de actuación y, a su vez, dialoga con esa práctica. Desde este procedimiento y acentuado desde el foco provisto por esta idea de resistencia es que a partir de aquí pretendemos ver más en detalle los modos en que los artistas mencionados toman la palabra para describir sus prácticas, así como los procesos que conforman esas prácticas.

A partir del trabajo de estos creadores podemos pensar entonces las maneras en que, dentro de una parte significativa del campo teatral argentino de los últimos veinte años, arte y escena se constituyen como modo de ejercicio crítico (llegando incluso a abarcar una territorialidad que la trasciende y rebota en lo cultural, lo político y lo social). Desde aquí es que la conceptualización de resistencia se conforma al intentar producir formas de actuación que conciben al cuerpo como territorio de rupturas frente a lo homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Estas rupturas serán

¹⁶⁸ La noción de principio constructivo, que tomamos de Tinianov, concibe a las obras individuales en función de subsistemas de los cuales forman parte, de este modo toda obra muestra “una función particular, una correlación del factor constructivo dominante con el material subordinado” (Steiner 2001: 166). En el caso del campo específico en que concebimos la noción de resistencia podríamos pensar las características que conforman un sistema desde la singularidad específica que aporta la producción de sentido actoral.

las que colaboren en las distintas maneras en que el arte escénico ha generado su propio discurso, conformando estrategias para repensar y replantear el pensamiento dominante.

Al respecto, cabe aclarar que, en la búsqueda de procedimientos y prácticas con potencial emancipatorio no estamos hablando de meras manifestaciones transgresivas, ni tampoco de poéticas ordenadas en función de una búsqueda de novedad, ni tampoco de procedimientos específicos de denuncia, sino de configuraciones en que la resistencia se vuelve anclaje de un tipo de pensamiento singular sobre la producción artística. Según la pluralidad de discursos en los que el artista se constituye en tanto sujeto-creador podemos encontrar diferentes aspectos que se conforman como mecanismos de resistencia, algunos de los cuales serían: la puesta en cuestionamiento del texto y la revalorización de los espacios “periféricos” para un tipo de producción escénica de lo múltiple.

Por otra parte, si bien no vamos a desarrollar ese tema (porque se encuentra por fuera del objeto de esta tesis), somos conscientes que este grupo de creadores se caracteriza, además, por la jerarquización de una modalidad de actuación que dialoga con una tradición específica dentro del campo teatral nacional: la del actor popular. Cuya conceptualización entendemos, siguiendo a Rodríguez, del siguiente modo:

Nuestra premisa general es que el cuerpo del actor popular es un cuerpo pensante que produce sentidos específicamente actorales y que, a diferencia del actor culto, pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado ‘decoro interpretativo’. Mientras que el ‘decoro interpretativo’ disfraza a las pasiones de mesura y objetividad, la actuación popular las pone en primer plano, evidencia la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso (Rodríguez, 2013).

Esa búsqueda singular de un tipo de actuación que pone en valor al comprenderse como un "cuerpo pensante" está asociada a la producción de pensamiento desde la práctica de actuación desde hace años. Por ejemplo, del siguiente modo lo evidencia Ure: "Recién ahora, después de mucho, o bastante, trabajo, entre nosotros estamos empezando a hablar de algunas cosas técnicas, pocas, muy pocas, pero confiables. Sin embargo, habría que destacar algo. La actuación que se ha mantenido más organizada en nuestro medio es la actuación cómica, creo yo. No hay ningún actor dramático comparable a Olmedo o a Jorge Luz [...] Hablar de lo que es un personaje es bastante complicado y audaz." (Ure, 2009)

Volviendo a nuestra hipótesis que concibe que la teoría sobre la práctica en la tradición teatral argentina ha existido y es identificable a partir de ciertas características discursivas particulares, consideramos que específicamente el eje que versa en torno a la resistencia es clave para el recorte que constituye la constelación de creadores a estudiar. La misma incluirá a Alberto Ure (y la puesta en tensión de los paradigmas formativos en torno a la actuación permitiendo la jerarquización de un modelo propio, nacional), Eduardo Pavlovsky (al marcar la guía en torno a la idea de resistencia que pretendemos definir, en diversos artículos, ensayos y en sus libros *Micropolítica de la resistencia y Ética del cuerpo*) y Ricardo Bartís (desde los modos en que se ha pensado la actuación en el teatro nacional). En segunda instancia, los discursos de espesor de Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro.

CAPÍTULO 5

**PRODUCCIÓN DE LENGUAJE SOBRE PRÁCTICAS DE ACTUACIÓN EN EL
TEATRO ARGENTINO I: ALBERTO URE, EDUARDO PAVLOVSKY Y
RICARDO BARTÍS**

5.1. Discursos de espesor: propiciadores. Prácticas de actuación desde credo poético, subjetividad poética y resistencia.

El presente capítulo pretende poner a operar los tres ejes conceptuales que hasta aquí hemos presentado. En este caso haremos foco específicamente en los modos en que los discursos de espesor de ciertos artistas escénicos dan cuenta de una puesta en tensión de la lógica escindida de lectura de la práctica y la reflexión acerca de la práctica en el campo del teatro argentino. La estrategia para hacerlo se dará a partir del análisis del credo poético, la subjetividad poética y la resistencia, trabajando puntualmente sobre la materialidad discursiva de esos creadores. Nuestra intención con esto se dirige a observar los modos en que configuran su producción de sentido actoral como generadora de un saber eminentemente escénico. La hipótesis que atraviesa esta indagación es que esta singularidad compartida encuentra un espacio de registro en los metatextos específicos a partir de los cuales pretendemos pensar la discursividad acerca de su práctica escénica. Es por esta razón que, si bien contemplamos al artista dentro de su contexto específico y en consonancia con su poética, la materialidad concreta de sus obras será tratada de manera tangencial, priorizando el análisis del objeto discursivo autorreflexivo y ensayístico que pretendemos trabajar.

Cabe recordar que, dado que con esta tesis trabajamos un recorte de la escena teatral argentina a partir de elaboraciones conceptuales propias, la misma no cuenta con un marco teórico unitario. Por el contrario, nos hemos ocupado durante los primeros tres capítulos de desarrollar un encuadre teórico que consideramos útil para pensar el recorte complejo que nos ha interesado trabajar¹⁶⁹. Con esa estrategia por delante, a lo largo de este capítulo nos ocuparemos de pensar el modo en que los tres artistas del teatro argentino sobre los cuales trabajaremos se definen como referentes de una producción de reflexión teórica en torno a las prácticas de actuación que suele ser poco visibilizada

¹⁶⁹ Como hemos referido anteriormente, desde una aproximación primaria al tema y desde el recorte propuesto por la noción de resistencia (tal como la hemos encarado en el capítulo inmediato anterior) diversas son las razones por las que estos creadores se postularían en tanto propiciadores de la reflexión en torno a las prácticas de actuación. Como se verá a continuación, Bartís ha sido quien ha producido mayor materialidad discursiva respecto de esta cuestión específica, Ure es quien habilitó la puesta en cuestionamiento de los paradigmas dados en relación a la formación bajo el método stanislavskiano, y Pavlovsky ha generado diversas nociones y categorías a partir de las cuales se puede pensar la singularidad de la actuación en el campo estético y social en que la misma se inscribe (especialmente a partir del cruce de disciplinas que nutren su quehacer como creador).

en el campo de la escena teatral. Es decir, con el recorrido de esta segunda parte que aquí inicia, pretendemos demostrar la preeminencia de ese tipo de formulaciones de parte de estos tres creadores que serán propiciadoras de nuevas reflexiones de índole similar. Al plantear la idea de “propiciadores” de este tipo de reflexiones y de un lenguaje específico que avala la producción de esos pensamientos que emanan de las prácticas también concebimos una segunda categoría que surge de ésta y a su vez la completa. Se trata de la idea de “continuadores”. La propuesta de considerarlos en dos grupos surge de la lectura que hemos hecho en el capítulo anterior, a partir del recorte que ha guiado la idea de resistencia. Los “propiciadores” serían dentro del paisaje teatral porteño los que habilitaron la discursividad en torno a las prácticas de actuación. En este sentido, para esta categoría puede resultar útil pensar en lo que Foucault describe como “instauradores de discursividad” (Foucault, 2010: 32)¹⁷⁰. Por otra parte, respecto de la idea de “continuadores” tomamos como referencia aquello a lo que Bourdieu (en su estudio acerca del campo cultural) definirá como “recién llegados”¹⁷¹. Será a partir del desarrollo de ambas triadas de artistas escénicos argentinos (los propiciadores y los continuadores ya mencionados) que pensamos poner en evidencia los modos en que se formula el pensamiento en torno a las prácticas de actuación, poniendo el foco, por lo general, en el cuerpo como territorio de resistencia de dichas prácticas.

Concebimos adecuado comenzar de este modo por aquellos que llamaremos artistas propiciadores, entre los cuales incluimos a Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís. Serán ellos los que guiarán la indagación del presente capítulo al distinguirse como iniciadores de este espacio de producción de discurso reflexivo en torno a las prácticas de la escena. La particularidad de lo que intuimos acerca de ese discurso reflexivo es que contiene un vector principal que es la idea de resistencia apoyada sobre el cuerpo de actuación. Dentro de este apartado de nuestra tesis las preguntas que guiarán la indagación serán las siguientes: ¿por qué estas tres figuras son las que habilitan la reflexión en torno al cuerpo de actuación? Y, ¿cómo se

¹⁷⁰ Respecto de los cuales Foucault afirmará que “no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (Foucault, 2010: 31).

¹⁷¹ Estos desarrollarán diversas estrategias para localizarse en el campo al que pretenden insertarse. Sus estrategias se organizarán en dos modalidades diferentes: en tanto “estrategias de sucesión” o “estrategias de subversión” (Bourdieu, 2003).

complementan en la conformación de una base a partir de la cuál otros artistas también se ocuparán de pensar sus prácticas?

Para organizar el trabajo nos apoyaremos en los discursos de espesor¹⁷² de los artistas seleccionados¹⁷³. En términos generales, el procedimiento será similar pero también se presentarán variantes en función de las características particulares de los creadores y de los ejes de análisis propuestos que sobresalgan frente a otros en cada uno de los casos. Recordamos que nuestro interés con este tipo de enfoque no será buscar simetría entre los diversos casos para demostrar la aplicabilidad de las nociones producidas. Por el contrario, las mismas son concebidas como “brechas de entrada” a los distintos nodos de saber escénico que reconocemos como posibles insumos teóricos que han nutrido y nutren el pensamiento desde (y acerca de) la escena argentina.

Para comenzar vamos a describir algunos de los rasgos principales en los que se encauzan los discursos de espesor de cada uno de los creadores que trabajaremos (y los espacios que los propiciaron en cada caso). Este apartado llevará el nombre de “Procedencia y deriva”. Posteriormente, agregaremos al análisis el vector provisto por los ejes de análisis del credo poético (los métodos, las palabras o conceptos, la figura de los otros, la filiación, la misión y la autodefinición)¹⁷⁴. No sin tener en cuenta que la

¹⁷² Es central en este capítulo recuperar la noción de discurso de espesor como rasgo genérico de los desarrollos autorreflexivos en torno a la praxis. Recordamos que el mismo surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este tipo de configuración lexical se constituye como un modo de acceso a una reflexión de espesor desde los materiales que produzca un creador en particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular, que incluya descripciones y definiciones en torno a sus prácticas creativas y a su poética en general.

¹⁷³ Insistimos en que al tomar como objeto de estudio los discursos relativos a la práctica la ejemplificación con obras o puestas en escena de las cuales estos creadores han formado parte funcionan de manera sumamente lateral en nuestro análisis por no pertenecer al objeto del cual pretendemos ocuparnos. Sin embargo, de ser necesario, la referencia a obras podría ser susceptible de aparecer.

¹⁷⁴ Recordamos que dentro del credo poético hemos desplegado ciertos ejes que podrían ayudar a organizar la lectura de los discursos de espesor de los creadores. Estos funcionarían a modo de brechas de entrada a esa discursividad específica a partir de la cual producen pensamiento en torno a sus prácticas. Sintetizando, estos vectores serían:

- los métodos, en tanto recurrencias que presentan los creadores en la descripción de su producción artística. Estos incluyen los cambios en sus dinámicas de trabajo y la posibilidad de síntesis que pueda llevar a cabo respecto de los procedimientos que reconozca en el abordaje de la propia producción. Colaboran también con este eje las ideas que se reconozcan como “máximas” o “boyas de pasaje” de los procesos creativos. Esta línea incluye además la descripción de la propia poética y de los recursos procedimentales para arribar a la misma;
- las palabras o conceptos que serían específicamente los elementos conceptuales elaborados por los creadores que se activan especialmente durante sus producciones, como parte de la estrategia comunicacional que los mismos configuran con sus equipos de trabajo. Algunos de los cuales podrían

inscripción de cada artista a las mismas depende de su recorrido particular y el modo en que piensa y define su práctica. Es decir que no son espacios que requieran ser completados, sino que se trata justamente de vectores que permiten agrupar pensamiento en torno a la práctica.

Siguiendo con la descripción del modo en que trabajaremos estos aspectos, posteriormente se agregará al análisis el eje de las tipologías de credo poético (es decir, el credo poético del artista inspirado o del artista ‘médium’, el credo poético del artista genio o del artista sensible, el credo poético del artista acrítico; y el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador)¹⁷⁵. Esto se dará siempre teniendo en cuenta

responder a una estética específica o a una formación particular, pero en muchos otros casos, simplemente se instalan en la jerga del proceso de creación a partir del uso y costumbre, sin necesidad de que respondan a ninguna tradición específica. Aquello que se reconoce como una “especie de literatura” en torno a la puesta en escena, que incluye elementos que la atraviesan y otros que van por fuera de la misma (consignas de trabajo, formas de evaluación, anécdotas, etc.). También aquí entran las ideas originales de los creadores que se van definiendo -y arraigando- a partir de su aplicación. Estas pueden llegar a configurarse como formas discursivas a partir de las cuales ese artista escénico piensa su práctica;

- la figura de los otros es la línea que se organiza en torno a la capacidad del artista escénico de reconocer dónde se ubica respecto de sus pares, en función de su alineación en términos artísticos con cierto grupo dentro del campo y no otro. Esta distinción de las particularidades de la propia práctica respecto de la de otros creadores del campo, portará una configuración contextual y descriptiva acerca de su credo poético. Esto podría darse porque el espacio que se le da al grupo de creadores que constituyen la obra es también referencia del modo en que un artista escénico se piensa y concibe su trabajo en colectivo;

- la filiación es la categoría en la que entran los referentes que antecedieron al artista escénico en cuestión. Ya sea como predecesores dentro de la misma línea de trabajo que lo convoca, a partir de su propia formación, pero también como referentes generales del campo artístico con un legado teórico o práctico que se sostiene como referencia para los creadores contemporáneos. Será desde el reconocimiento de una línea estética o pedagógica específica, y del reconocimiento de su pertenencia artística y de sus predecesores que un creador contará con elementos puntuales para describir y definir su poética singular;

- la línea provista por el eje de la misión tiene que ver con dos cuestiones. Por un lado, los recursos que tiene el artista para distinguir las particularidades a partir de las cuales incluye su praxis artística en su vida y de qué modo esto se vuelve definitorio de su estética y su poética. Por otro lado, la idea de misión tendrá que ver con la manera en que ese artista define la disciplina que lo convoca; y, por último

- la autodefinición, en que lo fundamental será la decisión del artista de presentarse ante el mundo, en tanto creador, de una manera y no de otra. Desde aquí se plantearán los recursos discursivos que utilice el artista para describir su ubicación en la cartografía que es el propio campo disciplinar en que se encuentra inserto. En comparación con todos los anteriores, este sería el que pone el foco más específicamente en los recursos que tiene el artista escénico para autodefinirse y definir su propia práctica desde algunas preguntas puntuales (por ejemplo: ¿cuál es el abordaje singular de la escena? ¿Para qué sirve? ¿Cuáles son las etapas de trabajo? ¿Existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿En qué contexto se transmiten los procedimientos? ¿Qué disciplinas atraviesa su trabajo? ¿Cómo funciona el campo artístico del que se forma parte?) o la descripción de las etapas de su trabajo hacia la conformación de una poética específica.

¹⁷⁵ Además de los ejes, cabe señalar que el credo poético propone otra grilla de análisis que es la que tiene que ver con la inscripción de los creadores a líneas que conforman paradigmas históricos y estéticos. La

que no buscamos una inscripción directa y cerrada a ninguna de estas líneas de análisis, sino que por el contrario, nos sirven a modo de guía para pensar en asociaciones productoras de discursos de espesor en profusión y sostenidamente. Además, la inscripción en una única de estas categorías no es definitiva, ya que las creencias a partir de las cuales se conforma la mirada en torno a la propia práctica pueden (y suelen) suscribirse a más de una simultáneamente.

idea es que los artistas acuden a ellos como referencia para pensar sus prácticas más allá de la decisión expresa de suscribir a una tradición específica. Estos puntos (a lo que decidimos llamar tipología de los credos poéticos) cuentan con las siguientes líneas de análisis (las describimos aquí muy brevemente):

- el credo poético del artista inspirado o del artista 'médium' será aquel en que la descripción tenga como elemento predominante la idea de "ayuda" de algún agente externo que puede motivar su creatividad, la estética elegida o su punto de vista acerca del arte en general. Se puede tomar como paradigma de esto la definición de la propia práctica a partir de relatos en torno a elementos inexplicables, mágicos, del mundo de lo sobrenatural que permiten el encuentro entre artista y material de trabajo;

- el credo poético del artista genio o del artista sensible responde a la tradición romántica que concibe a la figura del genio artístico, poniendo en jerarquía la imagen del hombre en tanto "ser poético". Dentro de los discursos de los artistas esto se manifiesta con descripciones acerca de que la creación artística se produce "dentro" del creador, que "aflora" desde lo más secreto de ese ser. Esta línea de pensamiento se puede detectar en artistas que definen la situación de creación como algo puramente instintivo, que son guiados por una voluntad creativa que los toma y los lleva a producir;

- el credo poético del artista acrítico es el que se define a partir de un creador que prioriza bajo toda circunstancia la producción por sobre la reflexión acerca de sus prácticas o procedimientos. En muchos casos, sostenido bajo la idea de que es mejor mantener el territorio de la práctica artística por fuera de una reflexión intelectualizante que podría llegar a perjudicar la espontaneidad de la búsqueda intuitiva durante los procesos de creación. Esto conforma la imagen de un artista que debe mantenerse al margen de la producción de discurso reflexivo o crítico para no contaminar con pensamiento su práctica artística. Esta mirada suele ir acompañada de la creencia de que el pensamiento se produce a posteriori de la obra y de parte de terceros (es decir, investigadores, críticos, académicos, periodistas, etc.), jerarquizando y sosteniendo una división del campo artístico -leído como productivo- y el campo intelectual -desde donde sí "se está habilitado" a producir pensamiento desde la obra artística -; finalmente,

- el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador incluye dos categorías en una, pero en síntesis podría decirse que se trata de artistas que considerarán al arte como productor de saberes, pero cada uno utilizará estos saberes con una finalidad diferente. El artista reflexivo es aquel que sistematiza su trabajo y produce reflexión acerca de sus procedimientos para transmitirlos (lo cual le permitirá llegar, por lo general, a sistematizaciones elaboradas acerca de su quehacer), el credo poético del artista investigador será aquel que prioriza la producción de un material eminentemente teórico basado en la práctica artística, pero con una dimensión investigativa en primer plano. Es decir, se trata de la posibilidad de encontrar creadores escénicos interesados en producir insumos teóricos desde una práctica artística que supere la aplicación de dichos insumos en sus propios objetos de trabajo para trascender y llegar hasta otros espacios (académicos, de divulgación, instituciones educativas o espacios de investigación asociadas a las mismas, etc.). De todas maneras, la unificación de estas dos categorías dentro de esta tipología radica en que ambos tipos de artista conciben su práctica desde el punto de vista del artista en tanto intelectual específico (Bak-Geler, 2003), considerando que éste debe encontrar nuevas categorías teóricas para comprender el hecho teatral y estudiarlo por sí mismo.

El espacio de pasaje que le seguirá a los mencionados es el que delinea el concepto de la subjetividad poética, apoyándonos para esta instancia en uno de los dos planos que incluye la noción¹⁷⁶. Respecto de esto, cabe destacar -como ya lo hicimos más arriba- que esta tesis, pretende tomar como material de trabajo especialmente los discursos de espesor que producen los creadores, más que nuestra mirada específica sobre sus procesos o sus modos de dirigir sus investigaciones escénicas (que evidentemente son las que dan pie a las reflexiones que de ellas emanan). De este modo, nos apoyamos en las configuraciones conceptuales a partir de las cuales describen sus prácticas y la práctica en sí se vuelve una zona de apoyo tangencial para conformar nuestra mirada. Con esto queremos decir que, si bien el trabajo de la subjetividad poética en tanto abordaje de análisis ha sido experimentado en el armado de la noción, el análisis crítico de la obra acabada no es parte central de este estudio.

Al final del capítulo haremos una síntesis en torno a la reflexión sobre la praxis y los cuerpos de actuación. En este espacio pensamos recopilar las confluencias de los discursos de espesor de estos artistas en vistas a determinar de qué modo las mismas pueden constituirse como un nodo a partir del cual las prácticas teatrales nacionales son concebidas desde miradas heterogéneas, pero colaborando con la construcción de una discursividad que jerarquiza los cuerpos de actuación al pensar el campo teatral argentino.

Nuestra hipótesis primaria, a partir del recorte de creadores mencionado (desplegado en el capítulo 4), es que hay un teatro de “resistencia” en el campo de la escena argentina tal como lo detectó Pellettieri en su momento. Pero eso que aquel teórico reconoció como un germen de una modalidad de abordaje de la escena -principalmente a partir de la puesta en cuestionamiento del texto como núcleo hegemónico para sostener las prácticas- tiene una red más compleja de elementos que terminan de configurarlo como tal. Algunos de los cuales podrían ser la mirada crítica acerca de las formaciones actorales canónicas, el reconocimiento del cuerpo como eje

¹⁷⁶ La subjetividad poética fue planteada en el capítulo 3 de esta tesis: a) en tanto concepto, al ser el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas”- cuya manifestación más extrema es la que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo-; y b) en tanto herramienta para el abordaje de análisis, a partir de cuatro pasos para indagar sobre la elaboración de un material escénico desde la reconstrucción de su proceso creativo y a partir del estudio de contexto (específico y global) en el que dicho material ha sido concebido.

productivo y multiplicador de la escena y, principalmente, la posibilidad de generar pensamiento reflexivo en torno a las prácticas de actuación. Lo que pretendemos organizar a continuación son los discursos específicos de transmisión en que todas las ideas anteriores puedan ser plasmadas. Finalmente, la síntesis que -pretendemos- condense este capítulo buscará apoyarse en los elementos reflexivos que develen los cruces de estos tres creadores, más allá de los posibles cruces fácticos que se den entre ellos debido a ser contemporáneos entre sí.

5.1.1 Alberto Ure

5.1.1.a Procedencia y deriva

En agosto de 2003 María Moreno prologa *Sacate la careta*, el libro de Alberto Ure que compila ensayos y artículos del autor sobre diversos aspectos del teatro. Lo que recalca Moreno al hacerlo es que a “Ure le interesa el teatro como industria cultural y ritual antropológico tanto como en sus medios de producción y su condición de avatar político-económico en el marco de un país dependiente” (Ure, 2003: 12) pero no únicamente. Múltiples son también las intervenciones que hace Ure respecto del contexto político-social (muchas de las cuales no se encuentran sistematizadas en ese libro) en que inscribe su práctica. Más allá de las cuestiones de la especificidad y del recorte que se decide hacer en pos de la edición del mencionado libro, la voluntad de Ure de pensar sus prácticas y pensar el contexto en el que las mismas se inscriben lo confirman como un intelectual específico tal como lo describimos en apartados anteriores de esta tesis. Para configurarse como tal, Ure produce material textual, que es aquel que nos habilita a este tipo de recorrido. Sus discursos de espesor se conforman en una práctica de escritura sostenida en textos de formato ensayístico (donde reflexiona sobre cuestiones inherentes a la actuación, la dirección, la experimentación, la actuación en televisión); pretextos dramáticos, notaciones de dirección, bocetos de vestuario, escenográficos, reflexiones no publicadas acerca de ensayos, comentarios sobre la dirección, la actuación y la escritura en general. Parece ser que su entorno llamaba a este compendio de elementos textuales el “archivo Ure”, el cual fue la base de lo que luego serían las publicaciones *Sacate la Careta* y *Ponete el antifaz*. Respecto de esta práctica escritural, Carlos Pacheco afirma que a Ure “le gusta describir aquello que lo

inquieta y, en la escritura, parece que encuentra la mejor manera de manifestarlo” (Ure, 2009: 7).

Alberto Ure se desempeñó como director teatral y televisivo, luego de desarrollar una carrera en el campo de la publicidad, también trabajó escribiendo y adaptando guiones teatrales. Su formación actoral en Argentina tuvo dos hitos: las clases con Carlos Gandolfo y con Augusto Fernández (entre los años 1966 y 1967). Como complemento de esta formación teatral, Ure tomó clases de filosofía con Oscar Masotta, donde dice haber reconocido una especificidad en relación con la enseñanza y un modo de percibir al teatro dentro del campo de la cultura nacional (que asumía como dejado aparte, sin convocar a la producción de pensamiento que sí se instalaba en otras áreas durante esa época). Afirmará al respecto:

Era la época en que el estructuralismo y la lingüística atacaban a la crítica literaria, las ciencias sociales, el psicoanálisis y hasta el pensamiento político pero del teatro ni noticias. Pocos productores de lo que se llama “pensamiento” tenían interés por el teatro, donde era claro que no se había alcanzado un desarrollo autónomo de las teorías de las que, sin embargo, se dependía lejanamente (Ure, 2009: 10, 11).

En esos años (específicamente en 1968) va a dirigir su primera obra en la cual se desempeña también como autor, *Palos y Piedras*¹⁷⁷, y ese mismo año también dirige *Atendiendo al Sr. Sloane*, del británico Joe Orton. Al año siguiente continuará su formación con Richard Schechner (en un seminario que tomará en Nueva York) y en su regreso a Buenos Aires decidirá abrir su propio estudio. Además de su labor como docente en el ámbito privado, Ure también comenzó a formar parte del plantel de profesores del Conservatorio Nacional de Arte Escénico (hoy UNA) en la materia de Dirección. Esta labor docente se ve interrumpida en Argentina con la dictadura cívico-militar, que obliga a Ure a exiliarse en España donde continuó dando clases en diversos espacios institucionales. De regreso a Buenos Aires, dirigió *Telarañas*¹⁷⁸ de Eduardo Pavlovsky hasta que la obra fue prohibida. Participó también como director en Teatro Abierto y continuó trabajando en teatro comercial y en televisión hasta el año 1998 en

¹⁷⁷ *Palos y piedras* se estrena en 1968 en la Sala Planeta bajo la dirección de Alberto Ure y con actuaciones de Arturo Maly, Jorge Mayor, Irma Brandemann, Luís Juiz, Noemi Manzano e Irene Ontiveros. El espectáculo declaraba autoría en tanto creación colectiva del grupo Salvados.

¹⁷⁸ El elenco de *Telarañas* incluía a Luis Campos, Pompeyo Audivert, Alfredo Ramos, Jorge Luis Rivero y Marga Grajer. La obra estrenó en 1977 en el Teatro Payró.

que sufrió un accidente cerebrovascular que lo distanció de la actividad. En 2003 y en 2009 se publican sus ensayos y artículos sobre política, cultura, teatro y TV compilados en los dos libros a los que ya referimos y en los cuales abrevamos para llevar adelante el presente apartado de este estudio. Muere en mayo de 2017 dejando a los sucesores que trabajaron con él (Cristina Banegas a la cabeza) con la tarea de reconstrucción de sus experiencias en la práctica, el legado de estos textos y lo que nosotros consideramos el registro de una práctica reflexiva que habilitó a los cuerpos de actuación como territorio de resistencia para el campo teatral argentino.

Respecto del contexto en que se inscribe la mayor parte de la práctica de Ure y siguiendo los lineamientos del estudio que llevó adelante Karina Mauro, se hace evidente que durante un periodo prolongado se instala como canónico lo que la autora describe como “el sistema Stanislavski¹⁷⁹ en el campo teatral porteño” (Mauro, 2011: 264). El mismo se instala a partir de publicaciones, nociones aisladas derivadas de los métodos del maestro ruso, el trabajo de Hedy Crilla (que se ubica temporalmente a partir del año 1959) y la inserción del método stanislavskiano en los espacios formativos en Argentina llegando a conformarse como hegemónico e indiscutible. Es justamente sobre este sistema (y la estética realista que suele estar asociada al mismo) en términos de formación que Alberto Ure instala un paradigma de resistencia, al conformarse como cuestionador de una metodología de actuación instalada e indiscutida en el canon de la época. De modo extensivo, el cuestionamiento que en Ure se configura desde lo formativo se termina de instalar como una recurrencia en la resistencia frente al acallamiento político generalizado del cuerpo de actuación. Es por esta razón que lo

¹⁷⁹ Mauro describirá al mencionado sistema del siguiente modo: “Según los planteos stanislavskianos, la Actuación debe contribuir a la verosimilitud y a la totalidad de sentido aportados por el texto dramático y el director, por lo que el Yo Actor se forma y se posiciona en la situación de actuación sobre la base de la convicción en su papel esclarecedor en el hecho teatral, fortaleciendo la dimensión ética de su tarea. En términos metodológicos, el ‘sistema’ recurre al procedimiento de la vivencia como premisa y garantía del compromiso del sujeto en pos de una Actuación orgánica. En la misma, todo signo exterior se presenta como la expresión de un contenido interior, a la vez que se encuentra en consonancia con el sentido de la obra en su totalidad. Es así como la Actuación contribuye a afirmar la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación, por la que el hecho teatral constituye un conjunto de sentidos comprensibles acerca de un referente identificable y compartido por artistas y público. Este es un hecho fundamental para comprender la exitosa incorporación del ‘sistema’ en el campo teatral porteño, dado que el reclamo ético e ideológico de un teatro en el que todos sus elementos referenciales y formales respondieran a una función social, educativa y política hacia el público, se hallaba plenamente instalado en el centro del campo teatral y cultural. No obstante, y a diferencia de otros países, el ingreso de Stanislavski se produjo recién hacia finales de la década del 50” (Mauro, 2011: 271).

concebimos como el primero de los “propiciadores” de una lógica de resistencia en las prácticas de actuación en el campo teatral nacional.

5.1.1.b Credo poético: ejes

En lo que concierne al modo de pensar la metodología de trabajo y los procedimientos recurrentes en la configuración de un material escénico, Ure tiene una opinión formada acerca de los métodos de actuación que se alinea con lo que mencionamos anteriormente respecto de la filiación con el sistema stanislavskiano. La mera idea de método trae aparejada en Ure el conflicto de la pertenencia a esa tradición extendida en el campo de la escena teatral. Dice al respecto que una pregunta central se vuelve manifiesta ante la posibilidad de diálogo con artistas que circunstancialmente pasan por Argentina: “¿cómo trabaja con los actores, qué método utiliza?”. Respecto de la respuesta a este interrogante, Ure no reconoce escapatoria frente a la problemática que trae el método en el quehacer teatral nacional e internacional. La determinación de un método que suele acompañar las poéticas se vuelve definitiva de la práctica del artista en su totalidad. Cuando Ure reconoce hasta qué punto esta combinatoria define a los artistas, señala que la “visión del teatro como un modelo social, que exige un cambio profundo en la vida de quienes lo producen” (Ure, 2003: 61) es lo central de esa idea. Luego, siguiendo una lógica abarcadora, esa visión se conforma inevitablemente como la unidad que incluye tanto el aspecto pedagógico como la sistematización de una forma de vida (podría decirse, una mirada del mundo que termina de conformarse en la propia actividad en la que el creador se haya inserto). Desde aquí, Ure plantea que “en muchos casos el teatro funciona como proyecto social y zona liberada, abierta y compartimentada a la vez. Y no resulta tan sorprendente la afinidad de algunas vanguardias con las propuestas revolucionarias, su confianza en que los cambios sociales las reconocerán como oficiales” (Ure, 2003: 61).

Con esto no queremos decir que Ure escape a describir sus propios métodos. De hecho, en varios momentos de sus escritos se hace referencia a “la teoría de la risa” (Tcherkaski, 2011: 32) que pone en valor las “tentadas” como referencia de algo positivo dentro de lo que se va produciendo en el marco del proceso de creación, o lo que él llama la “técnica de ablande del actor” (Tcherkaski, 2011: 24) que consiste en estar constantemente hablándole al oído al actor, como si se tratara de una voz interna

que lo guía a través de la obra. Esta modalidad pretendía, eventualmente, generar un diálogo múltiple que escapara a la linealidad que pudiera proponer el texto:

Mi idea consciente era crear en el actor un diálogo que pudiera mantener mientras decía su texto; es decir, yo quería que el texto no fuera unívoco. Creo que existe una especie de zona recombinable; así, yo me ponía alrededor de los actores para forzarlos a distraerse. Empecé a descubrir que podía dialogar con ellos. Cuando les digo lo que tienen que decir fue el intento de que entendieran que lo que decían no les pertenecía (Tcherkaski, 2011: 24).

Entonces lo que queremos recalcar es que, al hablar de método, este creador mira siempre el modo en que el sistema stanislavskiano marca y signa un formato de enseñanza y una poética específica en el teatro argentino. Frente a eso que detecta y evidencia Ure, encontramos su planteo acerca de que las formas estéticas y las formaciones tradicionales son elementos constitutivos del campo teatral a los que se debe traicionar:

Creo que el único actor posible, el que puede trabajar con más libertad, es aquel que está disconforme con los trabajos estándar que hace o aquel que ha sido rechazado por las formas estandarizadas de trabajo, descontando que hay creadores originales con los cuales uno debe coincidir porque por su propio camino llegan a conclusiones con las cuales uno puede dialogar (En Tcherkaski, 2011: 24).

Será también desde la idea de ruptura que se instala en los modos de ejercicio escénico de Ure la concepción de “avasallamiento productivo” como descripción de su modo de abordaje de la escena más “violento y totalizante” (En Tcherkaski, 2011: 21) al afirmar que “si no hay avasallamiento el actor no entra y yo tampoco entro” (En Tcherkaski, 2011: 21).

Es en parte esta metodología de trabajo que lo ha llevado a que se le cuestione el apoyarse en la violencia para provocar a los actores con los que trabajaba: “en cuanto a mi intervención aparentemente sádica en los ejercicios, trato de que exista el dolor de la persona, que el actor lo pueda narrar. Cuando una persona puede llegar a tener una confusión entre sus sentimientos y los sentimientos que tiene que narrar, yo me detengo.” (Tcherkaski, 2011: 23).

Entre los conceptos -que sirven para definir la especificidad de sus prácticas- que encontramos en los discursos de espesor de Alberto Ure, hay uno que reconocemos

fundante para ver el modo en que percibe los cuerpos de actuación. Se trata de la concepción del trabajo a partir del binomio que se establece entre el director y el actor. Dentro de este diálogo es que se definen, con sus particularidades, ambos roles. Desde aquí se establece, por un lado, la idea del actor como una “personalidad tallada” y por el otro, la descripción dinámica de lo que significa el rol del director (la cual incluye por momentos conceptualizaciones en torno a la idea de “desolación”, “visibilizar con la puesta de lo que el texto invisibiliza”, entre otras). Esta descripción tiene la particularidad de haber sufrido múltiples reescrituras a lo largo de su carrera¹⁸⁰.

Respecto de la idea de actor como personalidad tallada, Ure distingue que el actor conforma un personaje a partir de “los fantasmas” (Tcherkaski, 2011: 19) que lo constituyen inevitablemente como persona, lo cual da una fragilidad específica y un modo de decir en el cual “nunca las palabras que dice son propias”:

Los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera, o a uno mismo le pasa, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista. A veces hasta es un extra de su propia vida, y casi nunca las palabras que dice son propias (Ure, 2009: 23).

A partir de esto, se constituye también la idea de lo sacrificial en el actor, asociada a la renuncia a los elementos que constituyen su personalidad. Ure describe esa secuencia sacrificial como “un primer sacrificio que es generado entre el actor y el escenario; cuando el actor deja su persona real atrás, anula su persona. Entonces uno va a ver al actor que es un personaje, y es claro, aunque uno no lo tenga claro, que el tipo

¹⁸⁰ Esta idea de reescritura se vuelve evidente a partir de la certeza de que las metodologías de trabajo son constructos dinámicos. Por lo tanto, un artista que haya producido mucha materialidad reflexiva a partir de su quehacer es probable que cuente con diversos tipos de insumos teóricos que provienen desde su práctica (que incluyan además de categorías diversas y engrosadas con el paso del tiempo, algunas opiniones que difieren con las anteriores). Podríamos decir que lo mismo sucede con la mirada crítica de estos creadores en función de aquello a lo que se encuentren confrontados en cada momento. Justamente esta es una de las razones por las cuales afirmamos la necesidad de puesta en valor de los discursos de espesor de los artistas, en tanto es a partir de ellos que podemos llegar a conformar una idea de los elementos clave que conformaron su pensamiento en articulación con su práctica creadora en diferentes momentos de su actividad.

para actuar ha renunciado a su vida, a sus gustos personales, a su persona” (Tcherkaski, 2011: 38)¹⁸¹.

Por otra parte, en relación con la mencionada descripción del rol del director, Ure acumula en sus textos mucho material discursivo al respecto. Lo piensa como una figura que se encuentra en permanente estado de desolación y trabaja pensando también el impacto de lo que produce ese rol en los actores, en el público, en la crítica, etc. Esta figura (que es la que se ocupa de “crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en el espacio social” (Ure, 2009: 36)), lo hace poniendo en juego la transmisión y proyección dinámica de la cultura en que esos materiales se inscriben. Y al buscar en ese sistema de “interrelacionar partes de limitado encaje” (Ure, 2009: 36), es que aparece el riesgo del cual esa figura no podrá escapar. También se postulará en sus discursos de espesor que dirigir es crear una versión y, como tal, es una posible entre miles. La complejidad se genera en la mirada del otro cuando éste reconoce que hay modificaciones en los propios procedimientos. Además, bromeando

¹⁸¹ Algo de esta mirada de Ure dialoga con una indagación muy específica que encara Fischer Lichte al retomar el concepto de “encarnación” y actualizarlo en la noción de “corporización”. En su libro *Estética de lo performativo*, Erika Fischer Lichte se ha dedicado a pensar la complejidad del fenómeno de corporización en las artes escénicas al problematizar un abordaje anterior al mismo, que se organiza en torno a la noción de “encarnación”. Este concepto, acuñado por Engel en la segunda mitad del siglo XVIII planteaba que: “El actor debía transformar su cuerpo sensible y fenoménico en un cuerpo semiótico en una medida tal que estuviera en condiciones de ponerse, en tanto que nuevo portador de signos, al servicio de la expresión de los significados lingüísticos del texto y de hacerlo en tanto que signo material” (Fischer Lichte, 2011: 157) En diálogo con esto Fischer Lichte plantea que: “El concepto de encarnación tal y como se desarrolló a finales del siglo dieciocho ya no basta [...] ya a principios del siglo veinte fue impugnado con contundencia tanto por teóricos del teatro como por los artistas teatrales. El rechazo del teatro literario y la proclamación del teatro como arte autónomo que ya no se conforma con darle expresión a los significados previamente dados en la literatura, sino que genera por sí mismo significados nuevos, resultaron en una nueva concepción del arte de la actuación como actividad al mismo tiempo corporal y creativa (Fischer Lichte, 2011: 157). Propone, entonces en cambio la idea de corporización, siendo éste un concepto que funciona de manera diferente, en tanto implica el poner en cuerpo a disposición de un material, así como lo derivado de la corporalidad singular del mismo en escena: “El personaje encuentra en el físico estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performativos y de la singular corporalidad del actor. Por su parte, en su enfoque fenoménico de la corporización, Merleau Ponty no considera al cuerpo como una noción histórica únicamente sino como una configuración que produce realidad: un proceso activo de corporización que determina una serie de posibilidades históricas y culturales” (Fischer Lichte, 2011: 157). En esta mutación conceptual podría vislumbrarse una alineación con esta propuesta de Ure que pareciera referir no a una neutralidad sino a una “acumulación” de elementos que colaboran con la referida “talla” de carácter, así como Fischer - Lichte reconoce una “configuración productora de realidad”.

sobre esto, responderá a la pregunta acerca de cómo hace alguien para constituirse como director: “Uno agarra y dice ‘soy director’ y, si encuentra a alguien que se lo crea, ya está: es director” (Ure, 2009: 28) desde aquí hay todo un pensamiento crítico elaborado por Ure en relación con los modos de proyectarse y cómo estos se modifican según el reflejo del propio trabajo en el otro:

Hoy sería un poco más simple: hay directores que cumplen una rutina para que los actores memoricen el texto, sugieren movimientos en el escenario, hacen cumplir los plazos fijados por la producción y contienen, como pueden, los ataques histéricos de las estrellas. En realidad, son una extensión de la producción en los territorios contaminados del ensayo [...] Hay otros directores que enfrentan al texto tratando de descubrir, con su puesta en escena, algo que las palabras encubren y que solo se hará visible en el espacio de la nueva actuación. Esto no quiere decir que sean mejores que los otros: pueden ser tontos, superficiales y aburridos. Lo que sucede es que ese intento talentoso o mediocre propone modificaciones en las relaciones del ensayo y el vínculo actor–director se va a mostrar más violentamente (Ure, 2009: 36).

Otra cuestión que articula con la idea del rol de director es la concepción de que éste se encuentra capacitado para percibir qué es lo que una persona produce imaginariamente (nuevamente tomándolo en contraposición a lo que esa persona es en la realidad). Señalará al respecto:

Esto no es sencillo de descifrar, porque yo he aprendido que lo que una persona hace imaginar no es lo que esa persona cree, y menos lo que cree de sí misma. Realmente es algo de mucha experiencia, de mucho talento; hay una discordancia muy profunda entre lo que quiere decir y lo que hace imaginar. Ahora, es una condición del director recibir inconscientemente lo que un actor proyecta en cuanto a algo (Tcherkaski, 2011: 20)¹⁸².

Es quizá desde esta manera de concebir el trabajo al pensar que en la escena aparece “otra frecuencia de la vida, la de la actuación” (Ure: 2003, 109), que se reivindica en ese intercambio la idea de “cuerpo jerarquizado” (109) que dialoga con la lectura del cuerpo reconocido como territorio de resistencia dentro de la escena. Justamente en una época en la que el realismo era la poética homohegemónica del momento, la puesta en cuestionamiento de dicha estética se fijaba en los procedimientos

¹⁸² No podemos evitar evidenciar que ese cúmulo de imaginarios al que refiere Banegas hacen alusión a las “voces” que quedan impregnadas en la materialidad escénica (subjectividad poética) que serán luego las poéticas en sí mismas.

(tal como los pone a operar Ure al describir esas modalidades de trabajo). Dice al respecto del contexto y del aporte de Ure la actriz Mirta Busnelli: "*Sloane* fue brillante. Si bien había algunas búsquedas interesantes por el lado del Di Tella, por esos años el teatro estaba muy sofocado por el realismo. Ure fue casi el único que le dio continuidad y que constituyó una obra. Y ser dirigida por él significó un antes y un después. Era la clase de director que te hace repensar todas tus coordenadas" (Sánchez, 2003).

En los modos de pensar los otros roles para conformar escena, la dramaturgia también ocupa un lugar central dentro de los discursos de espesor de Ure, pero no así en la escena en sí misma (esto lo vemos en los modos en que describe los procesos de creación). Como referencia externa tomaremos a Cristina Banegas que describe del siguiente modo el trabajo con el texto que hacían en los ensayos de las obras de Ure:

Él toma el texto como una fuente infinita de información para el trabajo de construcción de la puesta en escena, para lo que sería el trabajo del campo de ensayo. Y lo que hace es construir un imaginario grupal, en el que generalmente todo está colocado en el lugar del chiste, de la guasada. Esta obra se prestaba especialmente para eso porque es una obra de una banda de degenerados, de argentinos malditos. El proceso sería: de la improvisación al texto, en la construcción de un imaginario grupal que construye un diálogo de imaginario a imaginario con el imaginario del texto –el imaginario del autor (Tcherkaski, 2011: 77).

Ure, por su parte, describe sentir “terror” ante el texto, lo cual le ha permitido producir métodos de insubordinación al mismo, uno de ellos es lo que describe como un “diálogo especialmente tenso con el texto dramático” (Tcherkaski, 2011: 11) que funcionaría como habilitante del cruce con otras situaciones en las que el montaje se nutre de ese diálogo. Desde esta posibilidad de diálogo, Ure postulará que “el autor ocupa un rol bastante más abierto frente a otros poderes, como el del director, el de los actores, el de la producción, que un autor que ejerce el poder sobre su texto y cree que su visión como dramaturgo es suficiente” (Tcherkaski, 2011: 11). Si no lo pensara así y si el foco estuviera únicamente puesto en complacer al imaginario del dramaturgo durante la puesta en escena, señala que no se diría director sino “conservador de museos” (Tcherkaski, 2011: 12).

La idea de apertura y revisión de los materiales en el pasaje por los distintos procesos que configuran la obra, consolida también una postura respecto al lugar en que esto se inscribe. Es decir, la Argentina y su marco productivo:

Puede ser que autores consagrados no lo admitan, porque el poder heredado por los dramaturgos respecto del lugar de la literatura dramática en el siglo pasado es muy grande. Pero admitir que forman parte de algo que será motivo de una reconstrucción en el presente implica una actitud de apertura al cambio y a la revisión. Y eso me parece mucho más necesario en un país como la Argentina, que no tiene definición como nación (Tcherkaski, 2011: 12)¹⁸³.

Para este director el eje a partir del cual piensa “la mirada de los otros” repercute en su propia práctica de dos modos: por un lado, la referencia a los docentes con los que no se alinea, justamente por lo que mencionamos acerca de que la idea de método para él tiene la connotación del proceder stanislavskiano, canónico en la enseñanza teatral de ese momento desde el rol de formador de actores; por otro lado, el impacto de su propia producción en la crítica, los colegas y la recepción en general. Estas repercusiones se infiltran en su trabajo como una onda expansiva que lo termina de definir por fuera de lo que pretenda provocar. De hecho, al respecto, él mismo se definía como un provocador, como alguien que buscaba generar polémica (muchas veces explicitándolo: “con mis obras genero polémica” (Tcherkaski, 2011: 52)). Y en su rol de docente, esa búsqueda personal también se hace presente a través de la idea de no-formación de actores, asumiendo que estos solo terminarían como modelos comerciales:

Ahora, en mi escuela, no me interesa formar actores. Mi generación se dedicó a la actuación para terminar siendo modelos comerciales. Yo, en cambio, quiero formar provocadores, seres capaces de transmitir una ideología dramática antes que las técnicas de un arte (Ure, 2009: 6).

Esta provocación y mirada crítica¹⁸⁴ se hace extensiva a los modos en que Ure reconocía la recepción de su obra, incluso poniendo en cuestionamiento el espacio de

¹⁸³ Al respecto agrega: “Te pongo un ejemplo local. En la Argentina, si vos hacés una pieza de vanguardia, tipo internacional, hasta sería bien visto por todo el periodismo bien pensante y por el oficialismo. Si proponés una reestructuración del pasado que te constituye, eso ya constituiría, en la Argentina, un peligro profundo porque quiere decir que lo que se llama futuro implica siempre un cambio del pasado. Y eso, las fuerzas conservadoras lo saben reconocer como el peligro máximo. Es decir, en un país colonizado y oprimido como la Argentina, eso es terminante: lo que no se discute es el pasado. Uno de los temas menos difundidos como motivo de investigación y discusión en la Argentina es la historia” (Tcherkaski, 2011: 13).

¹⁸⁴ Respecto del rol del actor y su vínculo con el director, se nos presenta una disyuntiva al reconocer materiales que contradicen lo que en su momento postuló. Si bien son varios los extractos de su teoría (no oficial) que Ure repiensa y reescribe, esta idea es especialmente inquietante. Es en una entrevista con Tcherkaski que piensa los actores como títeres (de algún modo negando mucho de lo que construyó con su idea de formar “provocadores” en lugar de actores):

legitimación que se le daba en el campo artístico del cual formaba parte. Para el director, el engaño consistía en lo que en la franja -que él llamará- “seria” reconocía como su singularidad artística. Al respecto afirmaba que esa “obligación” se constituía como:

El peso muerto de prácticas supuestas donde con su reacción otros me dicen lo que debo hacer. En realidad, cuando me dicen que me conocen, me dicen quién soy y, como también quiero saberlo, hago lo que me dicen a ver si es cierto [...] con los años pasa siempre lo mismo y termina por ser monótono (Ure, 2009: 26).

Nuevamente aquí vemos operar la dimensión de “la mirada de los otros” como brecha de entrada a la producción de pensamiento acerca de la propia práctica. Sin embargo, en este caso la misma hace referencia explícitamente al modo en el que influye esa mirada externa en su propio quehacer. Una extensión de esta reflexión es la diferencia que se suscita entre el ensayo y las funciones: la recepción y cómo afecta ésta al material desde la lectura de críticos y público. Ure toma como ejemplo de esto a la obra *Hedda Gabler*¹⁸⁵ de la que afirma: “los ensayos de *Hedda Gabler* fueron una cosa, sus funciones otra. A estas últimas las habían definido los críticos, el público, las puestas en escena que les eran contemporáneas y, pasara lo que pasara, ya era algo determinado y establecido [...] al poco tiempo, esa improvisación determinada por la urgencia comercial se había transformado en algo profundo” (Ure, 2009: 30).

5.1.1.c Credo poético: tipología

JT: Establecés una relación casi de sometimiento con el actor. Lo sometés.

AU: Tengo el control total. Yo soy el director, tiene que hacer lo que yo digo.

JT: Pero el actor termina siendo como una especie de...

AU: De títere.

JT: No sé si es la palabra.

AU: Pero se entiende.

JT: Eso es lo que vos siempre buscaste.

AU: Sí, sí.

JT: ¿Y nunca se te reveló un actor, nunca nadie te dijo “No, pará loco, esto yo no quiero hacerlo”?

AU: No, nunca. Yo también elegía a la gente para hacerlo (Tcherkaski, 2011: 37).

De algún modo, esto termina de reafirmar las razones por las cuales debemos concebir el credo poético de un artista en tanto un elemento dinámico en diálogo con su producción escénica, pero no determinante de la misma.

¹⁸⁵ *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen se hizo bajo la dirección de Alberto Ure por primera vez en 1974 con una versión de Marcos Arocena. En su estreno actuaron Norma Aleandro, Emilio Alfaro, Hedy Crilla, Blanca Lagrotta, Arturo Maly, Leonor Manso y Luis Politti.

De parte de Ure, la defensa del teatro independiente (y específicamente del espacio de las clases dentro del teatro independiente) se apoya en la creencia de que ese es el lugar a partir del cual se puede confrontar lo “irracional” (Ure, 2009: 10) del teatro comercial y lo “superficial” (Ure, 2009: 10) del teatro oficial. Las clases de actuación contenían para Ure lo que reconocía como la “corriente culta” (Ure, 2009: 10) del teatro nacional¹⁸⁶. Ya sea colocándose de un lado o del otro, poniendo el foco sobre el cruce de formatos productivos que se crearían imposibles de asociar o sobre rupturas dentro de las propias poéticas que se propone montar (como es el caso, por ejemplo, de *El padre*¹⁸⁷ de Strindberg únicamente con actrices) el espacio clave para Ure es siempre el ensayo. Este creador piensa justamente el proceso de creación desde su puesta en valor, al reconocerlo como elemento fundante en la constitución del pensamiento emanado del ejercicio artístico, lo cual lo coloca en nuestra clasificación como un creador que suscribe al credo poético del artista reflexivo. No solo por la productividad sostenida con la que generó estos discursos de espesor sobre los cuales trabajamos sino también por el espacio que en su práctica les dio a esas reflexiones. Uno de los nodos centrales a partir de los cuales produjo asociaciones e introdujo sus reflexiones en el campo de su quehacer fue el ensayo. Por ejemplo, en su artículo “El ensayo teatral, campo crítico” analiza la cuestión del ensayo -al que reconoce y describe como “teatro en latencia” (Ure: 2003, 111)- como un hecho central dentro del teatro que, considera, ha sido desatendido de parte de creadores. De hecho, al respecto afirmará que “públicamente se habla muy poco de él, y yo creo que tanto silencio es excesivo: llama la atención lo poco que los innovadores extienden sus inquietudes hasta ese campo de acción” (en Tcherkaski, 2003). En esta etapa específica del proceso creativo Ure hará foco

¹⁸⁶ Aunque estos paradigmas hayan sido puestos en cuestionamiento por el mismo Ure cuando, años después, en el montaje de *Noche de reyes*, decide poner en tensión la lógica instalada de teatro culto/teatro comercial: “elegí actores famosos de la televisión y eso generó grandes reticencias, no demasiado argumentadas, por parte de la inteligencia teatral siempre en plan de ‘preciosa ridícula’” (Ure, 2009: 15).

Noche de reyes de William Shakespeare se hizo bajo la dirección de Alberto Ure por primera vez en el año 1991. Los actores en su estreno fueron Mario Alarcon, Cristina Aroca, Héctor Calori, Ernesto Claudio, Vera Fogwill, Roberto Franco, Divina Gloria, Gabriel Goity, María Leal, Maria Lorenzutti, Marcelle Marcel, Carlos March, Carolina Papaleo, Gino Rennì, Tina Serrano, Norberto Suárez y Marcos Vengerow.

¹⁸⁷ El padre de August Strindberg es una obra que se estrena por primera vez bajo la dirección de Alberto Ure en el año 1987. En el estreno actuaron Cristina Banegas, Cecilia Biagini, Susana Brussa, Adriana Genta, Elvira Onetto, Alicia Palmes y Mónica Santibañez.

especialmente en la idea de una “lógica desarmada”, lo cual puede iniciar recorridos creativos hacia territorios inesperados:

[...] en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos. Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama *teatral*, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina (Ure, 2003: 95).

Desde este modo de pensar, es entonces que el director en cuestión se permite establecer lógicas de pensamiento para sostener su productividad reflexiva en torno a sus prácticas. Este es justamente el objeto que pretende trabajar el credo poético (de hecho, el mismo Ure piensa al teatro como “una variable de lo religioso” (Tcherkaski, 2011: 50). Además, el foco en el ensayo se termina de reafirmar ante la idea de “descubrimiento” de la obra: “Yo ensayo para saber cómo es una obra, no ensayo desde un saber previo, sino que el ensayo es el espacio donde se descubre una obra. En tal caso, todo rol de director es una forma de dominación con relación al actor: no tiene arreglo” (Tcherkaski, 2011: 92).

Como vimos más arriba (en la definición de la noción), algunos de los ejes que permiten definir el credo poético de un artista escénico son los métodos, las palabras o conceptos que distingan su trabajo, la figura de los otros según él, la filiación, su misión y los modos en que el artista en cuestión se autodefine¹⁸⁸. A continuación, veremos estos vectores activarse en el pensamiento de Ure, tal como es la propuesta de este fragmento de la tesis.

5.1.1.d Subjetividad poética

Cuando en el desarrollo teórico de esta tesis planteamos la noción de subjetividad poética, detallamos que la concebimos como el modo en que en las poéticas se manifiestan las marcas de subjetividades que porta un material escénico, por

¹⁸⁸ Respecto de estos elementos que proponemos para delinear el credo poético de un artista escénico cabe destacar, como ya mencionamos anteriormente, que los pensamos como ejes posibles para entrar en la lectura de los discursos de espesor de los creadores, y no como una especie de grilla o serie de cuadrantes que debamos completar en su totalidad.

ser eminentemente colectivo. Ya vimos el modo en que el tratamiento del texto (reconocido como fuente y no como límite) multiplica las marcas que cada sujeto que conforma la obra deja en la misma. Por su parte, Ure describe claramente esta especificidad al pensar el funcionamiento grupal que se da en el abordaje de un material escénico cuando afirma que el grupo funciona no como una suma de personas sino como otra cosa “más que humana” (Ure, 2003: 103). Respecto de la idea en torno a una “reivindicación de la subjetividad”, Ure decide los materiales que aborda y el modo de hacerlo: “Es una reivindicación de mi subjetividad, de ‘yo’ como sujeto en la vida. Mi gran horror es pertenecer a una maquinaria teatral, donde termino haciendo obras porque el texto es bueno, porque la actriz es buena, porque la producción es buena...” (Tcherkaski, 2011: 17). Además, a esto se suma la idea de que “sujeto escénico” es todo participante que sea parte de ese proceso de creación, no únicamente los actores y el director:

El grupo está formado por los que ensayan y por todos los que, de una u otra manera, participan de la actividad –escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, técnicos, productores, agentes de prensa–, por el espacio que eligen para ensayar, por la tradición de la institución donde se constituyen si es en alguna, por los grupos anteriores y por los que le son contemporáneos [...] Ese grupo que primordialmente se consolida con el objetivo de llegar a hacer una obra y encontrarse con otro grupo –el público– encuentra o provoca inevitablemente una delimitación de zonas internas y de su mecánica de producción con las que armará una definición de sí mismo” (Ure, 2003: 103, 104).

Por otra parte, alineándose con esta idea que proponemos para pensar los abordajes en términos de procesos y en términos de contexto de las prácticas, Ure considera que las marcas en las poéticas se definen en gran medida a partir del lenguaje en común que configuran los integrantes del equipo de creación¹⁸⁹:

Lo que un grupo utiliza como pasado es aún más misterioso y variable que lo que una persona utiliza. El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables (Ure, 2003: 106).

¹⁸⁹ O, como referimos más arriba en tanto “bagaje literario” (Szuchmacher) de la puesta en escena.

A partir de los dichos de Ure y de quienes trabajaron con él podemos inferir que el material a partir del cual se parte confluye en la búsqueda de la construcción de un lenguaje estético para llegar a contar una obra (lo que hemos descripto como la selección de los materiales que colaboran con la construcción de un objeto de trabajo según los cuatro vectores que propone la subjetividad poética). En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la construcción de un lenguaje en lo que es un campo de ensayo, ese recorte podría redundar en una materialidad específica (de darse el caso, porque también hay muchos relatos de reformulación de equipos creativos en sus procesos¹⁹⁰) que lleva a una puesta en escena y, luego, al estreno de un espectáculo.

5.1.1.e Principales rasgos de los discursos de espesor de Alberto Ure

Como hemos visto, uno de los nodos a partir de los cuales se ha constituido la gramática reflexiva de Alberto Ure es el que se ubica en torno a la formación. En principio, por su rechazo a la modalidad metodológica canónica y en segunda instancia por buscar, desde su práctica docente, generar un tipo de actor que se cuestione y cuestione el contexto en el que las prácticas se inscriben. Como mencionamos más arriba, algunos de los compañeros y amigos de Ure fueron los que se ocuparon de sistematizar sus escritos para publicarlos; también algunos de ellos son quienes conservaron el legado de sus prácticas. Tal es el caso de Cristina Banegas, quien afirma lo siguiente acerca del “método Ure”:

[...] tal vez una de las cuestiones más importantes para decir sobre Ure es que él es un teórico teatral argentino, tal vez el único teórico teatral argentino, latinoamericano, hispanoparlante, para no decir mundial, que creó un método de actuación, que pensó una metodología y una serie de técnicas. Me parece que esto es algo absolutamente excepcional, que no ha sido tomado ni valorado, ni reconocido por el campo de la teoría teatral argentina. Confío en que ahora, con la publicación de sus escritos, esto se revierta. Para los que hemos trabajado con él y tuvimos ese privilegio, creo que es importante subrayarlo. Porque en un país de repetidores, de colonizados, de gente que se pasa la vida mirando para afuera para ver qué modelos copiar o a qué amo obedecer, o a qué modelo cultural someterse, una figura como la de Ure es lógico que haya sido tan prolijamente atacada por los ejércitos de mediocres que siempre han acompañado la actividad artística. Pero creo que verdaderamente es importante

¹⁹⁰ Dirá al respecto Cristina Banegas: “No siempre es así: a veces uno queda varado y muchas veces las obras no se terminan y no se estrenan” (Tcherkaski, 2011: 78).

asentar esto porque es excepcional, porque él no es solamente un director ni solamente un pensador, sino un teórico teatral importante (Tcherkaski, 2011: 71,72).

Esta descripción del “método Ure” es fundamental para problematizar algunas de las cuestiones que venimos tratando. Por una parte, si bien resulta valioso e interesante el planteo testimonial de Cristina Banegas (además de por su propio recorrido como actriz, por la “filiación artística” que ella se ocupa de evidenciar con Ure), por las descripciones que venimos trabajando podemos afirmar que dicha idea se trata de un oxímoron. Como hemos visto hasta aquí, una de las principales críticas que sostiene la práctica (y la reflexión derivada de la práctica) en Ure es la crítica al método. Si bien, como pudimos observar, este creador tiene una clara opinión formada y un desarrollo extendido acerca de los conceptos y las metodologías desde las cuales concibe su práctica, la idea de “método” para él está asociada al método stanislavskiano. Es decir, la mera idea de método trae consigo, para Ure, el conflicto de la pertenencia a esa tradición canónica de la pedagogía en la escena. Por otra parte, justamente, su planteo a partir de esto es que la búsqueda que ha sostenido su praxis se apoya en aquello que es nutritivo especialmente por no ser metódico (no solo en el aspecto de lo formativo, como acabamos de decir, sino también en cuestiones como la reinención de los roles o la puesta en tensión de los límites entre teatro “serio” y teatro comercial). Es por este recorrido singular que ha hecho este autor respecto de ese término en particular, para esta tesis resulta estimulante pensar cómo sucede que este creador anti-método termine legando un método. Esto da cuenta de hasta qué punto el campo de la escena (como cualquier campo de la cultura) se apoya sobre ciertas nociones que son hegemónicas y, en un punto, bastante fijas. Las elecciones léxicas a partir de las cuales se conforma imagen en torno a un creador no son casuales. Y en este caso es muy probable que cuando Banegas plantea la idea del “método Ure” lo esté haciendo como un reconocimiento al creador al que considera lo suficientemente paradigmático como para tener su propio método de transmisión de sus saberes escénicos. Sin embargo, por las razones que enumeramos, agregado al recorrido que realizamos desde la puesta en foco de los discursos de espesor de Ure, consideramos que tal cosa como un “método Ure” no existe.

Para concluir con este apartado, en este recorrido hemos ido, de alguna manera, hacia atrás en la reconstrucción de los elementos que conforman el credo poético y la subjetividad poética de Ure. Cerramos esta síntesis de sus ejemplos y fragmentos del discurso de espesor con una reflexión que hace el artista sobre su primera obra. Se trata de un tipo de pensamiento que consideramos fundante de todo su carácter reflexivo subsiguiente. Consideramos que es desde allí -y en asociación con lo que se mencionó anteriormente- que genera y habilita un modo específico de pensar el territorio del cuerpo de actuación como un espacio de resistencia dentro del campo teatral nacional:

En 1970 Gandolfo y yo fuimos socios de la sala Planeta. Allí dirigí mi primera obra, *Palos y piedras*, una parodia de la vanguardia de moda de la época encarnada por *Libertad y otras intoxicaciones* de Mario Trejo. En los ensayos de esa obra nació mi convicción de que todo lo que sucede en un ensayo pertenece al campo imaginario, incluidas las explicaciones del director o las conversaciones entre los actores y todo lo que pasa, aunque se apele a la palabra “realidad” para salir de ese conglomerado amorfo que busca un sentido. Hasta lo que sucede entre dos actores fuera del ensayo me pareció una señal hacia la obra, una referencia al proceso. Y que cada actor tiene varios personajes íntegramente dibujados a la espera de la obra que los exprese y que, por pudor o excesivo amor, es lo que menos utiliza. Como suele suceder con una primera obra, esta contenía gran parte de lo que más tarde desarrollaría y algunas de las cosas que hoy necesito recuperar (Ure, 2009: 11).

Justamente, *Palos y piedras* era una obra cuya problemática se centraba en pensar la coyuntura de la época. Acá vemos el procedimiento del credo poético del artista reflexivo y del artista investigador entremezclados, puesto que Ure parece utilizar las reflexiones que configura respecto de la coyuntura en la cual se inscribe como artista para utilizarlo dentro de un proceso escénico específico, en este caso al tematizarlo. En síntesis, las reflexiones que hemos visto que lleva a cabo Ure a lo largo de su producción artística, son las que van a generar insumos teóricos que acompañan todo su desarrollo conceptual. De este modo entonces se establecen los elementos sobre los cuales se genera pensamiento de las prácticas, integrado a las prácticas, al afirmar: “Comencé a dar clases de teatro en 1973 y, desde entonces, no hice demasiada separación entre mi tarea docente y la de director, el ensayo y la clase, el ensayo y la obra representada” (Ure, 2009: 10).

Desde aquí recalcamos que la voluntad de Ure de reflexionar acerca de sus prácticas y acerca del contexto en el que las mismas se inscriben, determinan su rol de

intelectual específico, tal como mencionamos anteriormente. Por otra parte, la definición de una búsqueda estética que vaya por fuera de los paradigmas formativos y estéticos del momento, lo conforman como productor de un pensamiento posibilitador de un discurso a partir del cual otros artistas también se ocuparán de pensar sus prácticas en generaciones posteriores¹⁹¹.

5.1.2 Eduardo Pavlovsky

5.1.2.a Procedencia y deriva

Como vimos en Ure (y se va a replicar en el caso Pavlovsky), ciertos artistas escénicos no tienen una intención explícita de que su producción discursiva tome el rol de la enunciación legitimada por teóricos e investigadores. De hecho, en el caso de Ure, su entorno y las personas que trabajan con él son quienes deciden editar y publicar sus escritos en formato libro. Esta es la razón principal por la cual podemos acceder a la producción de discursos de espesor de estos creadores, así como a sus líneas de pensamiento disidentes frente a un discurso afirmado y dominante, como puede ser el discurso académico. Respecto de esta idea, Pavlovsky, por ejemplo, dice no haber estado nunca interesado en ocupar un rol de teórico cuando afirma: “leo y estudio a los teóricos y elaboro mis propias nociones en algunos campos, sobre lo grupal y sobre estética. Escribo mucho. De todo. Pero no soy un teórico” (Pavlovsky 2001: 140). Este tipo de configuraciones descriptivas nutren especialmente nuestro objeto porque no podemos evitar acordar en la evidencia de que el procedimiento de pensar las propias prácticas significa la creación de un lenguaje en sí mismo. No se trata únicamente de salir de la práctica para “llegar” a la teoría (o ir a la búsqueda de definirse como teórico para configurar teoría) sino generar un lenguaje singular que sea capaz de dar cuenta de la materialidad específica de ese creador en particular al describir sus propios métodos. Por otro lado, en el caso de Pavlovsky, este tipo de formulaciones reflexivas a partir de

¹⁹¹ Cuando Foucault plantea la idea que adelantamos acerca de los “propiciadores de discurso” lo hace tomando como referencia a Freud y Marx. Los cita como referentes paradigmáticos que han cambiado el curso de la historia y de la cultura en tanto no solo son productores de obras específicas (que pueden ser revolucionarias para el momento y el contexto en que fueron concebidas) sino que son en realidad productores de “una posibilidad indefinida de discurso” (Foucault, 2010: 31, 32), lo cual trasciende las obras y los trasciende a ellos mismos. Es en esta dirección que reconocemos el aporte de Ure como uno de los tres representantes del campo teatral argentino que funda, con su producción de artículos y ensayos, una tradición de discursividad reflexiva en torno a las prácticas escénicas.

revisiones teóricas previas parecen tener una aplicación concreta en su práctica artística en sí. Al respecto completará:

Creo que esas ideas teóricas me sirven para estar más seguro en el escenario y para escribir mejor teatro. El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos. Yo me siento mejor actor y autor cuando leo mucho de estas cosas. Cuando me apasiono con la lectura (Pavlovsky, 2001: 140).

Desde aquí vemos el modo en que asume, desde su rol de creador, la necesidad de la indagación en torno a “otros saberes” que nutren directamente la práctica de actuación. En su caso y desde su construcción discursiva, la elaboración de este tipo de producción es considerada como parte de su trabajo en tanto intelectual al manifestar que su función es lograr producir desde todos los espacios disponibles, al considerar “la palabra como Acto” (Pavlovsky, 2001: 153). Como ya hemos visto en diversas oportunidades a lo largo de esta tesis, la idea de palabra en tanto acto confirma la singularidad del artista como intelectual específico, posición a partir de la cual se habilita la aparición de un tipo de discursividad acerca de su campo y coyuntura. Asimismo, refiere al gesto que venimos mencionando, que se conforma tomando la materialidad de la disciplina que se practica, produciendo reflexión de espesor en torno a la misma, con categorías a las que no se podría llegar de otra manera (más que por la práctica). Por ejemplo, una conceptualización que funciona como puerta de entrada a la producción de pensamiento desde la práctica artística para Pavlovsky es la que constituye la idea de “afectación”. Esto se evidencia cuando define su producción escénica desde la misma al afirmar “estas son las cosas que pasan cuando uno se entusiasma con el teatro, con la vida, con las cosas del arte. Yo no soy un tipo que haya estudiado lingüística, ni que haya tenido una vocación teórica. A mí, las cosas me afectan o no me afectan” (Pavlovsky 2001: 22). Desde esta postura es que, también, organizará la síntesis específica entre teatro y terapia.

5.1.2.b Credo poético: ejes

Como se ha descripto anteriormente, el credo poético tiene un ángulo de análisis a partir del cual el artista escénico se conforma como tal al apropiarse de la práctica, generando reflexión en torno a ella. Y justamente, respecto de los procedimientos

propuestos para pensar el credo poético, la autodefinición es la que determina desde dónde el artista se coloca para pensar sus prácticas escénicas. En el caso de Eduardo Pavlovsky, tal toma de posición se afirmará del siguiente modo:

No seré yo quien introduzca nuevas facetas teóricas sobre el intrincado problema de la creación [...] sin embargo, es probable que desde mi doble profesión, dramaturgo-actor y psicoanalista, pueda aportar algunas singularidades (Pavlovsky 1976: 11).

Desde este rol doble, entonces, se prefigura un discurso acerca de las prácticas escénicas que abrevan en material teórico de una disciplina otra como puede ser el psicoanálisis. Esa definición de la subjetividad que, en parte, distingue la singularidad desde la cual Pavlovsky piensa su creación se reafirma en dichos como: “mi teatro es un esfuerzo por superar mi esquizoidia. Mis personajes a veces los siento como vómitos impulsivos que parten de lo más profundo de mi ser. Eso que está en el escenario en cada una de mis obras, soy yo” (Pavlovsky 1976: 27). En esta misma línea, luego agregará, respecto de su rol de dramaturgo:

El dramaturgo en su obra intenta superar ese pantano cargado de fantasmas, y en su creación aparece un movimiento liberador, que se opone dialécticamente al encierro de su infancia. Su obra es su infancia y su propio movimiento superador. En el mismo encierro está inscripta su máxima necesidad de liberación. El dramaturgo en su imaginación creadora, el diálogo teatral, transcribe el método singular y específico de su liberación (Pavlovsky 1976: 17).

Como también vimos más arriba, otro de los elementos constitutivos del discurso de espesor del artista escénico en torno a su práctica es la referencia, la presencia y el reconocimiento de los otros en el trabajo propio (lo que el otro hace y no me interesa o la marca de ese otro que propone una modalidad de trabajo que me interpela o que reconozco cercana a la propia). La referencia de otros artistas que puede funcionar a través de sus propios pensamientos como organizador de la propia reflexión acerca de las prácticas también activaría esas “teorías no formalizadas” a las que ya referimos. Como hemos visto en el capítulo correspondiente, estas referencias (tratadas bajo el nombre de “filiación”) no tienen por qué estar inscriptas en la misma área disciplinar puesto que no son necesariamente sistematizaciones acerca de cuestiones concretas sobre la propia experiencia de creación, sino modos desde los cuales se piensa

la práctica artística en general. Justamente Pavlovsky es un creador que piensa los referentes no exclusivamente desde el lugar de la docencia, sino especialmente desde el lugar de la dirección y de este modo agrupa a: Oscar Ferrigno, Alberto Ure -a quien reconocía como “el padre de la vanguardia argentina” (2001: 218)-, Laura Yusem, Jaime Kogan, Norman Briski, Julio Tahier y Pedro Asquini (con quien sí tomó clases en su juventud). Además, reconoce como parte de su mirada productiva lo que identifica como artistas que lo “impresionaron” (2001: 218) y “marcaron su historia” (2001: 218) como Vittorio Gassman, Marlon Brando y Samuel Beckett. Aquí también entran dos referentes que colaboran con los modos en que piensa sus prácticas en general (más allá de la influencia directa que, además, pueden tener sobre su actuación). Por un lado, Eugene Ionesco¹⁹² desde ideas como la siguiente:

El arte atraviesa lo cotidiano, procede de un segundo estado. Llamo a esto mis obsesiones. Angustias. Las de todo el mundo. Sobre esa identidad se funda solamente la posibilidad del arte. Mi teatro es la proyección de mi mundo interior en el escenario (Pavlovsky 1976: 18).

El segundo referente que Pavlovsky retoma en varias oportunidades es Julio Cortázar a partir de conceptos que colaboran con la sistematización de los procesos de creación como la idea de “coágulo”¹⁹³. Este tipo de ideas, que se organizan a partir de una construcción metafórica, son lo suficientemente potentes como para ser retomadas por artistas de diversas disciplinas para pensar sus propias prácticas. En el caso de Pavlovsky colaborando con su lectura respecto del lugar de la ideología y la dramaturgia al remarcar que no hay teatro posible sin personajes. Para delimitar esta idea, este creador configura que los personajes no pueden ser ideólogos ni canales a

¹⁹² Evidentemente, así como Ionesco y Cortázar, Pavlovsky toma otros referentes como pueden ser Beckett y Brecht. Aquí no desarrollaremos las ligazones que encuentra entre sus prácticas y las de aquellos pero hacemos esta salvedad para ver una comparación específica que desarrolla entre Ionesco y Beckett: “La diferencia fundamental entre Becket[t] y Ionesco es que el primero es un filósofo que no intenta explicar sus obras porque toda su filosofía está en el escenario. Ionesco, en cambio, al intentar descifrar el contenido de sus obras trata de explicar lo que para él como creador le es inexplicable, incomprensible, enigmático, imposible de teorizar” (Pavlovsky 1976: 35).

¹⁹³ La idea de Cortázar respecto de esto es la detección de un nodo a partir del cual se puede empezar a crear un material específico, una especie de “espacio interno” que funciona como materia prima desde donde se habilita la existencia de personajes y los relatos de estos personajes. Esa matriz generadora, esa búsqueda de espacio interno es un registro que Pavlovsky reconoce también para pensar sus piezas. Por ejemplo, respecto de su obra *El señor Galíndez* afirmará “Yo no tenía ‘coágulo’. Ideología y creación estaban separadas. Había necesidad de denunciar que en Argentina existía la tortura pero no había ‘personajes’ que descendiesen al escenario” (Pavlovsky 1976: 35).

partir de los cuales el autor manifiesta su pensamiento más directo, sino que son “simples personas que habitan un pequeño universo” (Pavlovsky 1976: 35). Al pensar en la incidencia de las prácticas ajenas en las propias, resulta especialmente interesante esta idea por la cual las influencias atraviesan la vida de los artistas de modo desordenado, sin jerarquías impuestas ni fijas. Dejando en evidencia una especie de híbrido entre lo que el artista incorpora como consumidor cultural y aquello que transita en términos formativos. Este es un fenómeno muy específico del campo del arte. Sin embargo, el caso de Pavlovsky tiene una particularidad porque al momento en que comenzó su práctica escénica, este creador ya tenía una práctica profesional previa, la psiquiatría¹⁹⁴. Luego, al describir su propia síntesis entre terapia y teatro afirmará:

De golpe descubro todo esto en el arte. Y también descubro que al meterme en este mundo, al penetrar como línea de fuga en este mundo, se produce una terapia. Porque es como si yo exorcizara grandes fantasmas al poder recrearlos en mis obras. Todo el tiempo siento que con mis obras estoy tocando grandes temas míos [...] para mí el teatro fue y es un constante descubrimiento de mí mismo. Cuando ensayo descubro que estoy tocando distintas facetas de mi vida, pero cuando lo más personal llega a un nivel estético, lo mío ya no es mío (Pavlovsky, 2001: 23).

Al respecto, un nodo clave que reconocemos del pensamiento a partir del cual Pavlovsky piensa su práctica, se organiza en torno a la idea de “cemento existencial” (Pavlovsky 2001:72) que sería un entrecruzamiento entre las experiencias acumuladas en los dos campos de los cuales forma parte. De hecho, en este marco se pone en valor la escritura de un material reflexivo que es el libro editado en 1976 llamado *Reflexiones sobre el proceso creador*, que fue lo que lo habilitó a intercalar explícitamente “lo estético con la profesión médica” (2001: 72).

El credo poético de Pavlovsky se puede configurar a partir de los distintos elementos que conforman la mirada que elabora sobre su propio quehacer. En el caso de este creador encontramos diversos nodos que se constituyen como nociones elaboradas

¹⁹⁴ Desde ahí es que se configuran también una serie de saberes previos que se vuelven nutritivos para los modos en que Pavlovsky piensa su quehacer en la escena. Por ejemplo, respecto de sus experiencias en terapias con niños, Pavlovsky dice que es difícil que el psicoanálisis entienda la base creativa sobre la que se instala el juego del niño si lo que hace es observar en vez de jugar. Del mismo modo, se puede pensar que, en el caso del credo poético del artista reflexivo, difícilmente podemos pensar los procesos de creación de un artista si de nuestra parte nunca hemos experimentado un proceso de creación.

acerca de su práctica escénica y que, en muchos casos, reparan específicamente en sus prácticas de actuación. Algunos de estos nodos son las conceptualizaciones en torno a la idea de “micropolítica de la resistencia”, “afectación”, “proceso dialéctico actor-autor”, la conceptualización acerca de la “dimensión existencial” y el “cuerpo de actuación”, entre otros.

Respecto de la micropolítica de la resistencia, que es una elaboración conceptual fundante en el intercambio entre teoría y práctica en el caso de este creador, se funda sobre la siguiente idea: lo micropolítico funcionaría como descentramiento de lo que ya está procesado (en términos de estudio e indagación, que sería lo macropolítico); es aquello que no pueden capturar los sistemas de representación por encontrarse en los bordes, y como resultado, pueden producir subjetividades nuevas, que son habilitantes de fenómenos específicos. Esos fenómenos, dirá Pavlovsky, se darán tanto en términos éticos como estéticos, y para propiciar un mecanismo de sostén sobre esas subjetividades particulares hace falta un elemento fundante que es la creencia: “creer en el mundo es también suscitar acontecimientos, producir nuevos sentidos y subjetividades” (Pavlovsky 2001: 242, 243). Este aspecto dialoga con el formato de creencia sobre el cual forjamos la noción de credo poético. Es decir, el centro germinal que se constituye como fundante de la propia producción artística.

Esos saberes particulares que se presentan como pensamientos sobre su proceder se articulan, a su vez, en lo que Pavlovsky ha llamado el “proceso dialéctico autor-actor” (Pavlovsky 1976: 46) que detallará con sus diferentes partes e instancias a atravesar:

El proceso dialéctico autor-actor [...] sería el siguiente: *primero*: desintegración o caos durante el proceso autoral de la creación de personajes; *segundo*: integración estética totalizadora con la obra terminada; *tercero*: nueva desintegración de la totalización al incluirme como actor en uno de los personajes (Pavlovsky 1976: 46).

Esta formulación compleja en etapas respecto de los procesos que conforman su práctica específica desde su doble rol escénico da cuenta de una materialidad reflexiva que se desprende de lo que se produce en las prácticas. Por lo tanto, cuando Pavlovsky habla del “proceso dialéctico” que se produce cuando actúa en las obras que él mismo escribió, hay un espacio de cruce desde el cual podemos ver cómo este autor configuró

pensamiento acerca de su subjetividad poética. Esto se da particularmente en relación con la construcción colectiva de un material escénico que, aunque lo tenga a él como autor, devela manifiestamente la marca de todos aquellos que formaron parte de dicho material.

Complejizando la noción ya mencionada de “afectación”, otro nodo central de su producción de discursos de espesor es la conceptualización en torno al “régimen de afectación”¹⁹⁵ (2001: 110). Podemos incluir esta noción como fundante de dos vectores que nos permiten entrar al pensamiento de Pavlovsky, los términos o conceptos y también la mirada de los otros. Cuando reflexiona acerca de las concepciones de teatro de artistas como Alezzo y Fernandes, propone que la mayor diferencia con lo que Pavlovsky produce radica en el “régimen de afectación”. Lo definirá como el “régimen de conexiones para ver el teatro, para entender qué es el teatro” (2001: 110). Pavlovsky dirá:

Yo creo que Alezzo entiende más de teatro que yo, seguramente. Pero yo entiendo mucho una zona. Yo sé lo que hago en el escenario y cómo llego al público y hasta puedo reflexionar acerca de esta forma [...] Una cosa es experimentar al límite y otra es representar bien. Teatro “representativo” o teatro “de estados” (2001: 110)¹⁹⁶.

Por otra parte, respecto de la idea de “dimensión existencial” del ser actor que elabora, la misma tiene que ver con la jerarquización del espacio del ensayo, como también vimos que sucedía con Ure. Es decir, el espacio del ensayo como el lugar en que se construye un abordaje específico de la escena desde la indagación que producen los cuerpos de actuación. En el caso de Ure, esto se daba en la búsqueda de un cuerpo por fuera del que permanecería subordinado a la lógica formativa del método stanislavskiano. En el caso de Pavlovsky, en la búsqueda de un cuerpo que pretende encontrarse con subjetividades diferentes a las impuestas para cuestionar las “grandes

¹⁹⁵ La idea de “régimen de afectación” tiene mucho que ver con el modo en que pensamos el credo poético. Son las preguntas más estructurales que fundan el vínculo del artista con su práctica escénica.

¹⁹⁶ Este ejemplo que provee Pavlovsky al tomar como referencia a otros exponentes del campo al cual pertenecen sus prácticas de actuación para pensar su propia incidencia en ese contexto, es lo que reconocemos como discurso de espesor puro y duro. Podríamos decir que se trata de la versión ejemplar del discurso de espesor, al cual hemos pretendido referirnos en el derrotero de esta tesis.

representaciones”¹⁹⁷ frente a las cuales el teatro debe imponerse crítico. Desde lo que activa el espacio de la prueba y la experimentación se habilita esta idea de Pavlovsky: “ser actor significa salir a buscar el escenario en los ensayos” (2001: 209).

Otro punto clave de su pensamiento es el que podría asociarse con el eje que describimos como “misión”. Esta obligación de generar crítica desde el campo de la cultura se configura en la lógica pavlovskiana porque, “cuando se comienza a perder la función crítica desde la cultura, se empieza a perder la ética silenciosamente” (2001: 158). Su planteo concreto es la posibilidad de pensar lo social como crítica que se produce desde la “especificidad de la obra de arte”:

No digo que haya que romper la especificidad de la obra de arte; digo que en Latinoamérica somos gente privilegiada que ha podido pensar y tenemos la obligación de ser críticos [...] Uno puede defender lo que hace-el psicoanálisis, la pintura, el teatro-, pero hay un momento en que uno tiene que comprometerse y opinar sobre el social-histórico que está viviendo (2001: 237).

Otro foco a partir del cual piensa sus prácticas es, como mencionamos anteriormente, el cuerpo de actuación. Aquí aparecen ideas como la de “mutación fantástica” (1976: 44), cuerpo de un otro (como el cuerpo del personaje que “toma” al del actor) y lo que podríamos pensar, a partir de sus dichos, como la “espiral de construcción de un cuerpo”; por otra parte, también en afirmaciones como que en el campo teatral se explicita que “el cuerpo del actor merece una búsqueda experimental amplia” (2001: 212). No podemos evitar asociar este pensamiento acerca del cuerpo de actuación a la función de la resistencia que se vuelve central en el pensamiento de Pavlovsky. Esta articulación se daría dado que la función principal de la resistencia es la “producción de espacios de subjetividad diferentes de los habituales. Por los bordes. No dejándose capturar” (2001: 148).

Destacamos que esta descripción de Pavlovsky trabaja también en consonancia con el modo en que Zarader articula las ideas de homohegemonía e identidad. Esta idea

¹⁹⁷ También desde su especialización con lo grupal, desde la psiquiatría y el psicodrama afirmará: “Mucho de lo grupal tiene que ver con espacios para producir una subjetividad diferente de la impuesta. Reflexiones sobre lo que pasa con la gente, nuevas maneras de pensar, nuevos discursos. Estamos en un momento tan grave de la crisis de las grandes representaciones que frente a esto caben distintos espacios experimentales de búsqueda, de estudio, de creación...” (2001: 148).

de espacios de subjetividad diferentes de los habituales podría hacer referencia a la posibilidad de “alteridad” que sería el procedimiento clave a partir del cual se vuelve posible resistirse a la homogeneización (Zarader, 2009: 13) en las prácticas artísticas. A partir de esta articulación entonces se infiere que la identidad siempre se constituye dentro de una resistencia (sostenida desde producciones artísticas y culturales) hacia la conformación de la identidad para enfrentarse a lo establecido y hegemónico.

5.1.2.c Credo poético: tipología

Desde el contexto en que la concibe, el autor piensa manifiestamente su práctica como una puesta en cuestionamiento de un cuerpo de actuación controlado y restringido por su entorno (como el caso específico donde relata acerca del proceso creativo de *El señor Galíndez*¹⁹⁸ poniendo en evidencia su clara consciencia de la violencia represora de la dictadura que es cuestionada, pero a la que evidentemente se le teme) y a partir del texto pretende propiciarse un recorrido que estalla en una corporalidad específica. Un cuerpo que piensa la escena al apropiarse de la textualidad previa que lo potencia. Puntualmente, al describir ese cuerpo que se asume al entrar a escena, señala:

Me toca el turno, camino unos metros y entro en el escenario. Una nueva energía parece apoderarse de todo mi ser; desaparece mi cansancio, mi fatiga ya no me pertenece, “no está en mi cuerpo”, mi físico parece corresponder por entero al torturador, mi andar es parsimonioso, pero enérgico. Reconozco en mí una tremenda vitalidad, un vigor que corresponde a Beto, como si me hubiera trasladado a otro espacio y estuviera “encarnado” en Otro (Pavlovsky 1976: 43).

Desde esta descripción del momento de entrada a escena y apropiación de ese “otro yo” que organiza la corporalidad de este Pavlovsky-actor para enfrentar la escena se derivan una serie de preguntas en torno a lo “mágico” del tránsito por esa transformación: “¿Qué pasó en mi cuerpo? ¿De dónde surge esa vitalidad tan instantánea? ¿Qué línea divisoria entre lo real y lo imaginario permite esa mutación? ¿Yo me transformo? ¿O yo me traslado a una dimensión diferente de lo real? ¿No encarnaré un personaje de un espacio habitado por fantasmas?” (Pavlovsky, 1976:

¹⁹⁸ *El señor Galíndez* (escrita por Eduardo Pavlovsky) se estrena con dirección de Jaime Kogan. Actúan en la primera versión de la obra Francisco Armas, Pura Asorey, Berta Goldenberg, el mismo Pavlovsky, Alberto Segado y Felisa Yeni.

43,44). Siguiendo la propuesta del credo poético, todas estas preguntas son definitorias del modo en que este artista escénico se piensa como tal, en que piensa la articulación de los roles que constituyen escena (autor-actor) y especialmente da cuenta de un abordaje corporal específico a partir del cual el universo dramático se volverá escena. Esa especie de “mutación fantástica” (1976:44) exige, para Pavlovsky, la determinación de que el teatro para ser tal se conforma como un receptor de otras realidades, otros mundos y otras dimensiones, un “mundo cargado de fantasmas que habitamos” (44). Algo de esto refiere a esas lógicas mediúmnicas que menciona Luis Gusmán. Estas dimensiones diversas de lo real y juego de presencias fantasmáticas en el trabajo con la escena dialogan con los trucos que tiene el médium “para buscar refugio. Hay una espera que se interrumpe cuando se abre la boca del médium y el espíritu toma la palabra” (Gusmán 2009: 22). Desde estas configuraciones conceptuales podemos inscribir a Pavlovsky como un artista que tiene un credo poético (desde el punto de vista de las categorías propuestas) en la combinatoria entre reflexivo y ‘medium’.

5.1.2.d Subjetividad poética

Respecto de la subjetividad poética leída en los contextos en que se produce pensamiento desde la escena, así como vimos en Ure, también en Pavlovsky se va a dar un escape del discurso realista como hegemónico o, mejor dicho, la puesta en cuestionamiento de ese tipo de discursividad como potencia de escena. El reconocimiento de las recurrencias en los propios abordajes y cómo éstas van extendiéndose en lo tocante a distintos costados de la disciplina, delinean un interés específico de parte del artista en cuestión. Al respecto, Pavlovsky detecta y reconoce en su escritura, una modalidad de trabajo que se basa en la puesta en cuestionamiento de los discursos hegemónicos al afirmar, “en todas mis obras me parece encontrar una descreencia en los discursos hegemónicos. Juego con un discurso que parece creíble, pero al que inmediatamente opongo otro que lo ‘descrea’. Los personajes no son sujetos, son voces, discursos, trabajo con otra forma de individuación, diferente de la tradicional, del realismo” (Pavlovsky, 2003: 24, 25). Nuevamente se reafirma aquí la búsqueda dentro de su propia poética de esas nuevas subjetividades a las que refiere al hablar de una “micropolítica de la resistencia”. Respecto a la ruptura entonces del discurso fijo y canónico se afirmará:

Tenemos que reinventarnos otra vez. Crear nuevos dispositivos que permitan recuperar nuestra potencia transformadora. Nuestra micropolítica. Resistir es resingularizar hoy nuestra identidad cultural. [...] el teatro debe ser en Latinoamérica una subversión a las ideas opresoras de su libertad expansiva. Siempre el teatro es subversivo, subvierte y siempre es válido su espíritu militante (AAVV, 2015: 55).

En esta misma línea, en múltiples oportunidades Pavlovsky ha descrito el modo en que concibe su teatro desde los '70, bajo el rótulo de “teatro de estados” o teatro de “intensidad” (2001: 78). Esto incluía ideas tales como la de salir de la representación al afirmar que “era interesante porque había que ‘salirse de sí’ [...] salirse del teatro ‘representativo’ para sumergirse en plena experimentación y explorar otros estados no habituales” (2001: 79). Esta búsqueda de lo inhabitual o lo inexplorado también ilumina el valor del ensayo, tal como se mencionaba más arriba. Esto se termina de afirmar al reconocer al mismo como constructo en que se jerarquiza la potencia del cuerpo como territorio de resistencia, fundante para las prácticas de la escena tal como las concibe este creador.

Por otra parte, dentro de esta idea de la representación y también de la conceptualización relativa al teatro realista aparecen matices en el pensamiento de Pavlovsky en función de los modos en que lee la evolución de su materialidad escénica. Por ejemplo, al pensar acerca de un abordaje con una actuación realista imbuida en una puesta no-realista, como lo manifiesta respecto de la versión de *Cámara Lenta*¹⁹⁹ con dirección de Laura Yusem. Según Pavlovsky, lo que organiza a esas ideas (dentro de su red productiva) es la detección de un

teatro “representativo” en el que el actor está muy influido por la estética o el método de Stanislavsky o de Strasberg: teatro de introspección, psicología, identidad, relación con el criterio de realidad y de verdad. Un teatro de métodos que te enseñan a no romper la silueta realista del personaje. Mi teatro es todo lo contrario, y aquí la escritura se mezcla estrechamente con mis características como actor, porque escribo y actúo mis obras. En mi teatro la identidad del personaje se va alterando en diferentes estados, al punto que llega un momento en que el discurso que dice el personaje no corresponde a su identidad inicial (2001: 213).

¹⁹⁹ *Cámara lenta* de Eduardo Pavlosky, se estrenó por primera vez en 1981 en el Teatro Olimpia de Buenos Aires bajo la dirección de Laura Yusem y la actuación de Carlos Carella, Betiana Blum y el propio Pavlovsky.

Por otra parte, si tomamos el vector de la subjetividad poética desde los procesos de creación, Pavlovsky también se ha ocupado de pensar sus prácticas desde conceptualizaciones específicas que han organizado su discurso a lo largo de los años, planteando el lugar desde el cuál se piensa en afirmaciones del tipo “soy el psicoanalista que se desdobra para analizar objetivamente todo el proceso creativo” (1975: 45)²⁰⁰. Estas reflexiones acerca de sus prácticas se han dado especialmente al pensar los modos en que se materializaba su poética en un texto dramático, partiendo de definiciones como “mis obras me brotan, los personajes se me escapan y ya no me pertenecen” (Pavlovsky 1976: 45) hasta la idea (que toma siguiendo a Melanie Klein) de que “todo lo bueno y todo lo malo se juntan dentro del ‘autor’” (1976: 45).

5.1.2.e Principales rasgos de los discursos de espesor de Eduardo Pavlovsky

De las conceptualizaciones sobre las cuales hemos organizado nuestra tesis, aquella que consideramos fundante respecto de la producción de pensamiento en torno a la práctica de actuación de parte de Pavlovsky es la idea del artista como intelectual específico. En el caso de este creador, dicho fenómeno se explicita en construcciones teóricas donde se reactualiza esa idea de intelectual específico que, como vimos, ha sido propuesta por Bak Geler y retomada por nosotros en diversos apartados de nuestro estudio. Desde aquí y pensando en cómo se ve atravesado por las formulaciones teóricas que constituyen su ideología, Pavlovsky afirmará: “No se puede hacer *teoría* desde el escenario, si la *teoría* no se singulariza a través de la cotidianeidad” (1976: 35). Esa singularidad que es clave -como también hemos visto en apartados anteriores- para pensar en la recurrencia de la resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación se hace presente en Pavlovsky de forma recurrente. Especialmente, gracias a la idea de micropolítica se funda en su quehacer artístico la posibilidad de pensar profunda y críticamente el campo estético y social al que pertenece. Además, la distinción lo micropolítico en tanto descentramiento de los focos hegemónicos tradicionales (que incluirán desde a las estructuras representativas de poder hasta las poéticas predominantes de cada época) permite en Pavlovsky ir a la captura de modalidades productivas que subsisten en los bordes. En varios apartados, Pavlovsky

²⁰⁰ Este tipo de elaboración conceptual también puede ser útil para pensar el eje de la “autodefinición” según la lógica propuesta por el credo poético.

evidencia los modos en que la actuación es atravesada y nutrida por las diversas lecturas que realizaba, “mi trabajo como actor tiene que ver con mis lecturas. Yo leo mucho y hay ciertos autores que han tenido mucha influencia en mí” (2001: 216). Si bien esta afirmación podría leerse como una evidencia recurrente en cualquier creador, creemos que sobre ese aspecto se basa en el caso de Pavlovsky su capacidad de describir realidades complejas como son sus prácticas. Luego, encontramos el aspecto de su inscripción en tanto creador propiciador de un tipo de pensamiento sobre de las prácticas de actuación. Es desde aquí que a partir de la textualidad reflexiva conservada por Pavlovsky se puede ver los modos en que él configura los “espirales de construcción de un cuerpo” (1996: 5) frente a construcciones que condensan lo hegemónico y la entrega del cuerpo de actuación a “subjetividades nuevas” (2001: 242, 243).

5.1.3 Ricardo Bartís

5.1.3.a Procedencia y deriva

En el caso específico de Ricardo Bartís, uno de los principales niveles en que posicionará la idea de resistencia dentro de su práctica será la resistencia a la publicación de los registros dramaturgicos de su materialidad escénica. Podremos reconocer la extensión de esta decisión en su resistencia frente a la hegemonía del texto²⁰¹. Bartís afirma no creer en “el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario [...] lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro de ese texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo” (Bartís 2003: 13). Al poner entonces en cuestionamiento la idea de reducir una obra escénica a un recorte textual se

²⁰¹ Esto, como veremos en las próximas páginas tiene que ver con el reconocimiento de lo textual dentro de su práctica en tanto estímulo y no como responsabilidad. Este creador afirma al respecto: “tener cierta creencia en la nada y defender lo construido. Si uno ha transitado ya no vuelve como si nada a los textos. El que prueba reconoce un estado de actuación. No queda capturado por el sentido” (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 62).

pondrá en tensión también la idea del texto como principal proveedor de un discurso en escena, jerarquizando el rol del cuerpo manifiesto en la actuación:

Cuando se trata de crear una masa autónoma y se acepta que el relato del texto es uno de los relatos, y no el principal y no donde se van a narrar los principales procedimientos escénicos, sino que estos van a devenir del tratamiento del trabajo con los actores, es sumamente complejo el trabajo (Bartís 2003:178).

Los escritos de Ricardo Bartís sobre los cuales trabajaremos para elaborar el presente apartado de nuestra tesis serán principalmente los publicados en *Cancha con niebla*. A lo cual agregaremos dos artículos cortos aparecidos en distintas ediciones de la Revista Teatro XXI. Estos se llaman “Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual” y “El teatro independiente y el teatro actual”. También se ha trabajado sobre la publicación *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís* de Bartís, Desmarás y Zapata, editado por el Teatro Nacional Cervantes.

Desde estas configuraciones de la escena en tanto mecanismo y las configuraciones acerca de los roles que la constituyen, pretendemos poner en tensión lo que el mismo Bartís cuestiona respecto del lugar desde el cuál se produce discurso teórico al desempeñarse en tanto creador:

Nunca me consideré un intelectual y creo ser una persona más bien inculta. Lo lamento, lo lamento mucho. He organizado mi pensamiento valorizando excesivamente la acción. Muchas veces pienso, esquemáticamente, que el pensamiento debilita al hombre, lo termina vaciando, lo aleja de la vida, es puro campo de especulación que angustia (Bartís 2003: 11).

Nuestra hipótesis es que justamente a partir de la idea de intelectual específico que propone Bak-Geler y también en relación con lo que conforma discursos de espesor, el artista es el principal capacitado para pensar sus procedimientos y nombrar, eventualmente, categorías que emanan de esos procedimientos. En este sentido, y como Ure o Pavlovsky, Bartís parece coincidir con una modalidad reflexiva que lo conforma en tanto intelectual específico. También en este breve apartado veremos que el discurso del artista debe siempre ser contrastado con su práctica, su inscripción en el campo y su poética productiva, puesto que si solo nos quedamos con sus reflexiones, solo captaremos una parcialidad de sus pensamientos.

5.1.3.b Credo poético: ejes

Enfocándonos específicamente en los argumentos conceptuales provistos por los ejes que propone el credo poético, entre los nodos conceptuales sobre los que se fundan los discursos de espesor de Bartís, reconocemos la idea de “cuerpo poético” del actor (Bartís, Desmarás, Zapata 2018: 9), o la concepción del actor como “personalidad poética”; luego, la idea de “creencia en el ensayo” (nuevamente la jerarquización de este momento como una zona de exploración dentro del proceso creador), el escape al sometimiento que puede provocar el espacio de dirección; y, especialmente, la reivindicación del espacio de la actuación donde el actor puede pensar y configurar discurso propio. De los tres artistas que conforman el entretejido que hemos concebido como propiciador de la reflexión en torno a las prácticas de actuación, Bartís nos ha provisto de gran cantidad material textual al respecto de esta cuestión específica. Como vimos más arriba, Ure se ha ocupado de poner en cuestionamiento los paradigmas dados en relación con la formación bajo el método stanislavskiano y, en segunda instancia, ha cuestionado un registro de actuación realista que resulta subsidiario de esa praxis formativa; el caso de Pavlovsky nos ha dejado discurso de espesor a partir del cual pareciera que podemos pensar la escena en su totalidad, dejando algunos de sus aportes principales en las ideas de “micropolítica de la resistencia”, “régimen de afectación” y “proceso dialéctico”, entre otros. Bartís, por su parte, ha dedicado muchas reflexiones a la elaboración de la idea de la actuación como un “lenguaje renovador, vital, poco solemne” (Bartís 2003: 65), la actuación desde la idea de “estar” (desde la puesta en cuestionamiento del “sentir para ser” (Bartís 2003: 91)), y algunas reflexiones en torno a lo que se habilita en la actuación desde la idea de “artificio”, o también la actuación como lo que capta “lo efímero de la vida” (Bartís 2003: 116). Dentro de esta lógica, el director escénico funcionaría como coordinador de las relaciones de “lenguaje en la actuación” (Bartís 2003: 115) para producir materialidad escénica. De hecho, consideramos que la actuación pensada como lenguaje es el primer elemento clave de su pensamiento para contrastar el modo en que se constituye el credo poético de Ricardo Bartís desde el eje de la autodefinición:

Nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay un rol, una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética,

dentro de una estructura dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto (Bartís 2003: 120).

En lo que se desprende de lo dicho, la resistencia a la publicación en Bartís se encuentra implantada también en la “resistencia a entrar en la lógica del texto escrito” (Bartís 2003: 12), puesto que la idea de texto incluye reconocer una estructura fija en la cual quedaría reducido el trabajo específico que se produce en la escena. Se proyecta la idea de una escena aplanada. Esta construcción acerca del territorio escénico concibe una “actuación [que] está vinculada con la pasión de una manera física, impone la presencia del cuerpo como un campo teórico, como una situación definitiva” (Bartís 2003: 32). Es decir, no hay necesidad de pasar esa materialidad por otro tamiz que no sea exclusivamente el cuerpo en escena, no hay necesidad de fijar un texto²⁰². Lo que no quita que diversas textualidades y relatos puedan ser propiciadores de escena para Bartís. De hecho, el trabajo sobre diferentes escrituras (como por ejemplo la de Armando Discépolo, de Roberto Arlt, de Florencio Sánchez) son las que en muchas oportunidades han habilitado proyecciones escénicas singulares en las que los cuerpos de actuación están componiendo una poetización del lenguaje en el espacio que provee la escena. El aporte original de este tipo de tratamiento es justamente la concepción del lenguaje como una materia “nueva”, es decir, “ya no la idea o una traducción de una idea sino pura materialidad escénica” (68). Vale recalcar que se trata de un procedimiento que no es evidente en su concepción, especialmente si reconocemos que la búsqueda con esta utilización de las asociaciones que provienen del campo textual han intentado romper con el formato de actuación naturalista canónico al momento en que estas experiencias comenzaban en el Sportivo Teatral²⁰³. De hecho, este modo de concebir el cuerpo del actor se pregunta acerca de

²⁰² Es muy clara esta idea cuando se enuncia, concretamente, que el pasaje de ese tipo de materialidad escénica a un texto sería una reducción: “Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es ésa mi forma de ubicarme en el teatro. Esa es mi resistencia” (Bartís 2003: 12, 13). Esto reivindica la postura resistente frente al encasillamiento en los roles prefijados en el campo de la escena. La no-aceptación de que el texto se vuelva un material último y el escape a ser reconocido como dramaturgo son gestos que posicionan -para Bartís- al cuerpo de actuación por delante de todos los otros elementos que conforman la escena teatral.

²⁰³ Como vimos en instancias previas dentro de la escritura de nuestra tesis, frente a este teatro canónico es que *Postales Argentinas* se conformó como espectáculo paradigmático asociado a esa búsqueda de un

cómo priorizar el desarrollo de los relatos de actuación, tanto en el plano pictórico y musical, sin caer presos de la égida del texto. En la búsqueda de esa autonomía uno puede ser arrojado a un teatro conceptual, solemne, pretencioso en su intento de decir, o al puro procedimiento que torna muy ingenua la actuación y muy ingenuo el relato teatral (Bartís 2003: 238).

En esta postura entonces, respecto del procedimiento en que se instala una actuación que se concibe como autónoma²⁰⁴ y no supeditada al texto, también encontramos diversos nodos que podemos reconocer como centrales en la conformación de su credo poético. La pretensión por escapar de lo que podemos entender por teatro conceptual, lo solemne o la actuación sostenida exclusivamente desde el relato teatral son algunos de ellos. Respecto de lo solemne, por ejemplo, Bartís se extenderá especialmente al afirmar: “es la creencia de que estás diciendo algo muy importante, contra la naturaleza de lo teatral, que pendula entre lo esencial y lo atorrante, lo bajo. O por lo que se dice o por lo que se ve o por el uso del tiempo o por la presunción de que la forma sostiene, uno empieza a sentir tedio, se aburre, tiene ganas de dormir” (Bartís 2003: 239). Desde estas formulaciones, el vínculo con la textualidad se pone en cuestionamiento pero nuevamente no por la negación de un trabajo sobre un texto, “sino porque se verifica la posibilidad de la producción de un texto propio que se transforma en texto dramático y de puesta” (Bartís 1996:19). Por otra parte, en el caso del relato en la escena, Bartís afirma:

Yo acepto que debo ‘relatar’, porque sin relato no hay personas y sin personas, no hay política, ni actuación. Esto no quiere decir que no entienda que hay otras formas de relatar, porque lo que está en cuestión es el relato, la forma del relato es lo que se dirime en la actualidad en relación al teatro (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 12).

De hecho, desde aquí hay una conceptualización específica que se desprende de este tipo de tratamiento concreto del texto²⁰⁵. Es la que reconoce la multiplicación y la

registro diferente, desde una jerarquización de las poéticas de actuación. En esa época y desde esos lineamientos, la poética se basaba en “formas populares de actuación, estructuras con un sentido muy ingenuo pero que el procedimiento de la actuación coloca en un campo poético” (Bartís 1996: 18).

²⁰⁴ Aquí vemos el modo en que la subversión frente al texto dramático se constituye como un elemento clave de sostén de la resistencia de este creador. Es desde ese acto subversivo que la actuación se jerarquiza y se autonomiza.

²⁰⁵Evidentemente, estas ideas se apoyan sobre la práctica específica. Por ejemplo, respecto de *Postales Argentinas* se dirá que desde los ensayos “ya estaba claro que había que atacar la idea de obra, que lo performático, lo volátil, la pura ocasión era un valor por encima de la idea del texto” (Bartís, 2003: 67).

puesta en valor de lo textual como propiciador de escena -en contraposición a un elemento al cual la escena debe subordinarse. Acerca de *El pecado que no se puede nombrar*²⁰⁶ y respecto de la experiencia sobre el campo asociativo que generaba la literatura de Roberto Arlt dice:

Partimos de los textos de las novelas de Arlt, pero no nos quedamos solo en las palabras, avanzamos sobre la musicalidad de Arlt, el “fraseo” de su literatura. Nos interesa la singularidad de su escritura, no solo las historias que cuenta o sus personajes [...] su dimensión de “clásico” nos interesa para violentar sus textos, en el sentido más respetuoso. La propuesta es no someterse a los mitos, oponerse a la idea de generar repeticiones conservadoras de los mitos. De esta manera, Arlt se convierte en un material contemporáneo y estimulante (Bartís 2003: 183, 184).

La dimensión del mito es reconocida, así como la rítmica y la especificidad de su escritura, para potenciar la singularidad escénica que puede desprenderse de ellos²⁰⁷. La modalidad que lo habilitaría (descrito en el vector de los métodos según nuestros ejes del credo poético) sería el flujo de asociaciones para propiciar actuación y multiplicación:

No es la parodia sino la existencia de poder comenzar a multiplicar: una situación refiere a esto pero además a esto otro y a esto otro. Esas cosas no son necesariamente producto del sentido sino del flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino es permiso poético dinámico que se empezará a producir (Bartís 2003: 179).

Al ser multiplicador en diversos sentidos, ese flujo de asociaciones no solo activa aquel “permiso poético” para el actor, sino que además, será proveedor de un

Postales argentinas se estrenó en 1989. Los actores de la obra eran Pompeyo Audivert, María José Gabin, Carlos Viggiano, la iluminación la hizo Jorge Pastorino y la dirección es de Ricardo Bartís.

²⁰⁶ *El pecado que no se puede nombrar* se estrenó en 1998 y se hizo en base al universo poético de Roberto Arlt. Esta obra contaba con la actuación de Alejandro Catalán, Gabriel Feldman, Sergio Boris, Luis Herrera, Fernando Llosa, Luis Machín, Alfredo Ramos; el vestuario era de Gabriela A. Fernández; la escenografía estuvo a cargo de Norberto Laino; la iluminación a cargo de Jorge Pastorino y la música de Carmen Baliero. La dirección fue de Ricardo Bartís.

²⁰⁷ Cabe destacar, entonces la búsqueda del mito, que (tal como vemos aquí) aparece como tema, como soporte último. Pero también la encontramos en este creador en otra dimensión más cercana al cuerpo de actuación: la de la actuación como nutrición de una mitología disciplinar. Este imaginario se organiza a partir de la siguiente pregunta bartisiana: “¿Cuántos actores hicieron esto antes que yo, pertenezco a esa banda milenaria?” (Bartís, Desmarás, Zapata 2018: 16).

“campo poético” como posibilidad de entrada a un mundo dramático en que los actores puedan ejercitar su propia autonomía:

Tratemos de no desarrollar mundos. Probemos intensidades sin necesidad de generar situación. Muchas cosas pueden venir de lo real, de lo que se ve, de lo que está sucediendo. Uno aprende de la precariedad. Tomar esta hipótesis de espacio como fuente laboral. Evitar construcciones formales para que surja la actuación. Probar cierta obligatoriedad, permitirse ese campo asociativo individual. El acontecimiento es el suceso no el comentario del suceso. La actuación debe preguntarse ¿qué la organiza más?, verse de afuera como si fuera la dirección. Se entrena con vestuario ‘que constituya, que te desaloje de vos mismo’. Todo esto en busca de posicionar la actuación, trabajando sobre cuestiones formales primarias, en un lugar de autonomía para que no quede bajo la esfera de la obediencia de la ley, para que aparezca la verdad en la traza visible de la existencia de la actuación” (Bartís, Desmarás, Zapata 2018: 55).

Otro de los elementos que conforman el credo poético de Bartís radica en su cuestionamiento acerca del lugar de intérprete del actor. Es decir, el paradigma canónico heredado de que el actor era alguien que representaba un texto, quedando atado al universo que lo precedía. Se trata de ese tipo de teatro en el cual el relato preexiste al cuerpo del actor, al que Bartís describe del siguiente modo:

El trabajo del actor consiste en reproducir, representar o traer al espacio ese elemento previo a él. Un buen actor sería aquel que más se acercase a esa representación de ese sentido previo. Ese es el teatro dominante. Tiene causales ideológicas y tiene necesidades expresivas porque quiere confirmar niveles de realidad. Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor (Bartís 2003:118).

El cuestionamiento clave que se plantea aquí se da frente a la idea que concibe al rol del actor supeditado a los lineamientos del director. Esta lógica quebrada acerca de la mirada del texto es justamente la que genera la posibilidad de reconfigurar todos los roles a partir de los cuales se conforma la escena: se hará especial hincapié en la dramaturgia y en la actuación, pero el rol de la dirección va a interpelar a Bartís directamente²⁰⁸. Detalla que el modo en que llega a la dirección se da de la siguiente manera:

²⁰⁸ Puntualmente al respecto afirmará: “Cuando no se trabaja con una obra existente sino con novelas o materiales donde la narración no precede al trabajo, uno se queda sin modelo, existe una materialidad textual y una materialidad de ideas del lenguaje y después una voluntad de construcción escénica. En ese

Nuestra experiencia tenía que ver más con lo escénico desde la actuación y la reflexión de los problemas desde el lugar de la actuación, que desde la dirección o la escritura. También había una necesidad, en ese momento, de reivindicar el espacio de la actuación desde un lugar nuevo, donde el actor pudiera pensar, tener un discurso propio, no someterse a las ideas de la dirección (Bartís 2003: 116).

Esta especificidad respecto a lo que implica el rol de la dirección teatral, es lo que porta el nodo a partir del cual podemos pensar en el vector de la “autodefinición”, en la conformación del credo poético de Bartís. Se extiende lo anterior a la idea de la puesta en cuestionamiento de que el rol de dirección se base exclusivamente en la “idea de la totalidad”:

La aspiración a tener una mirada de la totalidad es una aspiración vulgar, es una aspiración burguesa en principio, hay que definir la idea de que la creencia de la totalidad es un valor arrasador que imposibilita los movimientos, o sino que fija los movimientos que de por sí van a producir un evento didáctico, porque necesitan afirmar algo que ya se presupone saber y entonces habría dictadura de ese saber, habría conducción en lo aparente, pero habría represión de los cuerpos y de los campos imaginarios específicos a favor de la presunción de una idea de la totalidad (Bartís 2003: 115).

Entre otros nodos conceptuales que detectamos dentro de la producción de reflexión que deriva de sus prácticas se encuentran la idea de “aprender a estar” y lo “artificial del hecho escénico”, ambos conformando elaboraciones específicas en torno al modo en que él concibe la actuación dentro de sus poéticas. La idea de “aprender a estar” tiene que ver con la actuación desde la puesta en tensión del paradigma heredado a partir del cual se debe “sentir para ser” (Bartís 2003: 91). Se define del siguiente modo:

Y esto es un elemento muy fuerte dentro de nuestra estética: la idea de aprender a estar, de entrenarnos en estar, no en ser sino en estar, con gran nivel de conciencia del artificio sin ser coreográficos, sin apelar a la muletilla de la forma (Bartís 2003: 180).

Luego, la revelación de ciertas simultaneidades a partir de lo artificial del hecho teatral también es un núcleo de conceptualizaciones bastante alimentado por

sentido se modifican necesariamente las relaciones autor/director/actor, que están en general determinadas como una copia del modelo de la vida, donde alguien es más importante que otro” (Bartís 2003: 176).

Bartís en su reflexión acerca del quehacer actoral. Describe a los actores como seres conscientes de lo artificial de la vida:

Los actores son personas iguales a nosotros pero que saben que la vida es artificial. La actuación promueve de manera permanente una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia (Bartís 2003: 33).

La simultaneidad se daría, específicamente, en la práctica de esa actividad que, reconociendo tal singularidad, se apropia de ella para potenciarse y también para pensar el contexto en que se inscribe. Como hemos descripto oportunamente, esta es una de las particularidades que determina al artista en tanto intelectual específico. También es desde aquí que se reafirma la idea de resistencia que hemos visto aparecer reiteradamente en este apartado:

Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia. Los desintegra, los pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en la que estamos ahora es también una ficción (Bartís 2003: 33).

Y, en segunda instancia, lo artificioso es también lo que puede habilitar una modalidad de actuación:

El abandono de las ideas vinculadas al naturalismo, entender que las emociones teatrales son emociones infinitamente más intensas que las emociones en la vida. Y que, además, el problema sigue siendo el de la forma, no el del estado interno. Esto significa un teatro no tan preocupado por el ser (esa preeminencia stanislavskiana que sigue perdurando) sino por el estar, por poder garantizar estar en el escenario. Esos han sido los temas de mayor preocupación de los intentos experimentales, de un teatro que evita caer en la repetición de ciertas tradiciones costumbristas rioplatenses ingenuas en relación a los lenguajes teatrales y a la realidad (Bartís 1996: 19).

El reconocimiento de la actuación como provocación y como campo productivo es, consideramos, el último de los nodos fundamentales que encontramos en las descripciones que elabora Bartís acerca de su metodología de trabajo. Esto está inevitablemente ligado al modo en que concibe su producción en relación con el campo en el cual se inscribe. Encontramos en este director la decisión radicalizada de permanecer en un campo productivo por fuera de lo comercial y oficial. Desde aquí

podría también pensarse el modo en que se concibe “la mirada de los otros” integrantes del campo y de los “otros” teatros con los cuales se dialoga:

El teatro no debe preocuparse por una idea comunicacional. El teatro político es muy claro en ese sentido y me refiero a los dos teatros políticos. Porque cuando se habla de teatro político se piensa en un teatro político de izquierdas, que es conservador en sus formas, didáctico en sus contenidos, medio estúpido; pero el otro teatro es de derechas. El teatro comercial es de derechas, es un pensamiento vinculado a una ideología, es teatro político también. Una comedia que nos presenta la vida de cierta manera es teatro político: intenta formularnos una visión sobre el mundo, intenta colocarnos y sujetarnos a ciertos modelos de producción escénica y a transmitirnos ciertos valores sobre qué es actuar, qué significa lo teatral (Bartís 2003:148).

De hecho, el eje de la “mirada de los otros” es fundamental en el pensamiento acerca de la práctica en Bartís. Al configurar su teatro a partir de una materialidad estrictamente escénica, poniendo en cuestión el rol del texto como principal generador de escena, su línea de trabajo se ha separado de muchos coetáneos. Sin embargo, se reconoce perteneciente al campo productivo en que se desarrolla. Lo manifiesta, por ejemplo, al afirmar que “cualquiera que haga teatro es en principio mi amigo, pertenece a mi banda, después discutiré en términos de lenguaje, pero no puede ser mi enemigo” (Bartís 1996: 20). Desde esta configuración conceptual, la posibilidad de pensarse dentro de un espacio a partir del cual se puede discutir en términos de lenguaje es lo que reconocemos potenciador de un mecanismo resistencial específico (desde la puesta en valor de la materialidad a partir de la cual sostener la propia búsqueda en términos de poética). Agregado a esto y también en el eje de la mirada de los otros (al que reconocemos como brecha de entrada para pensar el credo poético), Bartís pensará la evolución del pensamiento en torno a la actuación en función del campo de inscripción de sus prácticas del siguiente modo:

En los últimos años, quienes produjeron lenguajes más atractivos, fueron aquellos que de alguna manera fueron en contra de esas ideas comunicativas del teatro independiente, que lo acercaban peligrosamente a una idea didáctica, y se produjo un cuestionamiento de la idea de relato como único elemento soporte. Y entonces la diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas, tales como el espacio, el uso del tiempo, lo musical, la revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral, transgredió algunas de las nociones implícitas de aquel otro teatro heredado del teatro independiente: el rol del personaje, el lugar del texto, el lugar de la dirección y de la actuación. La

actuación tuvo que abandonar una especie de lugar meramente técnico para asumir un discurso mucho más filosófico, o por lo menos tratar de instalarlo (Bartís 2002: 22).

Por otra parte, como sucedía con Ure (que lo describía como teatro en latencia), en Bartís también hay una jerarquización del momento de ensayo al cual define como “momento de pura intensidad, momento de pura búsqueda” (Bartís 2003: 67). Hacemos hincapié en la puesta en valor de esta instancia, del proceso de creación, porque creemos que pensar el ensayo como espacio de investigación en el cual puede surgir un “flujo de asociaciones” será basal para la conformación de una poética específica y también para las elaboraciones conceptuales en torno a la práctica de actuación²⁰⁹. Lo cual reafirma la idea acerca del texto como proveedor de escena y del director como alguien que pretende crear un lenguaje, en contraposición con la búsqueda de representar un texto. Respecto del espacio provisto para que esto suceda dirá:

Cuando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica. Materialidad que tiene discurso, que tiene palabra, que tiene temas, pero que ya son parte de un mecanismo teatral donde las escenas en lo aparente a veces se ignoran entre sí, cuyo entrelazamiento y su lógica deviene de lo escénico y no del sentido (Bartís 2003: 68).

5.1.3.c Credo poético: tipología

Con todo este recorrido podemos, sin lugar a duda, describir a Bartís como un creador que se inscribe dentro de la lógica del credo poético del artista reflexivo, con algunos elementos de credo poético de artista ‘médium’, apoyado sobre las ideas que ya mencionamos acerca del actor que tiene una conciencia “otra” que le permite actuar aun

²⁰⁹ La cual contiene implícita, en la mirada de este creador, las ideas de continuidad, y multiplicación: “Con el tema del flujo aparecía también la idea del corte. Pero es más claro entender el flujo de la actuación: la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva.” (Bartís 2018: 9). Algo de esto pareciera coincidir con lo que (en el campo de la pintura) detalla Francis Bacon: “Una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, al hecho. El porqué, desde luego, no lo sabemos” (Sylvester, 2009: 51)

sabiendo que se apoya sobre lo artificioso en su quehacer. Esto se ve en algunas declaraciones más específicas como puede ser la siguiente:

Un actor es una fuerza potencialmente en contacto con fuerzas superiores y al mismo tiempo es humano. Es igual a nosotros, está su decisión de mostrarse, de exhibirse, hay algo también ridículo en esa necesidad de hablar que tiene la actuación (2003: 117).

Para cerrar este apartado tomamos un elemento más que sería la meta-reflexión que él hace respecto de las elaboraciones conceptuales acerca del teatro (producción de pensamiento acerca de la práctica de actuación). Sobre esto afirma:

Cualquier reflexión que se haga sobre el teatro debe realizarse en torno al pensamiento sobre el poder, y me parece que lo que ha ido creciendo en estos veinte años es la hibridación, la mezclanza; y por otro lado, un gran deslizamiento hacia un teatro que empieza a preocuparse por venderse, con una mayor preocupación por el público en el sentido convencional del que paga la entrada. Ahora está todo mucho más confundido, se ha anulado esta pertenencia a sectores y cierto nivel de afectación. Es decir, como en cualquier otra realidad en el teatro hay afectaciones, se trabaja en contra de, a favor de, aunque no se diga así, se producen influencias. Todo está mucho más licuado y entonces no hay muchas posibilidades de reflexionar, por ejemplo, sobre lo que sería un polo de producción de experimentación estética. Esta posibilidad prácticamente no existe (Bartís 1996: 20).

5.1.3.d. Subjetividad poética

Como hemos visto, en diferentes registros de sus discursos de espesor, Bartís se ha ocupado de dar cuenta de qué modo el texto es el que habilita la dinámica de la subjetividad poética por la cual todo integrante de un proceso de creación deja sus marcas en la poética que conforma colectivamente. Leemos esto a partir de la siguiente afirmación:

El texto adquiere otro valor porque es una traducción de algunos planos emocionales y asociativos del grupo que lo produce, y entonces se genera un vínculo de apropiación con el objeto que tiene un nivel de la totalidad, a mi entender, superador del trabajo que puede hacer un elenco en relación a un texto (Bartís 1996:19).

Asociada a esto también se nos presenta la idea por la cual Bartís describe que los personajes de sus obras “son hablados”: “Los personajes de nuestra obra son

hablados, no saben bien por qué están compelidos a ciertos actos, a hacer determinadas cosas y decir otras” (Bartís 2003: 232). Esto no solo pone en tensión la idea tradicional de un texto dramático como lo que habilita que se hable, sino que además se alinea con la descripción que hemos desarrollado acerca de la noción de subjetividad poética, a la que pensamos como el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas”. Justamente hemos detectado que la manifestación que se suele alinear con esta conceptualización es la que se da a partir de la producción de pensamiento sobre las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo, como estamos viendo en el caso de Bartís. Esta idea también se extiende en este creador en lo que compete a las temáticas que enfrenta el teatro producido desde ese entramado de voces: “Entonces, hoy la cuestión central es ¿cómo puede el teatro hablar de lo propio, discutir lo propio y, sin ser coyuntural, trabajar en contacto con esas fuerzas que están operando en lo social y en la subjetividad? Ni más ni menos” (Bartís 2002: 23).

Por otra parte, desde una zona más específica, en lo que concierne concretamente a los métodos de trabajo según los marcos contextuales, Ricardo Bartís dice apoyarse en el entorno, en las personas que “legitiman el carácter del ensayo”:

Salgo dentro de la escena y hago todos los personajes a la vez, todo el tiempo...digo, me repliego, obviamente para que los desarrollos salgan por afuera de mí, pero yo estoy adentro. Por eso necesito, se me torna tan importante...los asistentes o las personas que legitiman, de alguna manera, por afuera, el carácter del ensayo (Bartís, 2007).

Respecto del contexto en el cual produce obra, es decir la subjetividad poética según los marcos contextuales, Bartís afirmará que “la dimensión moral del teatro independiente produjo un gran malentendido que aún perdura: la creencia de que el trabajo escénico encierra una experiencia noble” (Bartís 2002: 22). Esta parece ser una lógica heredada por el teatro independiente que incidiría directamente en los modos en que se han pensado las poéticas de actuación en el teatro argentino. En la lógica reflexiva bartisiana, este fenómeno redonda en la ya mencionada ausencia de una sistematización teórica sobre las prácticas de actuación:

Con respecto a las poéticas actorales, no creo que haya que cargarle las tintas al teatro independiente. La tendencia europeizante y la fascinación por las modas

conceptuales de las elites intelectuales, siempre hizo que se estuviera más cerca de los modelos dominantes que de una reflexión singular de la propia cultura. Es un proceso de desintegración que se generó hace muchísimos años, una especie de ejercicio de destrucción de lo propio. Además de una carencia en lo que respecta a la reflexión teórica sobre el trabajo de la actuación, ya que salvo los trabajos sobre Stanislavsky de Raúl Serrano, no ha habido una sistematización teórica proveniente del campo de la práctica escénica. Entonces, las modalidades formativas, las líneas de entrenamiento y por ende, los espectáculos, siempre fueron subsidiarios de los modelos dominantes en Europa o en Estados Unidos. De este modo, se produjo una afirmación de las técnicas de interiorización en la actuación, de un desarrollo en el campo emocional de una subjetividad muy plena, en detrimento de lo que serían formas “más mentirosas”, “más populares”, en las cuales no había de antemano una hipótesis de afirmar algo “serio” (Bartís 2002: 22).

5.1.3.e. Principales rasgos de los discursos de espesor de Ricardo Bartís

A partir de este recorrido, no quedan dudas que son múltiples los aportes de Bartís acerca de la práctica de actuación, razón por la cual fue clave incluirlo dentro de la triada de quienes consideramos los propiciadores de este tipo de discurso de espesor.

Si nos enfocamos en las conceptualizaciones que organizan los nodos de saber acerca de la práctica escénica bartisiana, no podemos desestimar ciertas ideas nucleares que hemos mencionado, como ser las concepciones del actor en tanto “cuerpo poético” o “personalidad poética”. También en relación con la jerarquización del espacio exploratorio en los procesos de creación (condensado en la idea de ensayo) hay una jerarquización desde la idea misma de “creencia”. Por lo tanto, Bartís se configura luego de este recorrido en un referente que no solo apoya su credo en las formulaciones en torno a su práctica, sino que lo evidencia en estas ideas de creencia explícita en momentos específicos de los procesos de creación. Por otra parte, en Bartís se condensan muchas de las ideas que vimos desplegarse hacia distintas direcciones en los casos de Ure y Pavlovsky. Las que consideramos centrales son las que se ubican en torno a la idea de resistencia. Principalmente la resistencia a supeditar la escena a un texto fijo e inamovible. La vuelta de tuerca que se plantea en el caso de este creador es que el trabajo de base literaria es innegable, pero funciona como “potenciador” o “multiplicador” de escena, poniendo por delante el campo asociativo al que pueda abordar el recorrido desde el territorio del cuerpo de actuación. Esto se dará en diversos planos, por un lado, desde la puesta en cuestionamiento de roles fijos en el campo de la

escena. Y, en segundo término, desde la idea de creación de “una máquina autónoma de producción de teatralidad” (Bartís 2003: 120) donde lo que predomina es la “potencia de la poética” que produce el actor.

5.2 Reflexión sobre la praxis y cuerpos de actuación

El recorrido teórico y metodológico formulado en este capítulo ha tenido la voluntad de contribuir a la búsqueda de articulación de los discursos de espesor de los artistas trabajados desde los ejes conceptuales que hemos desarrollado en los primeros tres capítulos de la tesis. Desde nuestro recorte propuesto, los tres artistas escénicos sobre los cuales acabamos de trabajar coinciden en un basamento conceptual por el cual podemos desprender que la teoría sobre la práctica de actuación en la tradición teatral argentina ha existido y es identificable a partir de ciertas características discursivas particulares²¹⁰. Las mismas se configuran en torno al cuerpo de actuación como

²¹⁰ Si bien no nos hemos ocupado específicamente de los cruces que se establecieron entre los tres creadores, hubo varios momentos de contacto entre ellos. En las declaraciones que hemos podido recavar encontramos evocaciones de deuda y también de crítica en los modos de trabajar de los otros dos directores. Por ejemplo, Ure dirigió a Pavlovsky en *Atendiendo al Sr. Sloane* y éste refirió acerca del primero: “Ure no siempre sostuvo el rigor de Sloane en sus otras puestas posteriores. Se ablandó o lo ablandaron. Durante años estuvo demasiado solo, sin interlocutores. Y eso se paga. Fue un adelantado para la época. Pero era blando personalmente para soportar en su cuerpo la vanguardia teatral que proponía” (Pavlovsky, 2003: 28). También respecto de la relación con Ure, Pavlovsky afirmó: “la labor de Alberto Ure como director me dio la dimensión de lo que significaba crear en el escenario. A partir de ese momento me convertí en un actor que escribía en el escenario, por la dimensión casi atemporal que uno adquiere en escena” (2001: 210). Respecto de la filiación, la principal coincidencia en las referencias entre Ure y Pavlovsky es Meyerhold. Pavlovsky describe, del siguiente modo, el trabajo de Ricardo Bartís: “el texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos [...] teatro de ‘entre’ [...] teatro del devenir. Esa es su singularidad específica. Su firma como creador” (Bartís 2003: 123). Ure, por su parte ha dicho sobre Bartís respecto del estreno de *Postales Argentinas*: “*Postales* es uno de los mejores textos que se han estrenado últimamente en Buenos Aires. Es, por cierto, muy diferente a lo que el difuso oficialismo del teatro llama ‘cultura’, y es lo suficientemente bueno como para que durante un cierto tiempo no sea considerado literatura dramática [...] Es un teatro donde la actuación se proclama objeto, como modelo de la identidad perdida” (Bartís 2003: 63). De alguna manera, en ambas citas podemos reconocer los lineamientos clave de los aportes que estos tres creadores han efectuado sobre el campo al que pertenecen (la puesta en cuestionamiento de la cultura homohegémica, la especificidad del trabajo con el texto como proveedor de flujo asociativo y no como centro de la escena, y la idea de actuación con un tratamiento singular, la “actuación objeto” y la “potencia de actuar”).

territorio de resistencia frente a configuraciones homohegemónicas²¹¹ de parte de formaciones y poéticas.

En el capítulo IV de esta tesis nos interesamos por ver los modos en que la resistencia se vuelve parte de un recorte activo de un tipo de creación escénica basada en modalidades específicas de actuación que leemos como resistentes. Esto se da principalmente desde la concepción del cuerpo como territorio capaz de escapar al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas. Por tratarse de un concepto ordenador dentro de nuestra indagación, la resistencia logró proveernos de diferentes recursos a partir de los cuales nos atrevimos a proponer un recorte específico de creadores que -intuíamos- podrían haber sido paradigmáticos en una tradición de producción de reflexión acerca de la propia práctica que hoy vemos multiplicarse. Desde ese primer acercamiento al recorte provisto por la noción de resistencia es que dimos con el principal antecedente en esta línea de trabajo que fue Ricardo Bartís a partir del desarrollo conceptual de Osvaldo Pellettieri (1998). Este investigador detectaba en Bartís un formato escénico a partir del cual se instalaba un cuestionamiento a la lógica logocéntrica que primaba en el campo teatral porteño de la época. Sin embargo, este cuestionamiento iba mucho más allá que la idea de no-montaje de un texto previo. Aparecía como complemento a esto una búsqueda escénica que se basaba en los cuerpos como territorios fértiles para la actuación que podían ser proveedores de campo asociativo y también de singularidades poéticas. Además, aparece todo un aparato conceptual en torno a estas cuestiones que se condensan en lo que podríamos describir como “saberes escénicos” que escapan a críticas de obras y análisis historiográficos. Este tipo de registro reflexivo -enfocado específicamente sobre las prácticas de actuación- se reafirman en diversos formatos (artículos, ensayos, notaciones en medios digitales, declaraciones en redes sociales, etc.). Es desde aquí que leemos el aporte de los tres creadores que tomamos en este capítulo (5) de la tesis: tanto Bartís (tal como refirió Pellettieri) como Ure y Pavlovsky se constituyen en personalidades faro en

²¹¹ Recordamos que la noción de *homohegemonía* es traída por Derrida y reelaborada por Jean-Pierre Zarader (2010) en su estudio de la categoría de resistencia asociada a la de identidad. Con este concepto se implica que una potencia hegemónica, dominante, siempre tenderá a homogeneizar e instaurar una uniformidad. Esta lógica uniforme, inevitablemente se pondrá en contra de toda posibilidad de “alteridad”, la cual, a su vez pretenderá resistirse a esa homogeneización (Zarader, 2009: 13). A partir de esta articulación se sugiere que la identidad siempre se constituye dentro de una resistencia, siendo el rol de la cultura y el arte primordial en esa conformación de identidad singular que se sostiene al enfrentarse a lo establecido y hegemónico.

lo que a ese tipo de reflexividad refiere y esa es la razón por la que los pensamos en este marco.

A partir de ese recorrido, entonces, la noción de resistencia se apoya especialmente sobre la puesta en cuestión de parte de Alberto Ure de las técnicas de actuación que han venido del exterior como hegemónicas e indiscutibles, y luego se reafirma con la idea de micropolítica en Eduardo Pavlovsky -que se condice con un artista intelectual capaz de pensar sus prácticas y el contexto en el cual se inscriben como un todo- y la idea de jerarquización del cuerpo de actuación en Ricardo Bartís.

Dada la opción metodológica que decidimos emprender a través de nuestro estudio de las nociones mencionadas (dentro de las cuales la de resistencia ha funcionado como el recorte de artistas a partir de los cuales podemos leer un fenómeno puntual respecto de las prácticas de actuación), cabe hacer en el presente apartado una breve síntesis de lo que reconocemos como resistencia a partir del derrotero por el cual nos han llevado estos artistas desde el análisis efectuado sobre sus discursos de espesor. En los tres artistas escénicos analizados hemos detectado diversas propuestas conceptuales en las cuales hay una fuerte pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas escénicas. Se formula desde estas propuestas la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente sostenida a lo largo de la producción artística de los tres creadores, más allá de que este tipo de producción de insumo teórico no tenga ninguna pretensión de inscribirse como discurso teórico rígido y explícitamente legitimado por la academia. A partir de las coincidencias de contextualización en que los tres artistas emprendieron sus prácticas, y en segunda instancia de las reflexiones teóricas que derivaron de las mismas (donde había una cultura teatral basada en el textocentrismo y una metodología de actuación apoyada en formas extranjeras), reconocemos una recurrencia de la idea de resistencia en diversos planos. Algunos de los principales aglutinantes de la resistencia en estos tres creadores fueron las ideas de resistencia como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional.

La resistencia en tanto modalidad didáctica se encuentra principalmente condensada en dichos y escritos de Ure respecto de la formación teatral. En principio desde su puesta en cuestionamiento de una metodología fija e “indiscutible” como era la que imponía el sistema stanislavskiano en el campo teatral porteño de ese momento. Y

luego por sus postulados acerca del tipo de estudiantes que él quería formar, capaces de trabajar sobre una “ideología dramática” (Ure, 2009) e insertos en el campo teatral como “provocadores” y no como “modelos comerciales”. En Pavlovsky esto se ve también desde la idea de que el artista, y especialmente el artista latinoamericano, tiene la obligación de ser crítico de su contexto y de los modos en que produce arte en dicho contexto. Desde aquí que autor afirme que “resistir es resingularizar la identidad cultural” (Pavlovsky, 2015). En el caso de Bartís, en cambio, la resistencia en tanto modalidad didáctica aparece desde la puesta en cuestionamiento de la idea de “ser” (que también proviene de aquella lógica metodológica stanislavskiana a la que refirió Ure). El planteo de este creador al respecto se afirma en la voluntad de ir en busca de un teatro no tan enfocado en el “ser” sino en el “estar”, para desde ahí poder construir lenguaje de actuación.

La idea de resistencia como modalidad de dirección se da en estos tres creadores de modos diversos pero complementarios entre sí. En Ure creemos que la misma se apoya especialmente en su pensamiento en torno a la idea de “insubordinación al texto” (Tcherkaski, 2011). Recordemos que este creador ha manifestado sentir “terror” ante el texto lo cual le ha permitido generar ciertos mecanismos de insubordinación al mismo, y desde donde ha generado la búsqueda de un apoyo singular en los otros elementos que funcionan como sostén de la materialidad escénica en sus puestas, especialmente las ideas de “imaginario de grupo” y “avasallamiento productivo”. En Pavlovsky este nodo particular se produce especialmente a partir de su doble rol en tanto actor y dramaturgo, para, desde ahí, incidir en las poéticas de sus obras. Esto se organiza en este creador fundamentalmente a partir de ideas como el “proceso dialéctico actor-autor” y “régimen de afectación”. Desde esta última, Pavlovsky no sólo elabora un imaginario contenedor de las modalidades en que interviene e incide sobre los procesos creativos que lo incluyen (desde uno y otro rol o desde ambos) sino también desde la consciencia acerca de qué tipo de teatro puede producir. Este régimen de afectación además es central para nuestro estudio porque -tal como lo planteamos en la línea del credo poético- trata, según la definición de Pavlovsky, de un régimen de conexiones para “entender” qué es el teatro desde la creación escénica. Por último, en Bartís la resistencia como modalidad de dirección aparece en varios planos. Especialmente en la idea de puesta en valor y legitimación del carácter del ensayo como espacio de búsqueda desde el cual se pueden

elaborar lenguajes de actuación y la puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte²¹². Esto deriva en la posibilidad de generar “relato” desde variantes escénicas diversas: el espacio, el uso del tiempo, y lo musical pero especialmente -como ya referimos anteriormente en esta tesis- desde la “revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral” (Bartís 2002: 22).

Finalmente, en lo que concierne al concepto de resistencia en tanto modalidad de cuerpo nacional, este se constituye como otro nodo central de aglutinamiento en la producción de espesor de estos tres creadores, especialmente por el modo en que piensan las configuraciones de espacio social (Ure), micropolítica (Pavlovsky) y poder (Bartís). Ure, desde el rol de la dirección, dice haber buscado recursos para crear un sistema en que lo subjetivo pueda aparecer en el espacio social con el cual pretende dialogar a partir de sus poéticas²¹³. Esto es uno de los elementos que él propone desde la práctica escénica para poner en valor la singularidad y la potencia nacional en vez de consumir paradigmas teatrales y formativos que vienen del exterior. En Pavlovsky la idea de cuerpo nacional se presenta desde sus configuraciones de “micropolítica de la resistencia” desde la posibilidad de producción de nuevas subjetividades que escapen a sistemas de representación fijos e impuestos (estos sistemas de representación pueden ser aquello que configura lo “macropolítico” desde la idea de “Estado” pero también los modelos representacionales hegemónicos en las prácticas escénicas en que la producción poética de estos creadores se inscribe). En Bartís el cuerpo nacional como construcción en pos de la configuración de la idea de resistencia se encuentra de maneras múltiples. Por un lado, el reconocimiento de lo propio frente al “consumo de “ideas europeizantes”, también espacios de jerarquización de la literatura nacional como proveedora de campo asociativo y de universos poéticos para pensar “lo propio”. Luego, desde sus ideas en torno a lo “artificioso” (es decir, la dimensión de lo artificial que atraviesa la escena, pero también las construcciones sociales), aparecen diferentes

²¹² Una clara referencia a esto es lo que explicita Bartís en la siguiente cita: “Cómo me pienso en el espacio, cómo el espacio narra dramáticamente, cómo yo debo tener un campo propositivo de utilización del espacio para generar lenguaje. Y hay una consigna determinante en eso: no vamos a representar, no tiene la menor importancia aquello que narraremos. Por el contrario, lo que va a haber son potencias y flujos de actuación: eso es lo que vamos a tratar de buscar” (Bartís, 2018: 8).

²¹³ Especialmente desde la investigación y discusión acerca de la historia y la tradición de este país “colonizado y oprimido” en el que lo que -afirma Ure- “no se discute es el pasado” (Tcherkaski, 2011: 13).

manifestaciones en que este director refiere los modos en que “el poder constituye ficciones” y “el Estado es una de esas ficciones”. Finalmente, la idea que asocia teatro a poder desde la cual Bartís afirma que cualquier reflexión que se haga sobre el teatro debe realizarse también “en torno al pensamiento sobre el poder” (Bartís, 1996: 20).

Además de lo estrictamente relacionado con el recorte que acabamos de ver (resistencia) en los tres artistas escénicos encontramos, indudablemente, una búsqueda estética asociada a la crítica (o podríamos decir la crítica como base de lo que se constituye en su búsqueda estética). Respecto del tipo de discurso crítico que formulan, tenemos la hipótesis de que al configurarse como creadores escénicos que se reafirman en la voluntad de reflexionar acerca de las prácticas de actuación (las cuales surgen de una búsqueda desfasada del canon en el momento en que son concebidas). Este gesto de producción de discurso se irradia tanto hacia los modos de producir escena como hacia el contexto en que esa escena se inscribe²¹⁴. De esto se desprende una dinámica por la cual su producción escénica no es subsidiaria de la producción de insumos teóricos ni tampoco a la inversa, sino que ambas se retroalimentan. De hecho, dentro de las categorías que hemos propuesto para pensar el credo poético, estos tres autores responden claramente (aunque con combinatorias diversas) al credo poético del artista reflexivo. De este modo, confirmamos que estos artistas se configuran como propiciadores de un tipo de discurso y de un tipo de resistencia en el teatro nacional, al colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas.

Respecto de las categorías planteadas para este capítulo y el siguiente, podemos delinear ciertas definiciones que distinguen a los propiciadores de los continuadores en ese modo específico de pensar las prácticas que, como hemos visto, se vuelve inaugural gracias a Ure, Pavlovsky y Bartís y luego se reafirmará con otros creadores del campo de la escena.

Desde aquí entonces, los propiciadores serían dentro del paisaje teatral porteño aquellos que habilitan la discursividad en torno a las prácticas de actuación, aquello que

²¹⁴ Es justamente esta singularidad que portan los materiales reflexivos emanados de la práctica lo que nos permitió, en un primer momento, configurar la noción de subjetividad poética. Volvemos entonces a referir a aquello que observa Adorno (2009) sobre la ausencia de una puesta en cuestión de que quién produce la obra y quién dice en la obra sean el mismo sujeto. Este ha sido uno de los principios que nos ha permitido pensar acerca de los desarrollos autorreflexivos que se dan desde las prácticas de la escena.

Foucault llama “fundadores de discursividad”. Estos son los que hacen posible la apertura de un espacio en que se puede generar “algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que ellos fundaron” (33)²¹⁵. Respecto de estos fundadores de discursividad Foucault dirá que su particularidad es que “no son solamente autores de sus obras, de sus libros. Produjeron algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (Foucault, 2010: 31). Finalmente, tomando a Freud y a Marx como referentes paradigmáticos en esta línea dirá que no pueden ser leídos simplemente como autores de las obras que produjeron sino que son principalmente productores de “una posibilidad indefinida de discurso” (Foucault, 2010: 31, 32). Por lo tanto, volviendo a nuestro tema y salvando las diferencias del caso, nos interesa reafirmar que lo que produzcan estos creadores deberá ser leído como las coordenadas primeras que fundaron la posibilidad de una discursividad en torno a las prácticas escénicas, y específicamente, a las prácticas de actuación²¹⁶.

Por otra parte, para pensar la figura de los “continuadores” es valioso el aporte de Pierre Bourdieu desde su idea de “recién llegados”, puesto que encuentra ciertos puntos de contacto con lo que pretendemos referir²¹⁷. Respecto del campo científico piensa acerca del mecanismo de acumulación de capitales en el cual se plantean dos tipos de figuras. Por un lado, los “dominantes”, que son aquellos que desarrollan “*estrategias de dominación* que apuntan a asegurar la perpetuación del orden científico establecido al cual pertenecen” (Bourdieu, 2003: 92). Y, por otro lado -y en contraposición a ellos- la figura de los “recién llegados”, cuya característica es que por ser “menos favorecidos” (por su visibilidad en el campo), se valdrán de ciertas

²¹⁵ Desde aquí Foucault leerá esta instauración de discursividad como comparable a la fundación de cualquier tipo de cientificidad. La principal diferencia que se da con una cientificidad es que el acto de su fundación siempre puede “reintroducirse al interior de la maquinaria de las transformaciones que se derivan de él” (Foucault 2010: 34). En cambio, la instauración de una discursividad, como en el caso que estamos tratando aquí, es que esta “fundación” es heterogénea a sus transformaciones ulteriores.

²¹⁶ En el caso de los creadores que hemos trabajado esta discursividad comienza a gestarse en el ensayo para luego tomar cauce en esas reflexiones en torno a las prácticas de actuación. Al respecto afirma Bartís: “Para nosotros el ensayo es dador de lenguaje. No es que en el ensayo se mejora el objeto que ya existe. En el ensayo se inventa el lenguaje. Para entender el teatro habría que ver cómo ensayan las personas. Es ahí donde se discute o se decide el lenguaje” (Stoppelman, 2018).

²¹⁷ El caso específico en que este autor postula esta idea se da en el marco de su estudio en torno a las configuraciones de los diversos campos culturales. Se parte de que en función de las leyes específicas de cada campo y desde sus condiciones de funcionamiento se propician diversas posiciones recurrentes encarnadas por diferentes grupos. Desde aquí, la posición que cada grupo tiene en el campo es diferente y esa es la razón por la que adoptan diversas estrategias para localizarse en el mismo.

estrategias para hacerse lugar en ese campo al que pretenden insertarse. Estas estrategias pueden ser de dos tipos: “estrategias de sucesión” en las que de modo previsible encuentran “los beneficios prometidos a los que realizan el ideal oficial de la excelencia científica al precio de innovaciones circunscritas a los límites autorizados” (Bourdieu, 2003: 93) o “estrategias de subversión” en las que a través de “colocaciones infinitamente más costosas y más riesgosas que no pueden asegurar los beneficios prometidos a los detentadores del monopolio de la legitimidad científica, sino al precio de una redefinición completa de los principios de legitimación de la dominación...” (Bourdieu, 2003: 93). Cabe destacar que si bien nuestro foco no está puesto especialmente en los modos en que se dan los mecanismos de contraposición en el campo artístico, para que los “menos favorecidos” se inserten en él, nos es útil pensar la categoría de Bourdieu para referir a estas dos modalidades que proponemos en relación con la producción de reflexión en torno a la práctica de actuación: los propiciadores y los continuadores²¹⁸.

Consideramos que en este capítulo hemos podido presentar de modo condensado aquello que, consideramos, representa el gesto de los propiciadores en la producción de un discurso de espesor que hoy circula en tanto saber escénico en el campo teatral del que estos creadores salieron. Esto se ha dado, como vimos, principalmente gracias al aporte e intervención que estos creadores hicieron en el campo²¹⁹. También desde aquí nos preparamos para pensar el modo en que ese gesto se articula con las propuestas de los “continuadores”.

²¹⁸ Por otra parte, uno de los aspectos que porta esta idea de “recién llegados” en las estrategias de subversión es que consideramos que éstas podrían funcionar de manera cercana al modo en que planteamos la resistencia para la última de las triadas que trabajaremos en esta tesis. Cuestión que desplegaremos en el próximo capítulo.

²¹⁹ Sin embargo, debemos destacar que los recorridos que aquí emprendimos para pensar las prácticas de estos tres creadores no pueden ser considerados fijos e inamovibles y desde allí es que los reconocemos, también, singulares. Los creadores generan discursos de espesor que mutan, evolucionan (tal como vimos en el caso de Ure que pensó a lo largo de su carrera diferentes versiones de su pensamiento acerca del vínculo entre actor y director). Ure y Pavlovsky ya han producido sus discursos de espesor que se podrían seguir analizando desde diferentes ángulos y perspectivas pero que creemos que es inevitable considerarlos como claves en la producción de reflexión en el campo teatral argentino. En el caso de Bartís se da la misma situación, pero además se agrega que su mirada acerca de la práctica puede seguir aportando variaciones y cambios. Y oportunamente esas nuevas líneas agregarán una nueva capa a lo que a sus discursos de espesor respecta.

En síntesis, gracias a este recorrido, podemos afirmar que existe en el campo teatral nacional una tradición crítica que produce pensamiento desde la práctica escénica y especialmente desde la idea de resistencia (leída como territorio de los cuerpos de actuación). Esto se ha dado de parte de este grupo como una manera de operar no sólo en la práctica sino también en la teoría. Es decir, aquello que postularon desde búsquedas individuales en sus prácticas se conformó como la posibilidad conjunta de poner en cuestionamiento la escisión entre práctica y reflexión acerca de la práctica en el campo teatral argentino. Este mecanismo instalado por los “propiciadores” se hace extensivo al campo de la cultura toda desde la resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación.

CAPÍTULO 6

**PRODUCCIÓN DE LENGUAJE SOBRE PRÁCTICAS DE ACTUACIÓN EN EL
TEATRO ARGENTINO II: ALEJANDRO CATALÁN, BERNARDO CAPPÀ Y
ANALÍA COUCEYRO**

6.1 Discursos de espesor: continuadores. Prácticas de actuación desde credo poético, subjetividad poética y resistencia

El capítulo anterior ha pretendido dar cuenta de la existencia de una tradición crítica en el campo de la escena nacional que produce pensamiento desde la práctica escénica. Esto se ha llevado a cabo a partir de determinadas configuraciones que nutren la conceptualización de resistencia que ya hemos descripto. Bajo esta lógica, diversas han sido las razones por las cuales Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís pueden ser leídos como los propiciadores evidentes de esta tradición específica que hasta hoy se mantiene vigente. La principal singularidad que rescatamos como fundante y reincidente en sus discursos de espesor es aquella que torna la idea del cuerpo de actuación como territorio de resistencia frente a configuraciones homohegemónicas en diversos planos, algunos de los cuales son las formaciones, el posicionamiento del texto frente a la escena y las poéticas.

El recorrido emprendido en el capítulo anterior, y que pretendemos que aquí se prolongue, ha tenido una incidencia clave en el derrotero de nuestra investigación. Esto se ha dado, principalmente, porque gracias al trabajo sobre esos tres creadores escénicos argentinos, referentes del campo teatral nacional, aquello que se había pensado como un recorte posible se termina de confirmar como una recurrencia densa y singular. La resistencia que se nos aparecía a partir de una definición de corte histórico-crítica en investigaciones precedentes (Pellettieri 1998, Rodríguez, 2000) se termina de revalidar como el marco a partir del cual puede pensarse la reflexión de creadores fundamentales en el campo de la escena nacional actual. Es desde aquí que se reafirma nuestro interés en la singularidad que porta el discurso autorreflexivo del artista escénico acerca de su práctica. A través de este discurso, ese artista podrá constituirse no solo en tanto intelectual específico sino también en un intelectual autónomo a partir de la producción de insumos teóricos que no son subsidiarios de sus prácticas pero que se nutren de ellas. Cabe destacar que si bien esta “genealogía” podría darse por sentado y ser naturalizada, son escasos y atomizados los estudios dirigidos a justificarla estética, sociológica y políticamente como usina de producción reflexiva y teórica sobre las prácticas.

En esta instancia (y enfocándonos en el capítulo que aquí emprendemos), debemos remarcar que para poder hablar de propiciadores - creadores de discurso-, debe haber continuadores (estos *recién llegados* a los que referimos en el capítulo V,

siguiendo a Bourdieu). Y hacia ese recorte apuntamos. Desde esta decisión, el presente capítulo se asocia al inmediato anterior en organización y desarrollo. En esta oportunidad pretendemos enfocarnos en el trabajo de otra tríada de artistas que son Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Desde los discursos de espesor que hemos recabado de este grupo de creadores escénicos argentinos pretendemos ver de qué modo se constituyen en tanto “continuadores” de la tradición que reconocemos fundada por el grupo de los habilitadores (tratado en el capítulo V). Es decir, la tradición a partir de la cual se produce pensamiento en torno a la práctica de actuación. Para hacerlo nuevamente vamos a apelar a nuestra propuesta teórica de los tres ejes que se trabajaron a lo largo de todo este estudio, es decir, las nociones de credo poético, subjetividad poética y resistencia.

Nuevamente, organizaremos el trabajo en torno a cada uno de los artistas seleccionados de manera genéricamente similar, aunque puedan encontrarse algunas variaciones específicas²²⁰. Una vez más, los ejes a partir de los cuales organizaremos este recorrido son los que aparecen en las nociones que desarrollamos en el constructo teórico de esta tesis. Respecto del credo poético, los vectores a los que apelamos para organizar la lectura de los discursos de espesor de los creadores son los métodos, las palabras o conceptos, la figura de los otros, la filiación, la misión y la autodefinition (que incluye los recursos discursivos que utilice el artista para describir su ubicación en la cartografía que es el propio campo disciplinar en que se encuentra inserto y la manera en que describe su práctica creativa y sus etapas de trabajo).

Además de estos ejes, desde el credo poético propone otra línea de análisis en función de la inscripción de los creadores (inscripción manifiesta en sus discursos de espesor) a líneas que conforman paradigmas históricos y estéticos acerca de definiciones en torno a la práctica artística. Esta tipología de los credos poéticos se organiza al reconocer el credo poético del artista inspirado o del artista ‘médium’, el credo poético del artista genio o del artista sensible, el credo poético del artista acrítico y, finalmente, el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador.

²²⁰ Cabe aclarar que no tenemos interés de “completar casilleros” para dar cuenta de la utilidad de los vectores de análisis propuestos al modo de una aplicación de una teoría abstracta (que nace previo al objeto que estudia), sino que usamos las categorías como brechas de entrada a los distintos nodos que reconocemos como posibles insumos teóricos que han nutrido y nutren el pensamiento desde y acerca de la escena argentina.

Por otra parte, otro de los pasajes de análisis es el provisto por la subjetividad poética entendida en tanto concepto y (tangencialmente) en tanto herramienta para el abordaje de análisis que puede resultar complementaria del estudio de los discursos de espesor²²¹ de los creadores.

El primer apartado en vistas a trabajar estas nociones desplegará un paneo en torno al contexto en que producen sus discursos de espesor, así como los espacios que los propiciaron en cada caso. Llamaremos a este apartado en cada caso “Procedencia y deriva; después vamos a trabajar a partir de los vectores que conforman las brechas de entrada para pensar el credo poético de cada uno de estos creadores; posteriormente agregaremos al análisis el eje de las tipologías de credo poético. Esto se dará siempre teniendo en cuenta que no buscamos una inscripción directa y cerrada de cada artista a ninguno de estos vectores de análisis, sino que por el contrario nos sirven a modo de guía para pensar en asociaciones productoras de discursos de espesor en profusión y sostenidamente. Aclaramos una vez más que al proponer estas categorías no estamos interesados en plantear una lectura crítica rígida al modo de una poética abstracta inamovible, sino que pretendemos delinear ejes que colaboren con propiciar una discursividad reflexiva de parte de artistas escénicos.

Respecto de la subjetividad poética-que será el siguiente espacio de pasaje para pensar el trabajo de estos creadores- nuestro foco está puesto en los discursos de espesor que producen los artistas más que en nuestra mirada específica sobre sus procesos o sus modos de dirigir sus investigaciones escénicas. De este modo, si bien la subjetividad poética se concibe sobre dos planos, nos apoyaremos en el primero para permitir que el análisis de obra se encauce en trabajos posteriores cuyo foco sea la materialidad escénica y no la materialidad discursiva de los creadores respecto de sus prácticas, como sí es el caso de la presente investigación. Finalmente, luego de trabajar desde los lineamientos propuestos por el credo poético y la subjetividad poética, haremos foco en la resistencia²²² como recorte habilitador del lazo de estos artistas “continuadores” con los “propiciadores” que vimos en el capítulo anterior (5).

²²¹ Será inevitable en este capítulo apoyarnos nuevamente sobre la idea de discurso de espesor para leer los desarrollos autorreflexivos en torno a las prácticas de la escena.

²²² Cabe aclarar que la resistencia no entra en este análisis a nivel temático (en un apartado específico), porque justamente ese es el nodo que se vuelve aglutinante de esta tríada y, por consiguiente, la orbita. Como vimos anteriormente, en este marco, la resistencia se instala como el concepto heredado de los propiciadores trabajados en el capítulo anterior.

El soporte sobre el cual encontramos los discursos de espesor de estos tres artistas que veremos a continuación requiere una mención aparte puesto que no se trata, en su mayoría de publicaciones editoriales, sino que trabajamos sobre diversos materiales no sistematizados en los cuales consideramos que esos artistas han logrado volcar su pensamiento y sus reflexiones. Trabajaremos entonces con publicaciones en blogs, revistas, entrevistas propias y llevadas a cabo por otros investigadores y también publicaciones inéditas de circulación en el ámbito de las redes sociales de los artistas. Esta especificidad a partir de la que esas fuentes heterogéneas contienen los discursos reflexivos de estos creadores podría asociarse a la idea de “lenguaje como material” que ha desarrollado Kenneth Goldsmith. Respecto de la mismo detalla que uno de los fenómenos que se han instalado a partir de la divulgación digital de diversos materiales e información sean tratados de modo equitativo (al ejemplificar el autor referirá que da lo mismo se trate del discurso de un Premio Nobel o un fragmento de spam). Desde aquí propone que la neutralidad de la red “reclama como modo válido de tratar al lenguaje una aproximación material en tanto se concentra en las cualidades formales y comunicativas” (Goldsmith, 2015: 65). Es decir, que el lenguaje es visto como una sustancia que se moldea y se transforma a través de sus distintos estados en los “ecosistemas digitales y textuales” (Goldsmith, 2015: 65). Desde aquí podríamos leer de qué modo gracias a las elecciones de publicaciones provistas por la red estos artistas pueden generar y transmitir sus discursos de espesor por fuera de toda demanda externa y así sistematizar sus prácticas de modo autónomo. Tal es el caso del blog de Catalán y las publicaciones en las redes sociales de Cappa y Couceyro²²³ que condensan sus discursos de espesor de manera prolífica.

En la sistematización de estos materiales, en articulación con las propuestas de nuestros desarrollos conceptuales, pretendemos observar de qué modo Catalán, Cappa y

²²³ Para el trabajo acerca de los discursos de espesor de Analía Couceyro fue más complejo conseguir material textual que con los demás casos de creadores que aquí trabajamos. Si bien en sus redes sociales se ve una profusión de pensamiento reflexivo, tuvimos que recurrir a fuentes heterogéneas como materiales complementarios, además de una entrevista que le efectuamos especialmente para esta tesis. Accedimos a las mencionadas fuentes gracias a su propia guía cuando le consultamos por entrevistas que ella reconociera como condensadoras de sus pensamientos acerca de la escena. Así, además de entrevistas periodísticas dimos con una tesina de licenciatura de la Universidad Nacional de las Artes (amablemente cedida por su autora, la Lic. Tamara Alfaro) en que hay desgrabaciones de entrevistas completas a Couceyro en las cuales la actriz y directora desarrolla diferentes aspectos acerca del teatro y de la actuación.

Couceyro se distinguen como tres creadores que siguen la tradición reflexiva sobre las prácticas de actuación en el campo teatral nacional.

6.1.1 Alejandro Catalán

6.1.1.a Procedencia y deriva

Su formación en el Sportivo Teatral como actor se dio en los '90. Luego, hacia el año 2000, Alejandro Catalán hizo sus primeras experiencias como director escénico y a partir de allí conservó ese espacio dentro de la dinámica de la práctica teatral. Algunas de sus obras son *FOZ*, *Los solos*, *Dos minas* y *Amar*, entre otras²²⁴. La particularidad de su poética es que concibe por delante un procedimiento que se organiza en torno a la idea del “actor autónomo”, es decir, del actor capaz de generar ficción. Esto se daría desde la lectura de una singularidad en la naturaleza expresiva de quienes asumen ese rol, poniendo la idea de cuerpo por delante y dejando al texto como un apoyo que aparece en segundo plano, pero sin sostener el relato principal que encauza la escena. Esta idea de autonomía actoral²²⁵ se sostiene en Catalán no solamente desde su rol de actor (en su momento) y de director sino también en su rol docente.

²²⁴ *Foz* estrena en el año 2002. Actúan en la obra Ricardo Félix, Adrian Fondari y Esteban Lamothe. La dirección es de Alejandro Catalán. *Dos minas* se estrena en 2007 con actuaciones de Cecilia Blanco y Valeria Lois. El diseño de iluminación es de Matías Sendón y la dirección es de Alejandro Catalán. *Amar* se estrenó en 2010 con actuaciones de Ximena Banús, Miguel Ángel Bosco, Edgardo Castro, Natalia Di Cienzo, Federico Liss, Paula Manzone, con diseño de vestuario de Ana Press, diseño de iluminación de Alejandro Catalán y Matias Sendón, musicalización de Bruno Luciani y dirección de Alejandro Catalán.

²²⁵ Algunos de estos aspectos fueron elaborados por Catalán a partir del trabajo acerca de *Los Solos*. Este formato escénico en que las investigaciones en torno a los cuerpos de actuación que se llevan a cabo en el estudio que dirige Catalán toma contacto con el público. También en la conjunción de “varios solos” se organizaron puestas en escena bajo este nombre.

Algunos de los pensamientos específicos en torno a la actuación que derivan de ese trabajo escénico específicamente son las ideas en torno al “imaginario actoral” y la idea del cuerpo como proveedor de “narratividad” singular: “La actuación tiene un imaginario específico, una manera propiamente actoral de generar ficción escénica. Un imaginario actoral se constituye con características físico/dinámicas de ese cuerpo, con los valores, juicios y vinculaciones sociales que parece asumir, y con los [saberes] y experiencias que maneja. En función de esto, para hacer un “solo”, ese cuerpo debe ficcionalizarse encontrando una dinámica expresiva que potencie “lo que tiene”, singularizándolo y haciendo de su “solo” un fenómeno intransferible. Un “solo” es una actuación inventada por y para ese cuerpo” (Catalán, 2007). Y como toda lógica conceptual se encuentra imbricada entre sí, desde aquí también es que Catalán se permite desarrollar su conceptualización del cuerpo como escena: “La narratividad del “solo” es generada por acontecimientos específicamente corporales que producen el contacto y la acción escénica. Estos acontecimientos son afectaciones subjetivas que pueden generarse operando con todos o algunos de los componentes de la expresión: gesto, movimiento, voz, sonidos, afectividad y energía. Es por eso que

Este rol, así como los anteriores que mantienen su vínculo y sostén con la escena, es concebido en el caso de este creador en términos de creencia: para poder actuar hay que creer. Para Catalán, no basta con comprender el oficio de actuar y poner a jugar la maquinaria a partir de la cual la escena se activa, sino que también hay que creer en eso que se produce. En el entrenamiento que coordina propone a los actores que “busquen donde se encuentra la creencia” (Catalán: 2018), como si fuera desde allí únicamente que se pudiera construir algo que ponga en valor el cuerpo del actor como el cuerpo de un actor autónomo. Un cuerpo al que no se le exige responder a los intereses de un texto ni a las necesidades de una puesta en escena (como únicas líneas de acción). Desde acá es que Catalán también piensa la dirección teatral, el entrenamiento para actores desde su rol docente e incluso su propio trabajo actoral:

En el último ensayo logré, por un rato, ser el actor que, creemos, la obra necesita [...] Evidentemente, una cosa es tener la habilidad y otra la decisión. El nivel de creencia que, en todo sentido, a veces demanda y delega el lugar y el proceder de una obra, implica un trabajo íntimo y feroz (Catalán, 2013a).

Será entonces, para este creador, la búsqueda de esa zona de poder que se vuelve proveedora de actuación y, en segunda instancia, de reflexión en torno a esa actuación.

Al definir su práctica, Catalán señala que la misma se encuentra en proceso permanente. Y parte de lo que se encuentra en proceso dentro de esa práctica es la producción de una textualidad reflexiva específica en torno a la misma y a partir de ella. Así es que afirmará: “Mi pensamiento emerge del contacto con la práctica. Voy pensando los problemas que se me van planteando en el trabajo. No es la puesta en escena de una teoría: es una práctica que, mientras se piensa, produce reflexión” (Mannarino, 2009)²²⁶. Más allá de que esta afirmación de parte de Catalán sea esencial

el cuerpo de un “solo” no está en el escenario si no que es el escenario. Ese escenario/cuerpo es el sitio donde acontece todo lo que acontece” (Catalán, 2007).

²²⁶ Por ejemplo, respecto de los procesos de creación, parte de los discursos de espesor que elabora Catalán son acerca de las obras. Por ejemplo, con la obra *Amar*, sobre la que se afirma: “Los procesos largos entran en cuestiones que produce el contraste de su temporalidad con el mundo de temporalidades más breves en el que se inscribe. Una de esas cuestiones es la duda que nace cada vez que se decide continuar. Es una duda que nos hace temer por nuestra salud mental, por una posible incapacidad de terminar, por un aferramiento sintomático. Ahora que decidimos terminar, que queremos terminar, que necesitamos terminar, me alegra comprobar que esta capacidad también fue generada por el proceso. Podíamos terminar, cuando quisiéramos terminar íbamos a terminar con la misma convicción que decidíamos seguir” (Catalán, 2016). *Amar* fue estrenada en 2010 e hizo funciones hasta 2013. El elenco

para la confirmación de nuestra hipótesis, resulta útil pensar la extensión de esta idea según como la piensa este creador. Describe que el dispositivo de enunciación del artista del siglo XX eran los manifiestos, los cuales se conformaban como una presentación de la novedad que la práctica escénica volvería material, frente a un “campo teatral estructurado” con lugares hegemónicos y otros espacios de vanguardia y emergencia. Luego afirmará que hoy no se cuenta con un medio escénico estructurado en esos términos, y tampoco “un medio escénico en donde las prácticas estén en pugna por la autonomía del teatro o alguno de los valores escénicos por lo que se generaban disputas en el siglo XX [...] Lo que habría que pensar es que si no hay tanto pensamiento es que tampoco se piensa mucho” (Catalán, 2010).

Los materiales textuales que ha producido se encuentran en diversos formatos (artículos, ensayos, etc.) pero el espacio más activo respecto de esta producción se encuentra en su blog, en el cual sistematiza su labor y publica regularmente textos reflexivos en torno a su praxis. En este espacio las reflexiones en torno a la actuación ocupan el lugar central:

Este blog quiere pensar la actuación y, desde ella, el teatro. Si el arte tiene en la práctica su experiencia fundamental, el actor es el único que puede pensar la experiencia teatral desde la específica y exclusiva posición que asume frente al público cuando el teatro comienza. La posibilidad de un discurso actoral sólo requiere estimar esa posición y pensar el hacer por su propio beneficio práctico. (Catalán, s/f)

Este tipo de reflexividad (que Catalán ha llevado adelante por, al menos, diez años) en torno a la praxis de actuación específicamente coloca a este artista escénico en una zona productiva que jerarquiza el proceso por sobre el resultado y que también está dispuesto a poner en cuestionamiento lógicas fundacionales de los modos de producción del teatro argentino. El antecedente que encontramos a este blog es el artículo publicado en la Revista Teatro XXI llamado “Producción de sentido actoral” (2001). En ambos espacios sintetiza un claro interés por producir discursos de espesor, especialmente en lo que refiere a la actuación. Cuando en ese artículo define las prácticas de actuación, lo

estaba compuesto por Ximena Banús, Miguel Ángel Bosco, Edgardo Castro, Natalia Di Cienzo, Federico Liss, Paula Manzone. El resto del equipo creativo se componía de Ana Press (vestuario), Alejandro Catalán, Matías Sendón (iluminación), Bruno Luciani (Diseño sonoro), Mariano Sivak (realización escenográfica) y Alejandro Catalán en dirección (alternativateatral.com).

hace desde un fenómeno específico que detecta a partir de la década del '80. Su idea es que esta búsqueda expresiva que se apoya sobre diversos paradigmas se vuelve potenciadora de diferentes mecanismos ficcionales sobre los cuales se apoya el actor para producir un lenguaje centrado en sí mismo. Algunos de esos paradigmas son la heterogeneidad -por no poder situarse en una única estética-, un uso del lenguaje particular, una autonomía creativa, una singularidad y una jerarquización del cuerpo en la escena. Esto tiene una primera capa de ruptura en relación con el texto que hasta ese momento es leído como el generador de escena por excelencia, y en segundo término cierta autonomía del actor respecto del director.

6.1.1.b Credo poético: ejes

Las preguntas que se hace Catalán acerca de la actuación tienen que ver con el corrimiento del foco que apoyaba los procesos de creación sobre ese espacio de investigación. Respecto del acortamiento de los tiempos de ensayo, el creador dice reconocer en la década del '90 un cuestionamiento acerca de la dinámica por la cual el teatro oficial o comercial evidenciaba su desinterés en el proceso, al acortar ese período de búsqueda. Según este creador ese fenómeno de recorte de la investigación previa al estreno se ha dilatado llegando a abarcar todo marco productivo, incluso el independiente. La problemática extendida que detecta al respecto es la negación a la capacidad de transformar que puede aportar la materialidad escénica:

Si no hay subjetividad con capacidad y voluntad para transformarse, mejor, realmente, darnos el menor tiempo posible, con el mismo criterio que el más furioso teatro comercial, y no exponernos a nada que no sea hacer lo que cada uno sabe, y efectuar unas ideas de "impacto" que el texto o el director tiene. Extenderse en el tiempo es el efecto de un excepcional proceso de transformación o es una invasión de temores, inestabilidades, desenganches, inseguridades, presiones externas, aburrimiento y disoluciones (Catalán, 2010)

Esta puesta en valor del ensayo, que ya vimos también en los tres referentes sobre los cuales trabajamos en el capítulo anterior, consideramos, da cuenta de un espacio de búsqueda en que la actuación se concibe para este creador como un lugar de “transformación” (recordamos que Ure hablaba del ensayo como “teatro en

potencia”²²⁷) y no como un espacio de resolución o montaje. Al hacerlo, Catalán piensa en los tiempos que se da a la investigación desde la escena en vistas a esta transformación:

Habiendo pensado esto, también me pude explicar otro interrogante: ¿por qué se han vuelto tan breves los períodos de ensayo? En los ‘90 cuestionábamos el teatro comercial y oficial porque el tiempo que disponía para ensayar delataba de entrada la ausencia de intenciones y condiciones de búsqueda. Hoy este rasgo atraviesa la producción teatral en general. Si percibimos la dinámica que describimos para entender la ausencia de pensamiento podremos entender que darse tiempo también sobra (Catalán, 2010)

Desde este tipo de ideas en torno a aspectos específicos de los procesos de creación como lo es el ensayo podemos ver cómo el eje de la filiación puede atravesar diferentes ejes, encontrando espacios de polinización entre sí. En este caso, además, ese proceso de transferencia evidencia una activación propiciada por estas configuraciones discursivas habilitadas por aquellos referentes (Ure, Pavlovsky y Bartís) que portan reflexión en torno a la práctica. Otro aspecto en esta línea que plantea Catalán y que también colabora con la idea de ensayo -según su concepción de esta- es la del “entrenamiento” (también vimos en Ure una puesta en valor de la clase reconocida como el espacio en que fluía la “corriente culta” del teatro nacional). Catalán lo piensa específicamente como un entrenamiento, lo cual cobra sentido en relación con los modos en que elabora la idea de clase, formación y posicionamiento del estudiante de actuación. Parece preferir pensarlo como un espacio de investigación del actor en actividad. Desde allí el acontecimiento actoral se configura desde la apropiación de la escena y desde la decisión sobre la propia dinámica. Aquí es donde se da, por ejemplo, la “entrada en calor” que según Catalán se define como “el momento en el que los actores nos mostramos a nosotros mismos el nivel de implicación que admite y demanda la actuación de la obra que ensayamos o exponemos” (Catalán, 2013b). Esa instancia durante el entrenamiento actoral, durante el proceso de creación o durante las funciones se asume como “un lapso fundamental de preparación y apropiación de un

²²⁷ Reiteramos que uno de los aspectos que Ure trabajó detalladamente en sus escritos es el proceso de creación, especialmente a partir del trabajo específico de ensayo, al que reconocía como modo de producción de pensamiento por excelencia. También el trabajo colectivo, en ese marco, era un elemento de análisis para este artista escénico que reconocía a la creación teatral como eminentemente grupal. De modo similar parece concebir Alejandro Catalán al trabajo colectivo.

juego al que me tengo que jugar” (Catalán, 2013b). Nuevamente, y retomando lo dicho más arriba (respecto de los conceptos fundantes del credo poético del autor), esta idea de la actuación como apropiación de un juego tiene que ver con la creencia que sostiene esa práctica específica. La creencia desde aquí no sería sólo base sino también lo que habilita a producir una materialidad escénica en la que el cuerpo se encuentra por delante de cualquier otro factor:

Quizás el verdadero desafío sea asumir con placer el poder que se nos habilita. Porque creo que con el público compartimos esencialmente eso: el poder que asumimos en el juego al que los invitamos, y el placer que nos da jugar con ellos (Catalán, 2013a).

Lo que busca Catalán en sus materiales escénicos es producir elementos en base a procesos que impliquen transformaciones y escapen a la “venerada eficacia” que lee en el campo teatral. Según esta búsqueda se cuestiona lo que lee como “mercado escénico” en el cual se diagraman modalidades para actuar, dirigir, iluminar, escribir que deben ser atractivas, convocantes y eficaces, poniendo por delante “el consumo” escénico. Agregará en la misma línea de esta crítica que nuestro “modo” es el “impacto” con el que cada sujeto intenta que su hacer sea discriminado, reconocido y requerido en medio de la saturación de ofertas que habitamos” (Catalán, 2010). Que el foco esté puesto en esa búsqueda de reconocimiento y eficacia es, según Catalán, la razón por la cual el pensamiento que se produce desde la práctica teatral se encuentra minimizado. Esta detección de una tendencia a la efectividad en las prácticas dialoga con lo que en su momento definió como producción de sentido actoral.

De parte de Catalán, otro tema a destacar (que ya hemos visto problematizado en el trabajo de los “propiciadores”, y del que encontraremos resonancias en esta tríada) es el de las formaciones, es decir, lo que habilita la brecha de entrada al credo poético desde el eje de la filiación. Este creador tiene una elaboración bastante extendida en torno a las formaciones en el campo del teatro. De hecho, trabaja esa conceptualización a partir del binomio formación/información al afirmar:

Alguien que hoy comienza a estudiar actuación, dispone de un repertorio de posibilidades formativas que comprenden todas las formas canónicas del siglo XX, todas las técnicas rescatadas y reafirmadas de la historia del arte actoral y todas las modalidades desarrolladas por artistas teatrales contemporáneos. El currículum de los actores contemporáneos es una lista sorprendente de cursos y

seminarios con las técnicas y los maestros más disímiles. Esta abundante variedad de experiencias pedagógicas es actualmente lo que parece definir una “buena formación”. Pero por lo que dijimos antes, en relación a lo que era la “formación” de un “intérprete”, esta “buena formación” no sería ni buena, ni formación. En términos actuales sería una “buena cantidad de información” (Catalán, 2007b).

Según esta diferenciación, si la “formación” se ocupa de proveer al actor de una lógica de funcionamiento específico para la escena que luego debería ser aplicada en la actuación, la “información” simplemente acumula datos que no podrían ser reactivados ni aplicados durante el trabajo. Luego, al entrar más detalladamente en el aspecto de la formación, nos encontramos con el desarrollo de la idea del “dogma” a transmitir en el campo del entrenamiento en teatro. Según Catalán, la multiplicidad de modalidades formativas pueden llevar a una lectura errónea de lo que sucede en el campo teatral y especialmente acerca de cómo se reconoce la propia producción. Afirma al respecto:

La ausencia de dogmas formales implica el nacimiento de una nueva problemática: la indeterminación respecto a la configuración de la propia práctica. Esta indeterminación podría ser apresuradamente festejada como una época con ausencia de coerciones y proliferación de las singularidades. Pero no parece ser así de simple: si la donación de discurso que daba la forma tenía el problema de dogmatizar, dicotomizar y estereotipar la práctica, esta ausencia actual de discurso trae otros malestares y límites tan fuertes como los anteriores en los que la singularidad sigue siendo algo excepcional y no un atributo directamente atribuible a la subjetividad teatral contemporánea. Las “invenciones” de la propia actuación o dirección no son necesariamente eficaces y mucho menos singulares ya que se configuran en un medio escénico cuya dinámica impone presiones, maneras y eficacias (Catalán, 2007b).

Por lo tanto, según Catalán, lo que a primera vista se reconocería como un escape a la hegemonía de la formación desde una jerarquización de la singularidad de cada artista escénico podría esconder una falta general de lineamiento específico al poner por delante la demanda de un campo que “impone presiones, maneras y eficacias” (Catalán, 2007b). Según Catalán este fenómeno lo produce además la exigencia del medio teatral.

Esta nueva característica en el aprendizaje de la actividad actoral no es una deficiencia: tiene su correspondencia con el medio en el que se desarrolla, ya que los cuerpos no serán requeridos para que apliquen una forma determinada. Los cuerpos de la “información” no son cuerpos “mal preparados”; todo lo

contrario, el medio que los produce y los requiere es una continuidad en la experiencia del eclecticismo práctico ahora reinante. Este pasaje de la “formación” a la “información” no es algo que denote una decadencia o una cuestión a solucionar, más bien da cuenta de una mutación más general del medio teatral en el que la “forma” y su “intérprete”, por razones que tendremos que ver, han caído como lógica práctica y han sido relevados por otra dinámica que estos nuevos cuerpos quizás nos puedan ayudar a ver (Catalán, 2007a).

Por otro lado, respecto de su propia formación, Catalán jerarquiza un nodo central que se enclava en las clases de Bartís, de las cuales reconoce el procedimiento de “desatar los cuerpos para ver sus posibilidades escénicas” (Catalán, 2011)²²⁸. Nuevamente vemos de qué modo el trabajo sobre el cuerpo de actuación es central en este artista que describe:

Evidentemente, en la actualidad, la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí mismo. Actuar o dirigir es un acontecimiento de ese cuerpo en el que tiene más peso la decisión y la afirmación de recursos apropiados, que el bagaje de toda la información acumulada. El acontecimiento actoral de ese cuerpo será el encuentro de una dinámica propia que seleccione y componga sus recursos e informaciones (Catalán, 2007b).

Este núcleo se traslada también a la brecha de entrada al credo poético de Catalán que provee la “figura de los otros” cuando reparamos en la lectura que hace de su contexto productivo. Al hacerlo, este creador lee que la producción teatral porteña se sostiene desde una especie de irreverencia expresiva que genera un discurso actoral particular o, para hablar con sus términos, la “producción de sentido actoral”.

²²⁸ Esta mirada acerca de las posibilidades escénicas del trabajo concreto del actor podría relacionarse con aquello que Alain Badiou describió como “el mediador entre las posibilidades”, lo cual lleva a una multiplicación de variantes para conformar escena desde ese “desatar los cuerpos” a los que refiere Catalán. Badiou describe ese fenómeno multiplicativo de la siguiente forma: « Le théâtre nous apprend non seulement des possibilités mais aussi les possibilités des possibilités. Quand vous voyez deux acteurs distincts dans le même rôle, le théâtre nous raconte l’histoire d’une possibilité, mais il nous montre qu’il y a plusieurs possibilités pour raconter cette histoire des possibilités. D’ailleurs c’est ça, un acteur, un médiateur entre des possibilités, il veut nous montrer qu’en tant qu’acteur de génie il peut exprimer les possibilités d’une autre manière. Comme s’il était la possibilité de la possibilité, c’est pour cela que c’est un art très flexible, et je le crois de ce point de vue-là, innocent. » (Badiou, 2012) [El teatro no nos enseña únicamente las posibilidades sino también las posibilidades de las posibilidades. cuando se ven dos actores diferentes en el mismo rol, el teatro nos cuenta la historia de una posibilidad, pero nos muestra que hay muchas posibilidades para contar esa historia de las posibilidades. En todo caso un actor será eso, un mediador entre las posibilidades, al querer mostrarnos que en tanto que actor de genio puede experimentar las posibilidades de otra manera. Como si fuera la posibilidad de la posibilidad, es por esto que se trata de un arte flexible y, desde ese punto de vista, inocente].

El actor de Buenos Aires no es un actor con una formación clara y acabada. Nosotros somos actores atrevidos. El permiso que manejamos excede la autorización escénica que suele tener la virtud interpretativa. Hay una irreverencia en el aporte expresivo y una estimación de nuestro lugar, que es la afortunada herencia que nos llega de la posición creadora con la que la actuación reconfiguró nuestro teatro (Catalán, 2016).

Evidentemente, la mirada territorial acerca de la propia práctica no es difícilmente hallable en los discursos de espesor de los creadores. Sin embargo, Catalán hace bastante hincapié en esto a través de ideas como la que acabamos de mencionar sobre la “irreverencia del actor en Buenos Aires”. En lo concreto, esa “afortunada herencia” produce un tipo de teatro específico en el cual “hay una gran cantidad de actores que han creado obras que no existían. Es decir, actores que en vez de juntarse a hacer una lectura, se juntaron a mirarse sin intermediaciones para ver qué surgía del encuentro de sus cuerpos” (Catalán, 2016). Esta jerarquización de la capacidad de producir escena de parte del actor, sostenido desde su propia corporalidad, es termómetro de lo que él describe como irreverencia, pero que consideramos que puede ser leída también como resistencia. Justamente, los lineamientos que propone Catalán en su práctica reflexiva dan cuenta de la actuación concebida como territorio de resistencia desde el cuerpo. Esto se da al pensar en el cuerpo del actor como un cuerpo productor de sentido de manera autónoma de otras lógicas externas a sí mismo.

6.1.1.c Credo poético: tipología

Dentro de las brechas de entrada al credo poético que venimos analizando, no ha aparecido hasta ahora la habilita las conceptualizaciones de los creadores que aparecen en sus discursos de espesor. En el caso de Catalán son varios los conceptos que emanan de su reflexión y que dan cuenta de la especificidad desde la cual piensa su quehacer. Evidentemente, cuando aparecen términos concretos para detallar un aspecto de la actividad escénica es porque hay reflexión sostenida en torno a esa actividad. Estos conceptos incluyen las ideas ya vistas de “formación/información”, “actor irreverente”, y también las que veremos a continuación de “artista consejero”, “artista mistificado” y la idea de la actuación como “apropiación de un juego”²²⁹. Como vemos en el caso de

²²⁹ Algunas ideas como estas también dan cuenta de la influencia de Bartís en el pensamiento teatral de Catalán. En los escritos del primero hay múltiples referencias a cuestiones cercanas a las mencionadas

Catalán las observaciones reflexivas que se alojan en sus discursos de espesor están más cerca de configuraciones en torno a la actuación que en relación con el teatro en general.

Las descripciones de estos últimos también dan cuenta de la lectura que se hace del campo en que se insertan esas prácticas. La categoría de “artista consejero” proviene de una anécdota. Se trata de un artista teatral argentino que aconseja que “para poder dirigir hay que aprender a escribir teatro”. Desde ahí Catalán afirma: “pensé en los lectores que asumen el consejo como algo de lo que hay que hacer para aspirar a algún porcentaje de esa eficacia y el reconocimiento” (Catalán, 2011). Esa búsqueda de legitimación viene acompañada de una mirada acerca de las configuraciones de “éxito”²³⁰ que encontramos en el teatro hoy y una opinión acerca de quien está habilitado a “decir” porque será escuchado:

Porque un pensamiento práctico implicaría el tener que definir prácticamente el carácter creador y singular de las obras y esto es un desmitificador automático. La pregunta que invita a formularse la “creación de lenguaje” se saltea de arranque. La mistificación artística se la juega y trabaja a la legitimación en “éxito” que le puede proveer el mercado en algún momento (Catalán, 2011).

Al detectar esa problemática que atraviesa el campo teatral en el cual se produce escena, se retoman algunos de los pensamientos de Ure en torno al mercado y la promoción “teatro independiente de arte”:

El eclecticismo que reina como característica práctica general es el efecto de esta condición de reunión: las obras no suelen superar la fragmentación de partida que impone la heterogeneidad de los "impactos" reunidos. No hay pensamiento de la misma manera que en general no hay composición, no hay “obra”, hay ese evento en el que cada uno vende lo suyo. Si actualmente una obra suele ser, salvo contadas y honrosas excepciones, la excusa con la que cada uno muestra su impacto, el pensamiento sobra. Lo que cada artista enuncia, casi exclusivamente ante la intermediación periodística, es la publicidad del impacto al que se juega su participación. Alberto Ure, a principios de los 90, profetizaba:

como la “disponibilidad poética” para ir en “busca de la singularidad del cuerpo del actor”, también ideas como “contagio actoral”, o la búsqueda de situaciones que funcionen como excusa para actuar: “uno debe instalar pensamientos reflexivos; situaciones como excusa para actuar. Si la actuación está por detrás se ven las ideas” (Bartís, Desmarás, Zapata 2018: 72).

²³⁰ Estas configuraciones podrían alinearse con el pensamiento de Hebe Uhart, quien distingue con claridad que “la búsqueda del éxito conlleva una dependencia, una esclavitud de la que es difícil escapar” (Villanueva, 2015: 37).

" Lo que hoy domina absolutamente en el campo estético es la promoción, una promoción igual a todas las promociones, lo que nos transforma a todos en modelos de Pancho Dotto". Es brutal, pero las épocas son brutales, al punto de que "pensar" y "crear" fueron gestos siempre a contrapelo de la dinámica que impone el momento. En el siglo XX pensar y crear era, ante la dominación, "romper", eso constituía una "vanguardia"; actualmente pensar y crear es ante la desesperación, "componer", eso produce una "singularidad": transformarse para inventar lo que nos potencia reunidos. Muy difícil de hacer y pensar. La dinámica del "impacto" necesita silencio, baruyo o autoengaño. No decir nada que impida que cada uno haga lo que le sale, o decir mucho desde la pura subjetividad, o hacer una teoría en la que el medio es un paisaje de singularidades múltiples (Catalán, 2010).

Este nodo de pensamiento en torno al contexto en que se produce escena en el campo teatral nacional es clave, porque es donde reconocemos la problemática que interpela a Alejandro Catalán, al punto de facilitar la producción de este tipo de textualidades que dan pie a esta lectura que estamos efectuando. En esta misma línea agregará: “¿Por qué casi no existe pensamiento teatral desde la práctica teatral?”. Este creador tiene varias hipótesis que responden a esta pregunta, pero más allá de las posibles respuestas hay un interés en que ese tipo de pensamiento que emana de la escena comience a fluir y a hacerse efectivo. Su mayor aporte -consideramos- es la producción sostenida de discursos de espesor en su blog, en el cual organiza su pensamiento enfocado en las prácticas actorales sin buscar un espacio de legitimación delimitado por publicaciones editoriales²³¹. Como se da en el caso de muchos otros soportes en el mundo digital, el blog se constituye como un espacio en que circula el “lenguaje provisional” del que habla Goldsmith (2015). Este tipo de lenguaje cuenta con varias características, algunas de las cuales son su transitoriedad y su metamorfosis. Se trata de “un mero material para ser acumulado, trasladado, transformado y moldeado en la forma más conveniente, solo para ser desechado más tarde con la misma facilidad” (Goldsmith, 2015). Justamente por esta mutabilidad del espacio de circulación en que Catalán ha publicado sus discursos de espesor es que nos resulta remarcable la decisión de este director de volcar su materialidad reflexiva en un formato digital cuya transitoriedad ha sido probada. Al ser un espacio que no se concibe como probable de

²³¹ Como ya mencionamos más arriba, una de las cuestiones recurrentes entre estos creadores (“continuadores”) es que se han basado en un soporte material de los discursos de espesor que está por fuera de la legitimación académica y editorial.

sostenerse en el tiempo es especialmente significativo que un creador lo utilice para volcar sus saberes sin buscar legitimarlos en los circuitos más evidentes. Consideramos que este tipo de práctica es también lo que lo constituye como intelectual específico, tomando la particularidad de su materialidad creativa para generar reflexiones y categorías diversas.

Respecto de esta inquietud y volviendo a lo que hemos referido al comienzo de este apartado, hay un pensamiento singular acerca de la práctica teatral que se asienta en lo que hemos descrito como credo poético del artista reflexivo. Se trata de la idea de “autonomía escénica”. Esta autonomía se daría desde una búsqueda creativa que escape a esas exigencias que se afirman sobre la mercantilización de la escena independiente:

Con el lado “creativo” afirmado, y su exigente elitismo ávido de ser convocado y capturado, podemos entregarnos a experiencias “quemantes” divertidas o interesantes, pero conscientes de que la creación es otra cosa. Esto acota tremendamente el margen de lo creativamente estimable, pero nos permite intentar ser artistas de este mundo con sus obstáculos y beneficios. Como dijimos, de la misma manera que el artista vanguardista del siglo XX buscaban condiciones y procedimientos con los que su práctica saliera de la reproducción, la alienación y el academicismo dominante, los artistas que hoy intentamos afirmar condiciones creativas del hacer, debemos evitar que el “queme” con el que nos constituye el mercado, oriente nuestra práctica hacia allí, desesperándonos, mistificando nuestra subjetividad y haciéndonos apelar a los recursos prácticos que por impacto intentan garantizarse su vinculación con la subjetividad reinante y con el “éxito” como sentido (Catalán, 2011).

6.1.1.d Subjetividad poética

En el trabajo escénico y en la producción reflexiva que lleva adelante Catalán, los roles se configuran de modo tal que el director ocupa el lugar de un guía y sale del espacio conferido en tanto encargado de una puesta en escena indicando a sus actores qué deben hacer para contar su propia idea de la obra. Desde nuestro análisis, reconocemos que esto provee de un espacio para que la subjetividad poética (pensada desde las voces que dejan marcas en la materialidad escénica) pueda ser leída tal como propusimos en el segundo capítulo de desarrollo teórico de esta tesis. Respecto de la forma en que esas variaciones en los modos de generar escena afectan a la actuación y a la dirección afirmará:

Comencemos desalojando la concepción con la que espontáneamente se aborda al actor: “intérprete”. Este abordaje espontáneo heredero de los discursos teatrales del s. XX es el supuesto fundamental que nos enfrenta con un desacople entre lo que esperamos que haya y lo que hay. Nuestro medio escénico ha cambiado radicalmente en los últimos 20 años y la visión interpretativa hace que en esta mutación general sobrevivan palabras, conceptos, expectativas e ideales, que ya no rigen y son un obstáculo para pensar y habitar las nuevas circunstancias (Catalán, 2007a).

Como vemos, este punto de partida implica por igual al actor y al director. Si el cuerpo se ha descolocado de su función interpretativa, la dirección también queda trastocada. El qué hacer con ese cuerpo es un problema que se juega fundamentalmente en este vínculo por ser el que habita la situación de creación escénica y, por ende, el que se debe enfrentar con los beneficios y obstáculos prácticos que trae esta modificación.

6.1.1.e Principales rasgos de los discursos de espesor

Las cuestiones mencionadas en torno a la producción de pensamiento que tensiona la mirada acerca de la práctica en tanto mera producción teatral ha sido un núcleo clave en el pensamiento de Pavlovsky, Bartís y Ure. Esto es determinante para detectar la lógica en que se concatena el pensamiento entre propiciadores y continuadores. Alejandro Catalán (dentro de estos últimos) es uno de los que se han ocupado especialmente de componer una singularidad dentro del camino abierto por los propiciadores al ocuparse de pensar acerca de la posibilidad de producir “pensamiento teatral desde la práctica teatral”. Desde aquí, uno de los elementos clave que encontramos en Catalán a partir del recorrido emprendido en función de nuestros conceptos teóricos es que este creador ha explicitado aquello que hemos intentado rondar desde la hipótesis planteada para esta tesis. Se trata de la idea del “pensamiento emergiendo del contacto con la práctica”, lo cual puede leerse como una definición sintética de lo que nosotros reconocemos como el credo poético del artista reflexivo. Esto lo confirma como un creador clave para pensar las cuestiones que ya hemos descrito, y también colabora con la confirmación de nuestra hipótesis, especialmente cuando afirma -como referimos más arriba- que “no es la puesta en escena de una teoría: es una práctica que, mientras se piensa, produce reflexión”. A partir de lo que hemos visto entonces podemos comprender las razones por las cuales Catalán se

constituye como uno de los “continuadores” en la tradición de creadores argentinos que producen reflexión en torno a las prácticas de actuación. Además, en el caso de este creador en particular, los discursos de espesor encuentran un soporte atípico que es la producción de insumos teóricos en un blog. Como vimos, este formato tiene la característica de conformarse como un espacio de circulación de un “lenguaje provisional” (Goldsmith, 2015) que se caracteriza por ser transitorio y mutante. Desde aquí resulta significativo que este creador lo utilice para volcar su materialidad reflexiva, y reafirma la idea de que su producción de insumos teóricos se sostiene sin pretensiones editoriales ni búsqueda de una legitimidad dada por la academia o por la crítica especializada.

6.1.2 Bernardo Cappa

6.1.2.a Procedencia y deriva

Desde hace años Bernardo Cappa, con diferentes analogías, metáforas y ejemplos dentro del trabajo con sus elencos y sus clases indaga acerca del momento o lugar concreto en que se produce el acontecimiento que conforma la teatralidad en escena. Una de las particularidades que notamos trabajando en un proceso creativo que lo tenía como director y habiendo seguido la evolución de la poética de sus obras desde 2008 es que se trata de un creador que se formula cuestionamientos e indaga acerca de los modos en que aborda sus procesos²³². No solamente con relación a los fundamentos

²³² Un ejemplo de esto es el abordaje de sus procesos de trabajo, en los que la amplia producción de Cappa puede ser analizada en dos grandes etapas o fases: una primera, caracterizada por la escritura de textos dramáticos pre-escénicos y una segunda, donde la forma de producción está marcada por una dramaturgia de escena en la que Cappa-director construye relato y teatralidad a partir del trabajo con los actores/el espacio/el tiempo en el acontecimiento de los ensayos y las funciones en la escena. Desde 2017 y con obras como *El cuerpo de Ofelia* o *No dejes nunca de mirarme por favor* Cappa se inscribe en una mutación de esta segunda etapa (o, podríamos llegar a decir, el comienzo de una posible tercera etapa de trabajo). La particularidad de esta etapa reciente es que estas obras se elaboran a partir de una dinámica de escritura-montaje diferente a las anteriores. En este caso la dramaturgia no se encuentra únicamente a su cargo, sino que se produce en colaboración con Pedro Sedlinsky. Además, el trabajo de dirección y puesta en escena toma, desde su origen, una lectura de una obra previa como universo de referencia al constituir la ficción singular de este material escénico específico.

El cuerpo de Ofelia se estrena con dramaturgia de Bernardo Cappa y Pedro Sedlinsky. Actúan en la obra Antonella Bessone, Pablo Chao, Brenda Chi, Gastón Courtade, Natacha Delgado, Diego Gens, Aníbal Gulluni, Maia Lancioni, Germán Parmentler, Jorge Prado, Micaela Racciatti. La música en escena es llevada a cabo por Damian Ferraro, Emiliano Salvatore, Paula Tuero, el vestuario es de Pia Drugueri y la iluminación de Héctor Calmet. Cappa también dirige la obra. *No dejes nunca de mirarme por favor* se

y soportes de una obra en sí sino también acerca del teatro en general, al elegirlo como disciplina para pensar y pensarse.

Tal como hemos mencionado en varias oportunidades a lo largo de esta tesis, la categoría de credo poético responde a la cuestión acerca de cómo se observa el artista y, derivado de esto, cómo analiza sus prácticas. Para estudiar el credo poético de los artistas tomamos diversos ejes que utilizamos como brechas de entrada. Para llevar adelante el presente apartado, cabe destacar que la noción de credo poético deriva, justamente, de un diálogo con Cappa. Durante una entrevista en 2011 el director y dramaturgo buscaba una definición para describir cierta “voluntad creadora singular” (2011) que encontraba en los alumnos que recién tomaban contacto con la escena, más allá de no poseer aún los recursos técnicos para enfrentarla, y proponía el término “creencia poética” (Cappa, 2011). Tomamos esto como puntapié inicial para pensar en los recursos con los que cualquier creador (sea cual fuere su momento formativo) reflexiona acerca de su práctica de actuación y las referencias a partir de las que describe esa práctica. Al respecto, se vuelve evidente que Cappa sigue rondando tal concepto al afirmar que para él el teatro “es un lugar donde tenemos la posibilidad –y no sólo la necesidad– de creer en algo. Mientras tanto, la realidad demuestra que no se puede creer en nada” (en Santillán, 2017).

En su cuádruple rol de autor, director, actor y docente Cappa tiene una visión y necesidad de transmisión de su credo poético que no se funda en los límites entre una actividad y otra sino justamente en el entremedio, así como la construcción de sus poéticas se apoya también en el proceso al afirmar que “lo más atractivo no es la ficción. Es el ‘entre’” (Cappa, 2014b). En todos esos roles la búsqueda de una poética singular y de una sistematización de las prácticas lo ponen a pensar acerca de su praxis en particular y el fenómeno teatral en general. Así como a lo largo de los años la mirada cambia, se dinamiza, se metamorfosea, del mismo modo la poética de este artista escénico lo hace, reformulándose cada vez y rehaciéndose a sí misma. Podríamos decir que durante su búsqueda del lugar desde el cual se produce la actuación, Cappa escribe y reescribe su obra, que permanece dinámica y quedará siempre inacabada, sin ninguna pauta completamente fija de antemano (como lo demuestran los diversos tipos de

estrena en 2018 con dramaturgia de Bernardo Cappa y colaboración de Pedro Sedlinsky. Actúan en la obra Pablo Caramelo, Celina Font, Aníbal Gulluni y Maia Lancioni. El diseño de vestuario y la escenografía están a cargo de Pia Drugueri. La dirección es de Bernardo Cappa.

mutaciones que atraviesan, indefectiblemente, cada uno de sus trabajos: cambios de espacio, cambios de actores, contextos de producción diferentes, etc.), donde lo que prima es el acontecimiento y la búsqueda de una teatralidad, que hasta hoy no concluye.

6.1.2.b Credo poético: ejes

Pensando en los conceptos que produce en la definición de su materialidad escénica, Cappa considera que la necesidad de hacer teatro surge de una combinatoria de elementos que se podría resumir en la idea de la “fragilidad como potencia” (Cappa, 2017). Afirma que los sujetos escénicos que deciden emprender su camino en el teatro lo hacen porque “si no actúan no tienen lugar en el mundo” (Cappa, 2017) y el “no poder hacer otra cosa los arrasaría del mundo” (Cappa, 2017). Por lo tanto, para este creador, la actuación es la que pone en valor esa fragilidad que se hace presente en el hecho teatral. Asimismo, como hemos mencionado más arriba, Cappa es un sujeto teatral que se interroga y desde este interrogarse han aparecido múltiples conceptos que colaboran con una definición de la mirada específica del hecho teatral. Un caso que ejemplifica lo dicho es el que se organiza en torno a los procedimientos que guían una escritura propia y la definición de poética que la acompaña, del siguiente modo:

Cada vez siento que me pongo menos obligaciones de originalidad para ir a situaciones más poéticas. Estoy aprendiendo que lo original no es necesariamente poético (Cappa, 2014b).

A partir de dicha búsqueda y al intentar una definición sobre lo que él reconoce como una “situación poética”, afirma que se trata de una situación que “pueda revelar o dar cuenta en el momento de algo que no se puede decir, de algo que no tiene nombre. Encontrar un lenguaje que haga posible, que uno descubra lo real y que no tiene nombre” (Cappa, 2014b). Como vimos en el caso de Catalán, dentro de la búsqueda estética de Cappa también se hace una diferencia entre lo “original” y lo “poético”, afirmando que esta segunda categoría habilita una potencia de combinaciones posibles para una escena singular. Este tipo de configuraciones nutren el planteo que formulamos más arriba en torno a la idea de resistencia. Especialmente aquel provisto por Steyerl cuando se ocupa de pensar los modos en que la autorreflexión por parte del artista responde en gran parte a la aceptación de proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales “habla su propio lenguaje” (2010). Desde nuestro punto de vista, este tipo

de formulaciones como la de Cappa habla de una discursividad específica que da cuenta de la potencial disolución de fronteras (en especial aquellas que legitiman la escisión del espacio de creación como un espacio de producción de conocimiento) que conlleva el discurso de espesor de parte de creadores.

Por otra parte, otro nodo conceptual que trabaja Cappa es el que se conforma a partir de la idea de “mitología berreta” como materia base para “generar creencia”. Este tipo de potencias combinadas o conceptos cruzados dan pie a uno de los principales materiales productores de teatralidad en el contexto específico en el cual se inscribe la poética de este creador:

Argentina es una especie de mitología berreta [...] necesita mitologizar permanentemente. [...] Hay algo en la manera de construir lenguaje [...] en la forma de relatarlo se constituye el mito (Cappa, 2017).

Estas descripciones que realiza Cappa coinciden -y confirman la filiación- con algunos de los nodos centrales del pensamiento de Ricardo Bartís, en que se toma la idea de la nostalgia y lo popular desde esa misma noción de mito. También este creador, como mencionamos antes, piensa la apertura al mito como zona de abnegación, ya que su propuesta no es someterse a los mitos sino, más bien, oponerse a la idea de generar repeticiones conservadoras de los mitos para transformarlos. En un punto bastante evidente en Cappa hay un rescate de esta idea y una readaptación sobre la categoría puntual de “mito berreta”²³³. Además, esta configuración de mitologías que el autor reconoce como generadora de relato, pone por delante su idea de “sostén emocional” que mantiene vigente los procedimientos teatrales que, en segunda instancia, van a vertebrar el lenguaje teatral. Luego al respecto agregará:

Del mito berreta hay algo muy interesante de la teatralidad que genera [...] Los “mitos berreta” [...] son más que nada exageraciones. Pero sin esas exageraciones parecería ser que la Argentina se derrumbaría. Eso también se traslada a los afectos, eso también se traslada a la forma de construir lenguaje. [...] Son formas de traficar emociones [...] y acá parecería ser que lo único que hay son afectaciones, después si rascás un poquito pareciera que todo se cae a pedazos (Cappa, 2017).

²³³ Esta mirada del mito que propone Cappa se alinea con la configuración bartisiana de mitología: “Somos lo suficientemente irónicos y, a veces, inteligentes, como para no creernos nuestra propia mitología. Eso, sería como creerse que acá pasa algo muy importante” (Stoppelman, 2018).

Continuando con las conceptualizaciones, pero dirigidas en esta oportunidad a la autodefinición del autor respecto de sus procedimientos de creación, pensamos en el principal nodo a partir del cual Cappa define su poética. Se trata de la línea temática que se instala como recurrencia prácticamente fija dentro de sus poéticas y que conlleva toda una batería conceptual derivada de la misma: el fútbol. Respecto del fútbol, Cappa dice que lo interpela especialmente en tanto estímulo creativo (es decir, como campo poético y como campo asociativo). Recordamos que lo temático puede colaborar especialmente con el eje de la autodefinición en la conformación del credo poético de un creador, ya que se trata de las líneas a partir de las cuales se generan múltiples asociaciones que él mismo reconoce como recurrentes al describir su materialidad escénica. Desde aquí se producen numerosas nociones que se instalan como ese “bagaje literario” que va impregnando los procesos y las puestas en escena de un creador. Algunas de estas categorías son “teatralidad”, “relato”, “vulnerabilidad”, y “la pasión” y “la verdad”; así como la idea de “desorden controlado”. El caso de Cappa, además, cuenta con la particularidad de que en la constitución de su credo poético hay dos ejes que funcionan retroalimentándose. Se trata del que venimos de describir, es decir, la autodefinición (en que reconocemos la línea temática de lo futbolístico como proveedora de material y sentido) y la filiación.

En lo que concierne a la filiación a partir de la cual configura su carrera artística, Cappa manifiesta dos referentes indiscutibles, uno es su propio padre²³⁴ y el otro es su maestro, Ricardo Bartís. En el cruce de estos referentes, para Cappa la relación vinculante clave se da entre el eje de la autodefinición y de la filiación. De ese modo expresa:

Mi viejo me enseñó el sentido de un juego. Me enseñó a diferenciarlo de su significado que es el resultado, el sentido es otro, es poético. Ahí se vuelve ritual, ahí se trasciende, ahí intenta ficcionalizar la existencia, el tiempo, la muerte. Es muy simple, se trata de darle la pelota a un compañero, de elaborar la jugada, en esa trama, entre los pases está la poesía. Si no, es la boba representación de lo que sabemos todos, el que hace más goles gana (Cappa, 2014a).

²³⁴ Nos referimos al reconocido técnico de fútbol Ángel Cappa que ha desarrollado su carrera profesional entre diversos clubes argentinos y del exterior.

A partir de esta referencia algunos de los conceptos que conforman el pensamiento de Cappa se basan en el imaginario deportivo que propone el fútbol, como acabamos de ver. Otro caso es el ejemplo que provee la idea de “emociones simples”, a partir de la cual configura la siguiente reflexión:

Me pidieron que escriba algo sobre el futbol y Bartís, y lo que voy a escribir tiene que ver con una emoción simple... ¿cómo el fútbol puede...? Su complejidad es esa emoción simple. Esa emoción simple es muy vulnerable, la persona está implicada en eso y no puede salir de ahí. El teatro, por su parte, también tiene esa función: la de trabajar sobre esas emociones simples. El teatro es eso, generar emociones, momentos, sobre esa emocionalidad simple que tiene el futbol (Cappa, 2014b).

Desde esta construcción conceptual de “emoción simple” podría pensarse una poética toda. Consideramos que la zona reflexiva es una de las principales receptoras del campo asociativo que propone Cappa a partir de la ligazón con esta temática en particular. De hecho, en varias oportunidades este creador ha recalcado que lo que le interesa acerca del fútbol no es especialmente su potencia como tema sino lo que “acumula y contagia” en tanto estímulo creativo:

El otro día fui a la cancha y me di cuenta de que lo que hay ahí es de una potencia inmensa. Y es muy simple, pero en esa simpleza está todo: cómo juega, cómo mueve la pelota... bueno, ver si el teatro puede reconocer esa potencia (Cappa, 2014b).

Encontramos en esta referencia y vinculación que él mismo produce, uno de los puntos de encuentro que tiene Cappa con Ricardo Bartís, con quien se formó y que aun hoy es uno de sus mayores referentes dentro de su práctica en el campo teatral. Cuando Bartís toma al fútbol para hacer una analogía con el trabajo escénico lo hace del siguiente modo:

En el teatro sabemos la letra, sabemos los movimientos, estás muy disociado porque tenés que ir manejando técnicamente tu juego. Como en el fútbol, no es que estás pensando pero el cuerpo está altamente entrenado en la producción de su relación en el espacio con el objeto. Está enormemente entrenado cuanto más entrenamiento, cuanto mayor capacidad de observación...pero también hay una decisión poética del que juega, en lo que está en juego cuando juega y algo singular, en este caso de su inteligencia, de su capacidad de sintetizar en décimas...en micrones de segundos... cosas antes que otro. Y que el cuerpo responda, y que pueda producir eso (Glusman y Bartís, 2006).

Vemos de qué manera Cappa se inscribe en una línea poética que responde a cierto campo temático que es fácilmente asociable con el que propone Bartís. Luego, haciendo referencia a su padre, Cappa afirma:

Yo le envidiaba mucho a mi padre algo de que los equipos de fútbol entrenan todos los días, es como si ensayaran todos los días. Y yo ahora doy clase, todos los días...me siento que estoy más cercano a eso. Es una forma de entrenar, de pensar...y algo que tiene el fútbol, que es una intensidad bestial. Vas a la cancha y lo que viene de la tribuna y de la gente es muy fuerte, es algo que es muy primario pero que está [...] La gente que va a la cancha va a buscar un momento poético. Pavlovsky decía que su padre, que era médico, el único momento poético que tenía era cuando iba a la cancha. Porque era el único momento en que su cuerpo se fundía en el cuerpo de los demás, y eso es lo que está bueno, salir de uno. Y también porque eso es el teatro: vas a salir de vos. Por eso es que digo lo de lo ficcional (Cappa, 2007)²³⁵.

Este procedimiento asociativo a su vez tiene su propia tradición, lo cual lo inscribe en una línea de filiación concreta. Pier Paolo Pasolini en su "Il calcio 'è' un linguaggio con i suoi poeti e prosatori" (1971) postula justamente que "el fútbol es un sistema de signos, o sea, un lenguaje". Respecto de ese deporte Pasolini afirmará, además:

El fútbol es la última representación sagrada de nuestro tiempo. En el fondo es un rito, también evasión. Mientras otras representaciones sagradas, inclusive la misa, están en franca decadencia, el fútbol es la única que permanece. El fútbol es el espectáculo que ha sustituido el teatro. [...] El fútbol es un espectáculo en el cual un mundo real, el de las gradas del estadio, se mide con los protagonistas reales, los deportistas en el campo de juego, que se mueven y se comportan según un ritual preciso. Por esto considero al fútbol el único gran mito que permanece vivo en nuestro tiempo (Pasolini, 2005).

Luego, a partir de esta analogía propondrá la siguiente tesis:

Los codificadores de este lenguaje son los jugadores, nosotros, en las gradas, somos los decodificadores y, por lo tanto, compartimos un mismo código. [...] Quien no conoce el código del fútbol no entiende el "significado" de sus palabras (los pases) ni el sentido de su discurso (un conjunto de pases). [...]

²³⁵ Tanto en la comparación con el padre, como en la idea del fútbol como potenciador de escena poética vemos, aunque no sea evidenciado de modo explícito que Cappa toma a Pavlovsky como un gran referente. Esto se ve tanto en lo temático (articulación fútbol-teatro) como en el eje de la autodefinición del credo poético, en que Cappa se alinea con un modo de ver la escena que lo precede pero que se ocupará de reactualizar una y otra vez.

Puede haber un fútbol como lenguaje fundamentalmente prosístico y un fútbol como lenguaje fundamentalmente poético (Pasolini, 2005).

Cuando Pasolini, al analizar las posibles razones de la derrota de Italia frente a Brasil en el mundial de México '70, extienda su conceptualización, propondrá que existen dos tipos de fútbol: un fútbol poético en el cual todo está basado en la gambeta y el gol (en este caso el fútbol brasileiro o latinoamericano) y un fútbol de prosa en el cual se prioriza el juego colectivo y organizado (el tipo de juego italiano y europeo en general).

Dentro del campo temático de lo futbolístico, Cappa, a su vez, organizará una división similar. En este caso, entre tres posibles tipos de artistas escénicos dentro del campo teatral argentino: los bilardistas, los menottistas y los bielsistas. Haciendo referencia a cierto imaginario de esos tres técnicos del fútbol argentino (Carlos Bilardo, César Menotti y Marcelo Bielsa) y a partir de la evocación de sus diferencias en las metodologías de sistema táctico (disposición de los jugadores en el espacio), de la postura táctica de su equipo (ofensivo, defensivo) y el tipo de liderazgo frente al grupo de jugadores Cappa piensa posibles analogías; todo esto en función de las repercusiones que esas determinaciones parciales que esta táctica proponga y el tipo de representación que se postule a partir de dicha evocación. Dirá al respecto que “Menotti recupera lo que sería la tradición de la producción de un lenguaje futbolístico. Privilegia el sentido estético por el resultado” (Cappa, 2017). Desde aquí, Menotti, según Cappa, propondría un estilo de juego (y un sistema) con el cual se puede ganar pero que prioriza un vínculo más directo con la mirada, el vínculo con el espectador y los modos de poetizar ese vínculo. Agregará al respecto:

Hay siempre una especie de conciencia de la forma. Y esa conciencia de la forma le da al teatro la posibilidad de que la actuación produzca lenguaje y en esa producción de lenguaje se produzca reflexión sobre la existencia [...] Lo que yo llamo actuación atorrante es algo que se hace cargo de su debilidad y no se cree el lugar que ocupa (Cappa, 2017).

Y respecto de los otros dos estilos, Cappa expresa:

Después hay otros técnicos influenciados por las escuelas europeas...lo que se decía en Argentina era que en Europa los jugadores eran más responsables y entrenaban más y físicamente estaban mejor y por eso perdíamos siempre con Europa. Europa privilegia el resultado (Cappa, 2017).

Según Cappa, Bilardo sería alguien que está pendiente de la eficacia del juego, con una filosofía “resultadista” (siempre por delante el resultado que el estilo) o como dirá Cappa “únicamente buscando la eficacia del relato”²³⁶ y Bielsa, por su parte, incorporándose a la tradicional polaridad de Menotti y Bilardo, propone una tercera vía²³⁷: un tipo de concepción de juego que reconoce un estilo propio al proponer un lenguaje y, a la vez, buscar un resultado. Es aquí donde se termina de redondear la metáfora en torno a estos tres técnicos y quienes podrían ser sus representantes análogos en el campo teatral porteño. Dentro de los artistas escénicos que Cappa reconoce como menottistas se encuentra principalmente Bartís y luego la línea de Alejandro Catalán y Sergio Boris:

Yo creo que en Bartís hay mucha inteligencia en recuperar (parecido a Menotti). En el teatro lo que hace Bartís es recuperar lo que ya venía circulando con Ure [...] recuperar formas más tradicionales argentinas en la producción de lenguaje de actuación y las vuelve obra. Eso lo convierte en obra (Cappa, 2017).²³⁸

Dentro de los bilardistas, Cappa ubica a Rubén Szuchmacher, a Emilio García Wehbi, a Guillermo Cacace, en los que reconoce un tipo de teatro que conserva el efecto por delante. Y, finalmente dentro de los bielsistas:

Matías Feldman es bielsista Es atractivo, trabaja con la actuación, pero controlado. Spregelburd también. Toda la línea Spregelburd sería la línea más

²³⁶ Esta puesta en cuestión de la “eficacia del relato” es sustancial dentro del modo en que Cappa observa su propia poética, conformándose como un punto central en lo que a la resistencia refiere. Esta problematización de la dramaturgia como criterio hegemónico organizador tiene que ver con la ruptura a la homohegemonía en los términos en que, vimos, lo planteaba Zarader pero dentro del campo de la escena nacional.

²³⁷ Dirá Bielsa al definir su juego: "El futbolista, como todo ser humano enfrentado a la alta competencia, tiene lo que llamamos temor escénico. ¿Y cómo se neutraliza? Con la mecanización, haciendo algo que está preestablecido, practicado muchas veces, con un mínimo margen de error. La responsabilidad del fracaso ya no es del jugador porque, claro, lo practicamos mil veces en la semana y no resultó. ¿De quién es la culpa? Del entrenador, de los ejecutantes y, en el fondo, de nadie. No salió, sencillamente. Por eso yo odio la mecanización, porque elimina responsabilidades. Yo quiero equipos ordenados, y no mecanizados, donde se respeten algunas posiciones y donde, escuchá bien porque éste es uno de los grandes secretos del fútbol, podamos desmarcarnos y luego volver rápidamente a marcar" (Bielsa, s/f)

²³⁸ En este apartado, Cappa resalta uno de los elementos que nos estamos ocupando de destacar a lo largo de todo este capítulo. Se trata de los puentes que se generan entre propiciadores y continuadores. Este es el tipo de dinámicas en que se puede evidenciar que lo que produce un creador (como lo son Ure y Bartís en este caso) de esta magnitud no es simplemente generar un pensamiento específico que puede ser retomado por otros, sino que se conforman como “instauradores de discursividad” (Foucault, 2010) para que otros produzcan sus propios pensamientos y asociaciones.

bielsista. Están más relacionados al lenguaje escrito. Con creatividad. Bueno, Rafa con genialidad (Cappa, 2017).

Evidentemente, la principal diferencia que señalará Cappa entre menottistas, bilardistas, bielsistas es que mientras los primeros producen lo que el director reconoce como un fútbol más gozoso, los otros dos formulan estrategias en las cuales se prioriza, en mayor o menor medida, el resultado y la efectividad. Aquí se ve el principal punto de encuentro con la referencia de Pasolini mencionada anteriormente al separar lo que sería un fútbol narrativo de un fútbol poético²³⁹.

Por otra parte, y volviendo a los ejes del credo poético, en el marco de sus clases y de sus procesos creativos encontramos diversas categorías generadas por Cappa. Como ya hemos estudiado en trabajos anteriores que versaban sobre su figura, las principales conceptualizaciones que han resultado organizadoras de su pensamiento teatral son las nociones de “relato” y “teatralidad”. Ambas categorías, dentro de su discurso reflexivo se han afianzado a partir de la práctica específica en sus grupos de trabajo al modo de esa “literatura” (Szuchmacher, 2015) que atraviesa el lenguaje colectivo durante los procesos de creación. Un caso de este tipo que hemos podido vivenciar en primera persona fue al formar parte de un grupo dirigido por Cappa, en que, al comienzo del proceso creativo, el director afirmaba que era “necesario generar ficción” y en esa búsqueda se ordenaron algunos de los conceptos antes mencionados. Con esta idea de “generar ficción” en ese caso se hacía referencia a la búsqueda de una metáfora sostenida desde la teatralidad para hablar de lo que al grupo le interesaba tratar, complejizándolo para volverlo un hecho poético. En ese momento se producía una referencia a esta idea a partir de la “búsqueda de un relato” y “la producción de teatralidad”²⁴⁰, cuestión recurrente en la poética de Cappa:

²³⁹ Cabe destacar que, además de los recursos poéticos que provee el fútbol en tanto campo asociativo, hay diversas puestas en escena de Cappa que lo toman como material específico, como por ejemplo *Es un sentimiento*, obra que transcurre en una casa de los alrededores de una cancha de fútbol y cuyo personaje principal es un barrabrava. En esta obra encontramos una versión original en que el equipo era Almirante Brown y en la versión que se montó en Bahía Blanca en 2017 el equipo es Villa Mitre.

²⁴⁰ Las nociones de relato y teatralidad son fundantes de los procedimientos que elabora este director, tal como hemos visto y desarrollado en nuestra tesina de Licenciatura de la UNA. En este caso, llamamos relato a la organización de acontecimientos, agentes, objetos, espacio y tiempo en una secuencia narrativa. Para Jean-Michel Adam (1992), el relato se configura como texto narrativo por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble

Lo que me parece que nos está costando, y que a mí me cuesta por una cuestión personal, es qué actuar. Qué es lo que hay que actuar. No sólo el texto, no sólo el sentido, sino qué se pone en juego cuando se actúa. Entre otras cosas para qué actuar, y qué (Sagasetta y AAVV, 2011: 22).

A partir de estas nociones Cappa plantea que la idea de “relato” opera como sostén de lo que se “quiere contar” y, por otra parte, el concepto de “teatralidad” funciona en integración con la búsqueda de una mirada externa que sirva a los hechos organizativos para definir las partes de la historia expuesta “que se ve”. Entonces, si reconocemos al trabajo con la teatralidad como el trabajo de la particularidad del artista, incorporando la singularidad de cada proceso, entonces este tipo de búsqueda se vuelve creativa y fructífera. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de entrevista se habla de los componentes de un relato y de cuánto esto afecta a la poética que se produce:

Cuando empecé a estudiar teatro, me decían que tenía mucha continuidad verbal, pero no tenía interioridad, por decirte...y entonces por eso me fui a estudiar dramaturgia. Y después también me lo dijo Bartís eso. Se trata de habilitar la posibilidad de ir a una zona desconocida...Se empieza a dudar del ensayo. Fundar siempre el deseo. Fundar siempre el para qué. ¿Para qué se junta toda esa gente? Lo más atractivo no es la ficción. Es el “entre” (Cappa, 2014b).

De hecho, Bartís también ha hablado en esta línea acerca de lo colectivo, con lo cual podemos ver cómo en lo procedimental, nuevamente, es manifiesta la línea de filiación de Cappa. Dice Bartís:

Como en toda actividad grupal, los lugares pueden ser cuestionados, hay que poetizar los lugares e intentar salirse. El riesgo principal sería la presunción de que el director sabe, así como el texto viene con la creencia de que tiene una verdad en él que hay que encontrar y representar (Bartís, 2003: 68)²⁴¹.

De este modo, al describir los procedimientos inherentes a la situación de actuación, Cappa los define de la siguiente manera:

complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial - Complicación - Re(Acción) – Resolución - Situación final.

²⁴¹ La idea de la poetización de los espacios en Bartís funciona además como contraposición a la lectura de la escena como contenedora de diversos planos que -entendidos por separado- podrían ser reconocidos como “estancos” (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 9).

Saber emitir signos se hace imprescindible, son nuestras armas. Esa actuación genera un relato, no solo responde a ese relato si no que al reproducirlo lo va inventando, le va creando nuevos surcos, nuevas coartadas para no ser encontrado, para poder repetirse necesita generar la sensación de estar siendo inventado (Ajaka, Bustamante, Cappa et. al., 2015: 18).

Al formular una idea de la escena como un espacio en que se pone por delante un tipo de creencia particular, Cappa propone las nociones de “pasión” y de “verdad” que también funcionan como disparadores de su búsqueda poética en relación con su práctica escénica y nuevamente avivan la idea de credo o creencia:

La pasión no es la verdad. Es una ilusión intensa. Suple la pasión el miedo de la incertidumbre. Es una decisión apasionarse. Es cierto que, en medio del oleaje de la pasión, uno cree que está por fin en la verdad. Hacer teatro es tal vez una ilusión colectiva de pasión, es tal vez la más intensa de las ilusiones de pasión, la otra es ir a la cancha y ser de un equipo. El compartir esa creencia genera una paradoja, por un lado, uno se debilita al abandonarse a ese nosotros y al mismo tiempo se siente invencible. Es por eso tan fértil para que crezca el alcahuete, el que finge estar y quiere ser. Ojo, el tipo finge para él también, es un perverso. Roba la fuerza que genera la pasión y se hace fuerte él. Como todo organismo noble el teatro es vulnerable al bicho. Sin embargo, sigue siendo y tal vez se está convirtiendo en la única posibilidad de organización poética donde se puede ilusionarse apasionadamente con llegar juntos al amanecer de una verdad (Cappa, 2016).

Como mencionamos más arriba, otro elemento conceptual clave en la configuración del credo poético de Cappa es la idea de la vulnerabilidad del actor²⁴². Cappa afirmará al respecto:

Cuanto más podés acceder [...] a un territorio menos controlado y donde esté menos en juego lo psicológico. Más cercano a la forma pura. La forma es emoción. [...] En la forma hay una decisión. [...] Y esto es social. Es emocional. [...] Hay algo del “yo” que se pone en cuestión. Creo que los actores

²⁴² Otra idea que en Cappa está asociada a esta es la de “el lugar común”. Respecto de la obra *Svaboda*, Cappa estructura ciertos elementos compositivos a partir de lo que él mismo define de tal modo: “Un actor debe saber eso que produce en lo que dice. Ahora, evidentemente tengo que hacer un movimiento estético para que eso no sea solo enunciado moral. Pero si, si no se trabaja sobre el sentido común y podría decir hasta el lugar común. Desde ese lugar común está la posibilidad de poder pensar sobre situaciones más complejas, por lo menos en la actuación” (Cappa, 2014b). *Svaboda* realiza funciones entre 2015 y 2017. Su elenco está formado por Anibal Gulluni, Pablo Chao y Laura Névole (reemplazada luego por Maia Lancioni). El resto del equipo creativo lo componen Paola Delgado (vestuario), Pia Drugueri (escenografía e iluminación) y Gabriel Guz (asistencia de dirección, luego reemplazado por Mayra Melina Galván). La dirección es de Bernardo Cappa.

más atractivos son los que están debilitados en términos de “yo”. Lo que decía Pavlovsky acerca de que al actuar [...] lo más sólido se debilita (Cappa, 2008).

Algo de esta configuración que produce el director encuentra zonas en común con una definición elaborada por Alberto Ure, que manifiesta que “los propios vacíos del actor convocan a la actuación como relleno provisorio pero único, como la droga que no es la madre pero que es más que todas las madres, así la actuación es el yo que no es el yo pero que es más que el yo, y eso sólo se puede ambicionar desde la carencia absoluta” (Ure, 2003: 121). Por otra parte, esta es una idea de Cappa que refuerza su filiación con aquella de Pavlovsky que mencionamos más arriba acerca del “proceso dialéctico autor-actor” (1976). En éste, parte del procedimiento que permite apropiarse de un material escénico es la “desintegración” del yo, para incluirse como actor en una obra de su propia autoría. Por otra parte, la idea de Pavlovsky de “dimensión existencial” en la búsqueda específica del actor pone al mismo en el centro de la escena desde el trabajo del cuerpo de actuación, tal como lo sugiere Cappa en esta formulación de acceso a aquel “territorio menos controlado”.

Respecto del eje de la metodología de trabajo de Cappa, lo procedimental se encuentra en buena medida sistematizado en sus discursos de espesor. Dentro de esta categoría podemos incluir la idea de caos como proveedor de una potencia poética y elabora una construcción con distintos niveles de desorden que según Cappa es “una potencia poética” y un gran proveedor de escena. Desde aquí plantea que el eje que contenga ese desorden podría ser la búsqueda de presencia, y la priorización de esa presencia lo que podría llevar a pensar que “la obra ideal es la obra improvisada, todo el tiempo” (Cappa, 2014b). Nuevamente en Cappa encontramos la mirada acerca del ensayo como un espacio de búsqueda y no como puesta en escena de un material preconcebido, además de un nodo de resistencia a la idea tradicional de la “obra acabada” (lo cual coincide con su puesta en cuestionamiento del relato como centralidad para un material escénico). De este modo se alinea con los cuatro creadores que acabamos de ver y se distingue una línea en común que piensa al cuerpo de actuación como un cuerpo que debe explorar sus potencialidades escénicas para poder convertirse en un territorio de resistencia.

6.1.2.c Credo poético: tipología

Desde la tipología de credos que hemos presentado, la práctica de producción reflexiva de Bernardo Cappa, a partir de los discursos de espesor que ha ido produciendo a lo largo de su carrera, lo inscribe en la categoría de artista reflexivo. Y la producción de esas reflexiones se sostiene tanto en el marco de sus clases como en su práctica creativa. Como hemos descrito en el capítulo 2 al detallar la tipología de los credos poéticos, se pueden analizar los diversos tipos de relación que establece un artista escénico con su obra, en función del nivel de espesor del discurso reflexivo al cual puede llegar durante sus procedimientos. Como también hemos visto, la intención de dicha tipología es ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento en general. Evidentemente estas categorías se enfocan en el tipo de reflexión del artista en relación con su material de trabajo y más allá de las poéticas y de los recorridos específicos en tanto creadores escénicos. Los marcos para que esos procedimientos de reflexión se lleven adelante pueden variar y este es el caso de Bernardo Cappa. En algunas ocasiones escribiendo artículos, como, por ejemplo, “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas” que es un capítulo dentro del libro *Detrás de Escena* (Editorial Excursiones, 2014). También, de manera autónoma -como acabamos de ver en el caso de Catalán- Cappa produce textos derivados de reflexiones en ensayos o en funciones, para compartir con su entorno en redes sociales. Respecto de la tipología de los credos poéticos, Cappa, además del credo poético -principal- de artista reflexivo, encontramos ciertos rasgos de credo poético de artista inspirado o artista ‘médium’. También, rasgos de esta categoría en algunos conceptos en los que describe una mecánica de sus procesos creativos, señalando que esta se establece en la búsqueda de algo que aún no se sabe qué es, hasta después de haberlo encontrado. Al respecto afirma: “Yo me di cuenta de que lo que busco en una obra de ensayos son esos momentos de organización donde se pone en juego algo, que antes de ensayar, no sabíamos” (Cappa, 2014b).

Desde aquí y haciendo foco específicamente en la actuación, a partir de la idea de “lo que debería verse en escena” y de la teatralidad que producen esos cuerpos de actuación, Cappa toma algunas referencias, en principio pensando en torno a la idea de la “obra bien hecha”:

A mí la idea de la obra bien hecha, me importa un carajo. Yo fui a ver *Paso de dos* de Pavlovsky y estaba muy angustiado y la obra me tranquilizó, me resolvió una angustia. Hay algo medio paranoico...cuando el actor no miente, pero miente. No esta cosa moderna que dicen la verdad y me da un poco de fobia. Cuando se pone en juego algo que no se puede decir, el teatro me alivia. Me gusta que se arme un universo ficcional. Gente que me quiera hacer creer algo, pero que eso también esté en riesgo (Cappa, 2008).

Reconocemos aquí otro punto clave de deriva del pensamiento de Pavlovsky al ser retomado por Cappa. El concepto pavlovskiano de “régimen de afectación” (2001: 110) es estructural para entender el modo en que Cappa se permite cuestionar paradigmas dados en relación con lo que “debería” contener un material escénico. Recordemos lo que al respecto refería Pavlovsky al afirmar “comprender mucho una zona” (2001): “yo sé lo que hago en el escenario y cómo llego al público y hasta puedo reflexionar acerca de esta forma [...] Una cosa es experimentar al límite y otra es representar bien (Pavlovsky, 2001: 110). Luego, respecto de la pregunta acerca de cómo llevar adelante un universo ficcional desde el espacio de la actuación vemos que Cappa concibe en un lugar central algo de lo artificioso que ya veíamos en el apartado dedicado a Bartís:

Sobre todo que esté en juego algo de la intensidad, que está bueno, tener en cuenta al relato. Uno ve (siempre volvemos a Bartís), pero el otro día fui a ver *La pesca*, y aún en un ensayo que está bajo, se siente que se pone en juego otra cosa, algo que se oculta, que no se dice... eso está en juego, y no está tan valorizado el relato. Tiene que estar, está bueno, pero sí está en juego algo que no se dice [...] Eso es lo que me gusta de un espectáculo. Y me gusta verlo a Pavlovsky o a Brisky, que mienten, pero lo hacen en serio, digamos cuando actúan [...] está bueno eso porque pone en juego el narcisismo (Cappa, 2008).

Este punto de resistencia al narcisismo también es constructivo de esa resistencia a la “obra bien hecha”²⁴³ que Cappa funda como clave de su metodología de trabajo y que se apoya en esos saberes específicos contenidos en los discursos de espesor de sus predecesores.

6.1.2.d Subjetividad poética

²⁴³ Algo de esto resuena en Cappa como escape al paradigma del “deber ser” teatral que podría ser un obstáculo para la creación. Como dice Hebe Uhart: “El ‘deber ser’ o el ‘deber hacer’ [...] obstruyen la escritura” (Villanueva, 2015: 22)

Finalmente, específicamente en el plano de la metodología a partir de la que se lleva a cabo un abordaje escénico, como hemos delineado, el proceso de creación de las obras de Cappa suele implicar un trabajo grupal en que los integrantes se encauzan en un recorrido autorreflexivo, con instancias de escritura en solitario; pruebas en la escena; escritura colectiva; improvisaciones a partir de diversas temáticas, films, imágenes, objetos y espacios; y siempre reflexión sobre las mismas. En medio de lo cual suele darse un entretejido vincular singular que luego se verá representado en aquello que conforma el germen de la obra, en tanto dispositivo al que se suele acudir una y otra vez en busca de nuevo material transitable. Por lo tanto, la forma de generar “escena” se gesta sobre sí misma a partir de las dinámicas vinculares y los aspectos coyunturales que sostienen el trabajo durante el proceso de creación. Si bien hay un rol de dirección claramente organizador, el grupo en tanto colectivo tiene incidencia en lo que se quiere contar y lo que se “actúa” (podría decirse, en los elementos que quedan como parte del material escénico definitivo luego del proceso de ensayos) a partir de un código común. El hecho de tratar la creación de manera autopoietica (el proceso creador se cumple dentro del objeto creado) configura un sistema de trabajo singular, con características propias (Dubatti, 2007). Respecto de este formato y específicamente acerca del trabajo del actor Cappa afirmará:

Un actor en el teatro debe dejarse atravesar por estos relatos, su cuerpo es un catalizador, un pararrayos, su inteligencia y su talento convertirán esos gestos que tienen ya un significado en signos abiertos, múltiples, que permitan imaginar. Un actor debe aprender a usar esta fuerza, esta extraña necesidad de dramatizarlo todo, es su fuente de inspiración. (Ajaka, Bustamante, Cappa et al., 2015: 18)

6.1.2.e Principales rasgos de los discursos de espesor

En síntesis, podemos afirmar luego de este recorrido que en Cappa encontramos varios nodos que son clave para pensar su credo poético a partir de sus discursos de espesor -que encontramos en soportes heterogéneos-. Por un lado, la filiación (Bartís y Ángel Cappa en mayor medida, y luego Ure y Pavlovsky en otro grado), lo cual se conecta directamente con la autodefinición que utiliza Cappa para describir sus procesos de creación. Este eje está claramente conectado con el eje de “la mirada de los otros” a partir de una analogía que hace desde el campo teatral argentino con el fútbol y las

distintas ramas que componen las líneas de pensamiento en una y otra actividad. Finalmente, además de las reflexiones que produce y que aluden a situaciones concretas que se viven en el cotidiano de ensayos, de funciones o de clases, como hemos visto, Cappa trabaja también con diversas categorías y conceptos que provienen de su propio recorrido y búsqueda en términos de poética. Los conceptos con los que describe su práctica teatral son, entre otros, los siguientes: la idea de “actuación atorrante”, los “menottistas, bielsistas y bilardistas” del teatro argentino y también las ideas de “teatralidad”, “relato”, “vulnerabilidad” y “desorden controlado”.

A través de Cappa hemos podido también ver los puentes que se establecen entre “propiciadores” y “continuadores” ya que desde diversas estrategias evidencian una influencia que se intuye y -en este caso- también se confirma. Esto se da especialmente con Bartís a partir de la reformulación de categorías en torno a la idea de mito (repensada por Cappa como “mitología berreta”) y con Pavlovsky a partir de formulaciones en torno al cuerpo del actor desde ideas tales como “desintegración del yo” o “régimen de afectación”. Como sucedió antes con Catalán aquí también podemos ver un fenómeno de transferencia entre los ejes planteados del credo poético. Esto se da porque en el caso de estos artistas, que de modo reflexivo piensan desde dónde producen lo que producen- la filiación atraviesa algunos de los otros ejes (especialmente el eje de la autodefinición, la misión y los conceptos). Nuevamente encontramos reincidencias en relación con la idea de resistencia que nos ha sido central para determinar este recorte. Esto sucede especialmente en tres dimensiones: la resistencia a la obra acabada, la resistencia a la obra bien hecha y la resistencia al narcicismo como reafirmación de las dos anteriores.

6.1.3 Analía Couceyro

6.1.3.a Procedencia y deriva

Tanto la tríada de artistas que vimos en el capítulo 5 como los dos creadores sobre los que acabamos de trabajar han pensado, de maneras diversas, las prácticas de actuación. De hecho, forman parte de este análisis puesto que consideramos que sus aportes son claves para instalar el pensamiento en torno a dichas prácticas en el campo teatral argentino. Y sobre todo por sus planteos que ubican al cuerpo de actuación como vehículo de resistencia poética. Couceyro se formó en el Sportivo Teatral con Ricardo

Bartís. También trabajó en *El corte* (1996) bajo su dirección. Ejerce como docente en la Universidad Nacional de las Artes y su práctica docente completa su praxis artística al modo en que lo describe Gilberto Icle (2012), apoyándose y retroalimentándose entre sí. Trabaja con diversos directores entre los cuales se cuentan Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Pompeyo Audivert, Mónica Viñao, Rubén Suchmacher y Ariel Farace, entre otros.

La inclusión de Analía Couceyro dentro de este grupo de seis artistas que estamos analizando es fundamental. De todos es la que aún hoy conserva una práctica de actuación predominando entre sus actividades que incluyen también la dirección, la docencia y -en menor medida- la escritura. Respecto de la escritura, justamente, Couceyro la entiende como “versión” o como “collage de voces” (Gigena, 2016) lo cual, como veremos más adelante, tendrá mucho que ver con los modos en que piensa la literatura y la dramaturgia, pero aplicada al cuerpo de actuación. Respecto de la recolección de datos en la que Couceyro basa su trabajo escénico investigativo podríamos acudir a Hebe Uhart quien dice:

Habitualmente diríamos que se vistió exageradamente, pero si escribimos eso no hemos hecho una indagación de cómo se siente el personaje [...] lo más importante para escribir es la atención, atender bien lo que se hace y cómo se comporta mi personaje. Si yo atiendo eso, estoy haciendo literatura (Villanueva, 2015:62)

Como pretendemos ver a continuación, hay en Couceyro, y en el modo en que describe su forma de encarar el trabajo del cuerpo de actuación en la escena, un aspecto muy claro que se puede sintetizar como ese “hacer literatura” que se aglutina en su búsqueda por elaborar versiones posibles de un cuerpo de actuación a partir de diversas asociaciones (al modo de una edición literaria). Por otro lado, al respecto de los roles en general en el teatro, afirma:

Empecé a dirigir hace muchos años ya, me parecía lógico asumir ese rol. Yo vengo de una formación y trato también de formar a mis alumnos con la idea de que los roles son móviles, que un actor o actriz no debe ser solo un intérprete de textos o ideas de otros, y que los lugares de producción no son fijos, uno puede dirigir, actuar siendo dirigido, dar clases y tomarlas, y asumir diferentes roles (Espinosa 2017)

Nuevamente nos encontramos frente a un sujeto escénico que reconoce cierta movilidad en los roles y lo que se vuelve habilitante de eso es justamente la

jerarquización del rol de la actuación. El actor o la actriz, según su visión, no tiene que estar supeditada a los lineamientos que impone un texto o propone un director, puesto que reconoce que incluso esos espacios son móviles y aleatorios si lo que está por delante es la escena. Desde este rasgo principal, en el caso de Couceyro contamos con una creadora que produce discursos de espesor en relación con sus prácticas de actuación desde ese lugar particular que le provee la materialidad escénica en tanto actriz, en proyectos con diversos equipos creativos y con poéticas muy disímiles entre sí. Podríamos pensar incluso en una especie de “vacilación” entre esos roles, una búsqueda de la conveniencia específica que puede demandar cada proyecto, reconociendo el aporte que desde cada uno de esos roles se puede proveer a la escena. Uhart dice respecto de la vacilación como actividad creadora:

Al escribir tiene que haber un momento de vacilación, debo saber y no saber adónde voy, para que el texto sea como un viaje y para que ocurran novedades en el trayecto, que es lo mejor que puede pasar [...] Se trata de resaltar lo que despierta mi atención y para eso debo entrenar la mirada y la reflexión en función de esos temas, de esas sensaciones, personajes o conductas que me llamaron la atención (Villanueva, 2015: 33).

6.1.3.b Credo poético: ejes

Dentro de su coyuntura de trabajo, el principal rasgo que encontramos en los modos de definir su práctica es la idea de la actuación en tanto cuerpo editado. Couceyro piensa el trabajo del actor como una composición que se da desde el cuerpo a partir de la multiplicación que proveen diversos materiales que son alimento para esa escena o “disparadores de actuación”. En su caso específico, este apoyo y marco se da en la palabra escrita:

Tengo todos mis libros subrayados y creo que en esas frases hay disparadores de actuación; algunos esperarán años hasta encontrar su cauce, y otros quizá solo queden como campo de asociación en una frase improvisada (Inrockuptibles, 2014).

La potencia de esta conceptualización radica en la posibilidad de tomar cualquier tipo de materialidad para producir escena. Algo de esto vimos en Cappa (cuando reconocimos en la temática “fútbol” tanto campo asociativo como campo poético) y

también en Pavlovsky al afirmar que su trabajo como actor tenía relación directa con sus lecturas (Pavlovsky, 2001: 216). Los materiales según esta lógica se vuelven no solo potenciadores de escena sino también generadores de la escena. Así lo piensa esta actriz: “siempre que leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro” (Gigena, 2016). Yendo un poco más lejos con la brecha de entrada al credo poético que provee la línea de las conceptualizaciones, se puede ver que esta idea de la actuación editada también está relacionada con otra noción que desarrolla y que tiene que ver con la “actuación como robo”:

Es algo que entreno mucho, el vínculo del actor con la palabra escrita, como una herramienta muy poderosa. Por otro lado, siempre pienso que actuar es robar, y es robar de las personas que uno conoce o de la señora que te atiende en la guardia, y también de la música, de las fotografías y, por supuesto, de la literatura. (Inrockuptibles, 2014)

Desde esta construcción que provee, la noción de robo está relacionada para Couceyro con notas en torno a la idea de “voracidad”, de “avidez” y de “absorber” elementos para alimentar al propio material creador. Nos resulta clave ligar estas ideas al mundo de la escritura habilitado por la misma Couceyro. Frente a estas cuestiones no podemos evitar remitirnos a los escritos de Hebe Uhart que desde la literatura reflexiona:

Cuando nuestro mundo interior es el tema de la escritura, debemos ser capaces de provocar un discurso desbocado [...] Lo más difícil en la vida es tomar decisiones; y para armar personajes y quedarse en ese personaje y en la historia que elegí contar, hay que entrenarse, disciplinarse (Villanueva, 2015: 88).

En muchos sentidos, consideramos que esa “voracidad” a la que alude Couceyro es la que permitiría generar la fluidez que demanda ese “discurso desbocado” al que hace referencia Uhart. De hecho, Couceyro agregará también el aspecto del “vínculo ladrón” que tiene con la literatura cuando releva materiales pensando en la posibilidad de que le sirva para armar obra. Ya sea como asociación poética, como cita, como disparador de imaginarios, como constructor de mundos, como principio para construir un personaje -lo que ella llama el “carozo del personaje” (Inrockuptibles, 2014)- o simplemente como una idea disparadora:

Hay algo de la actuación que tiene que ver con la avidez, con la voracidad de querer tragarse cosas, robar cosas de diferentes disciplinas, de la imaginación de uno y de diferentes personas, y poder traducir eso en actuación. Hay algo muy fuerte que a mí me sigue pasando con esa necesidad, esas ganas, y al mismo tiempo hay algo que me parece muy emocionante del rito teatral (Villamil, 2018).

Por lo tanto, en esta creadora podemos observar los elementos múltiples con los que nutre su actuación, pero especialmente la literatura a la cabeza y la posibilidad de crear un “vínculo personal” con quien escribe:

La escena mitologizada del libro que “me habla”, del libro que “habla de mí”, a través de mí, y a través de los años, la voz inconfundible de una muerta que me habla ahora, ya, en presente absoluto, la hermosa y ridícula certeza de que nos estamos comunicando. Es de las cosas más extrañas y fascinantes de conectar con la literatura de alguien, entablar un vínculo personal con quien escribe, aunque haya muerto hace décadas. Y cuando ese vínculo se sostiene en el tiempo reconoces y ansíes esa voz en cada nueva aparición o promesa, esperas con vehemencia cada nuevo libro buscado, reservado, encontrado... (Couceyro, 2018).

Nuevamente esto nos lleva a pensar en aquellas lógicas mediúmnicas trabajadas por Luis Gusmán en el campo literario. Estas ideas de libros parlantes o dicientes son potencialmente leídas desde lo oculto asociado al desdoblamiento o al espíritu haciéndose presentes por sobre la materia de creación. Este tipo de “conexiones” que menciona Couceyro podrían funcionar como “activaciones” de lecturas del pasado o “apariciones” sin base previa²⁴⁴.

Por otra parte, respecto del eje que propone la metodología de trabajo de una creadora como es el caso de Couceyro, podemos ver que se alimenta de dos cuestiones, por un lado, la forma explícita en que esta actriz describe las estrategias y modos en que encara un proceso de creación. Por otro lado, el espacio que le da al hecho de explicitar estos recursos. Reconocemos en esta creadora algunas cuestiones que hemos mencionado superficialmente en apartados anteriores. Se trataría en Couceyro de una técnica de actuación tan depurada que se puede pensar la escena desde dentro de la

²⁴⁴ Como afirma Gusmán respecto de las invocaciones: “Es posible [...] que la invocación al médium no se practique para evocar el pasado, sino que sea uno de los recursos que encontraron los muertos vivientes para disponer de un pasado” (Gusmán 2009: 24).

escena, tal como puede verse en la especificidad de sus reflexiones sobre el cuerpo de actuación.

Acerca de los procedimientos con los cuales encara un proceso de trabajo afirma no ir nunca “vacía” a un ensayo o a un proceso de ensayos, sino que antes de comenzar a ensayar tiene pensado un enfoque del material que le genera “hipótesis y pruebas posibles” (Villamil, 2018). Por ejemplo, respecto de la secuencia de movimientos²⁴⁵ del comienzo de la obra *Constanza muere* (dirigida por Ariel Farace) dice que si bien es improvisada hay una serie de pautas que demarcan por donde debe transcurrir. La describe como un “baile y lucha con / contra la muerte”. Al enumerar luego de tres temporadas de funciones los tipos de muerte que le permitieron asociar con un trabajo de composición del cuerpo de actuación recuerda, entre muchas otras, estos tipos de muerte: “ataque de animales salvajes; ahogada en el río; contando en la anestesia; terremoto 1 (en San Juan); bajo la carroza de los osos en la marcha del orgullo; víctima de una marabunta; arenas movedizas” (Couceyro, 2017), entre otras. Esta descripción tan específica de esos elementos que le han ayudado a componer un personaje (reconociendo, a su vez, esa composición como dinámica y mutante) nos hace pensar en una artista que no teme a los lugares comunes. La recurrencia de estos materiales como elementos multiplicadores de la actuación se relacionan con la singularidad a la que refiere Uhart:

El que escribe no tiene por qué evitar los lugares comunes de los personajes. Un personaje no se sostiene porque diga cosas extraordinarias u originales. En general, los lugares comunes tienen que ver con el contexto y con quien los dice (Villanueva, 2015: 144).

²⁴⁵ A ese momento físico con pautas pero improvisado en cada función lo llaman en el marco de esa obra “escena cero”. Este es el modo en que Couceyro define ese primer momento de la obra que se organiza en torno a una “lucha contra la muerte”, a la que también llama como “lucha, baile o juego”. Respecto de ese momento Couceyro afirma que sirve porque la “coloca”, la introduce inevitablemente en el momento presente para desde allí dar cauce al cuerpo como espacio central generador de escena. Por lo tanto, desde esta idea podemos reconocer esa concepción de la escena como algo que debe ser tratado desde la situación de presencia en el aspecto más ceñido al cuerpo posible. *Constanza Muere* hizo funciones entre 2015 y 2017. La obra dirigida por Ariel Farace cuenta con el siguiente elenco: Analía Couceyro, Florencia Sgandurra, Matías Vértiz. El resto del equipo creativo lo compone Gabriela A. Fernández (vestuario), Mariana Tirante (escenografía) y Matías Sendón (iluminación).

Por otro lado, en lo que concierne a la producción de material reflexivo en torno a sus prácticas, Couceyro afirma que es necesario (además de útil) porque colabora con el reconocimiento de las propias “técnicas”, lo cual permitiría que la sistematización que acabamos de ver sea posible:

Ejercitar la reflexión sobre lo que hacés como actriz te hace mejorar. Tomar conciencia y trabajar la técnica mejora mucho las cosas. Hay un mito en relación al dominio de la técnica: se supone que una actriz que puede entender cabalmente lo que hace y por qué llega a tal lugar es fría o mecánica. Eso no es verdad. La técnica no es un corsé, sino una herramienta muy útil (Inrockuptibles, 2014)

Consideramos que el nodo clave de resistencia que plantea Couceyro en esa cita es remarcable. Se trata de la resistencia a no pensar, especialmente desde el rol del actor apropiado de su pensamiento y de la discursividad que produce en tanto intelectual específico. En Couceyro se sugiere una y otra vez la posibilidad de estar frente a una técnica actoral tan depurada que es completamente posible pensar la escena desde la escena misma.

Volviendo a los roles múltiples (y alimentado por estos) su trabajo como docente de actuación también es clave dentro de su actividad en articulación con su trabajo como actriz y especialmente el campo en el que se plantea las preguntas que habilitan diversas definiciones desde sus discursos de espesor:

Mi trabajo como docente es fundamental [...] es la mejor forma de estar despierto, atento y vital con respecto a la actuación, porque ver y pensar las cualidades, dificultades y poéticas particulares de los alumnos me ayuda a ver y pensar las mías como actriz y las de los actores que dirijo. En mi tarea como docente busco reconocer y expandir las posibilidades expresivas y asociativas de los alumnos, observando y aprendiendo de esas particularidades (Territorio Teatral, 2008).

Por otra parte, también elabora la idea de “abuso de la actuación” que porta la construcción de ese espacio desde una conciencia de exposición corporal-emocional que requiere un tipo de administración particular:

Me estoy planteando algo del orden de la salubridad en relación al trabajo de actriz: laburé un montón durante muchos años y ya necesito regularlo un poco

más. Creo que no debería ‘abusar’ tanto de la actuación como lo vine haciendo en los últimos tiempos. Es un oficio que requiere un alto nivel de exposición. (Inrockuptibles, 2014)

Esta construcción acerca de la materialidad a partir de la cual trabaja un actor dialoga con los modos de producir pensamiento en esa situación de exposición²⁴⁶:

Momentos particulares en los cuales hay como una híper conciencia de lo que se está produciendo. Una híper conciencia del yo. De ese momento específico. Y que tiene que ver con momentos en los cuales uno tiene la sensación de que se despliega un nivel de energía muy superior, que hay algo que sucede, que puede tener que ver con el ritmo, lo emocional, una proyección, o con la energía, o como uno lo quiera llamar, diferentes cosas que hacen que uno tenga la sensación de un brillo particular (Alfaro, 2015: 8).

Por otro lado, esa idea de que hay algo que podría agotarse en la actuación, también repiensa al trabajo del actor puesto que es leído como un material que cuenta con el valor de algo acabable. Esta es una mirada singular de Couceyro respecto de su práctica que se empalma con la idea del “impacto” que implica actuar o la “actuación como droga”

Siempre es fuerte actuar, y más en una obra que a uno le gusta mucho. [...] Ser actriz tiene algo de droga, en el sentido de la avidez que te produce, y también algo de espera de que llegue ese momento, como de ritual (Yuszczuk, 2015)

Esta idea de la actuación como droga sobre la que insiste Couceyro puede tener que ver con cierto imaginario de fluidez o de impulso en la práctica que podría sostener el quehacer²⁴⁷. También, en un segundo plano, podría relacionarse con ciertas referencias a la libertad en torno a la droga o la bebida como propiciadoras de una libertad creadora que se activa en cada función²⁴⁸. Aquello que Francis Bacon llama al

²⁴⁶ Nuevamente la idea ya mencionada de una técnica de actuación que permite pensarse desde la propia escena al momento de actuar.

²⁴⁷ Uhart hace referencia de modo similar a la idea de impulso: “El centro de lo que significa escribir es convertir el hecho personal en algo de interés para el otro y al mismo tiempo es una relación con uno mismo, porque al escribir uno sigue un impulso” (Villanueva, 2015: 21). En el caso de Couceyro estos recursos parecen ser sostenes múltiples sobre los cuales apoya su trabajo escénico.

²⁴⁸ Similar a lo que postula Couceyro, Alberto Ure refiere a la actuación como droga para saldar los vacíos del actor: “los propios vacíos del actor convocan a la actuación como relleno provisorio pero único, como la droga que no es la madre pero que es más que todas las madres, así la actuación es el yo que no es el yo pero que es más que el yo, y eso sólo se puede ambicionar desde la carencia absoluta” (Ure, 2003: 121).

hablar de la pintura “la ausencia de voluntad consciente” (Sylvester, 2009: 15) que permite activar una creación que tiene la capacidad de vivir por sí misma.

Por otra parte, respecto de la filiación, como vimos en otros casos, Couceyro también dice alimentarse de lo que producen otros creadores. Esto contribuye con la idea que habíamos visto en Pavlovsky y en Ure de que el actor no tiene únicamente la referencia de la formación en la transmisión explícita del quehacer en la actuación, sino también de los referentes que conforman la mirada que es determinante de la propia praxis:

Hay algo fundamental que es ver actores y actrices y entender por qué uno los admira, qué le gusta, qué pueden hacer que yo no... Eso me pasa... el ejemplo más grande era (Alejandro) Urdapilleta, de fascinación por una persona actuando. Pero sinceramente me pasa un montón, y me pasa mucho con mis pares, incluso con amigos -Javier Lorenzo, Diego Velázquez, Pilar Gamboa-, y también con alumnos me puede pasar. Hay algo de lo que uno puede admirar de la actuación que no tiene que ver necesariamente con tener a alguien endiosado o en un lugar inalcanzable. Obviamente admiro a Isabel Huppert, pero también admiro a un montón de compañeros (Villamil, 2018)

Por otra parte, desde el eje provisto por “la mirada de los otros”, en Couceyro encontramos esta mirada puesta en su rol de espectadora en búsqueda de “composición” actoral:

Yo como espectadora agradezco mucho cuando veo composición en la actuación, me gusta ver a los actores haciendo personajes donde se nota mucho que es otra voz, otro cuerpo (Couceyro en Yuszczuk, 2015)

Desde esta búsqueda de otra voz y otro cuerpo la metodología que aparece para Couceyro es la que propone la improvisación:

En cuanto a expresividad hay una creación nueva [...] Creo que cuando improvisando aparecen estos momentos, se llegan como a combinaciones o asociaciones de todo tipo. Físicas, discursivas, expresivas totalmente nuevas. Y en función también. Creo que cuando eso aparece, si uno tiene la capacidad de dejarse llevar por esos momentos, el éxtasis puede generar un despliegue de cosas nuevas (Alfaro, 2015: 72).

6.1.3.c Credo poético: tipología

Respecto de la tradición a la cual se adhiere en lo que concierne a las categorías de los credos nos enfocaremos en este imaginario en torno a los elementos que derivan

de la práctica escénica pero que de algún modo lo “trascienden” (como sucede con la idea de “éxtasis” en la actuación). Esto aparece articulado con la idea de actuación como droga y como deseo que sostiene la praxis del cuerpo en escena y se configura por la idea de adicción o necesidad de la práctica. Esta idea justamente encuentra ligazón con el credo poético del artista genio o sensible, que no puede evitar mantener la práctica, porque es una necesidad para definirse a sí mismo además de una praxis creativa:

Para mí, hay algo físico en eso que es como una droga y la sensación es como una sensación de avidez. Por eso digo que es algo físico también y que tiene mucho que ver con eso. Con un cuerpo que se vuelve adicto a eso. Me parece que es muy claro en el teatro independiente. Cuando uno hace función una vez por semana es muy distinto que cuando uno hace función de miércoles a domingo. Si vos haces función de miércoles a domingo querés que eso suceda todas las funciones, porque querés que eso suceda siempre. Que cada función tenga algo de extático. Cuando vos haces función una vez por semana hay algo mucho más cargado de esa expectativa. Y a veces te puede jugar en contra también. Pero aparte es como una espera. En el teatro independiente muchas veces no hay otra cosa que te sostenga hacerlo. No ganás plata haciendo eso. Lo único que te tironea para hacerlo con tanta fuerza es esa búsqueda. Me parece que hay algo de estar esperando que llegue el día que tiene algo como de droga (Alfaro, 2015: 73).

Couceyro propone desde aquí una nueva modalidad de resistencia en tanto circulación de un saber en términos no hegemónicos. Se trata de la resistencia en contra de la actuación abúlica. Con más desarrollo, esta idea preconfigura una mirada muy específica acerca del “territorio misterioso y brillante de la actuación”. Se trata de construcciones que parecen aportar al credo poético del artista inspirado o artista ‘médium’:

El éxtasis es algo muy particular. Y es de un placer muy profundo. Yo creo que es algo, que incluso con el tiempo, o con la rutina, o en los casos en lo que hay que hacer funciones muy seguido, me parece que esos momentos lo valen. Uno tiene momentos de plenitud en la vida real. Pero son distintos. Me parece que cuando uno actúa bien, cuando está haciendo una obra que a uno lo moviliza, donde estos momentos aparecen más seguido en la actuación, de alguna manera, eso tiñe el resto de la vida de uno. Que entonces uno es mejor cuando actúa. Estoy convencida que cuando uno está actuando y está haciendo algo porque está bueno, y tiene contacto con ese territorio misterioso y brillante, después eso, de alguna manera, algo de eso le queda a uno. Aunque implique agotamiento o ansiedad. Uno cuando actúa tiene mucho despliegue de algún

tipo (emocional, energético) pero después sale y quiere comer y quiere tomar alcohol. Hay algo de cierta necesidad física. No sé si es de lo más saludable siempre. Bueno, depende. Uno cuando está actuando bien es mejor mujer, mejor madre, mejor profesora y mejor amante. Hay algo en donde uno está más pleno (Alfaro, 2015: 75).

6.1.3.d Subjetividad poética

Respecto de la escritura, Couceyro la piensa como “versión” o como “collage de voces” (Gigena, 2016) lo cual nos hace pensar nuevamente en la modalidad desde la que pensamos la subjetividad poética (las marcas que quedan en las poéticas de las distintas voces que las componen). Nos hace también pensar en el modo en que define Roland Barthes la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1994: 65). Esa “impersonalidad” a partir de la cual, afirma Barthes, es el lenguaje el que “actúa” o “performa”, arma un sistema singular a partir del cual podemos leer esa idea de “collage de voces” que es fundante al pensar la materialidad escénica desde la subjetividad poética de Analía Couceyro. En este punto se vuelve secundario el origen de esos materiales que, puestos a operar sobre la escena, son simplemente un cuerpo, generando sentido en acto presente. Desde el armado múltiple que propicia la escena en si misma: recorte sensible, singular y anónimo a la vez, pero con un trasfondo plural que no vale la pena “descifrar”.

6.1.3.d Principales rasgos de los discursos de espesor

A partir de este recorrido, hemos podido ver los modos en que los discursos de espesor de Analía Couceyro conforman una reflexividad muy específica en torno al fenómeno actoral. Desde estos materiales discursivos, que hemos encontrado de manera no sistemática y dispersa, observamos una línea de pensamiento que se encuentra sostenida y nutriéndose de sus propias conceptualizaciones a lo largo de su práctica de actuación. Entre estas nociones, las que reconocemos más significativas en la descripción de sus propias prácticas son las de “actuación como cuerpo editado”, la “actuación como robo” y la idea de la “actuación como droga”. El marco en que produce este tipo de terminología que atraviesa sus discursos de espesor es tanto el

espacio de las obras (en su rol de actriz), como en su rol de directora, y especialmente- según recalca- en el espacio provisto por la docencia. Esto se da porque en la búsqueda de definiciones y descripciones es que se encuentra con esos materiales específicos con los que ha logrado definir su práctica. Por otra parte, el recorrido por los discursos de Couceyro nos evidencia un gesto de resistencia muy potente que aglutina a esta triada. Se trata del trabajo sobre la movilidad de los roles que fue mencionado por Catalán y Cappa pero explicitado especialmente por esta creadora. Eso que Couceyro refirió como “roles no fijos” para encarar el trabajo escénico, pasando indistintamente por el espacio de la dirección, de la actuación, de la dramaturgia, del profesor, del alumno, etc. podría ser uno de los elementos multiplicadores que enriquecen y potencian el trabajo de la actuación.

6.2 Los cuerpos de actuación como territorio de resistencia

Como aludimos anteriormente, este capítulo ha tenido la intención de seguir un derrotero teórico y metodológico que se apoya en los discursos de espesor de Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro para organizar sus producciones reflexivas a partir de los tres ejes teóricos que desarrollamos en los primeros tres capítulos de esta tesis. Nuestra intención con este apartado final será detallar el aglutinamiento de esta tríada en torno a esos ejes dentro del paisaje que propone el campo teatral argentino.

Cuando Felisberto Hernández habla de los modos en que concibe el proceso de creación de sus cuentos lo hace con la siguiente advertencia: “obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos” (Villanueva 2015: 9)²⁴⁹. Algo similar sucede cuando en Catalán se busca la diferencia entre formación e información, en Cappa se piensa el campo teatral como líneas que suscriben a modalidades de dirección técnica futbolística o en Couceyro se piensa la edición literaria como modo de recorte análogo al del cuerpo en escena. Esas “explicaciones exteriores” -al decir de Felisberto Hernández- detallan modalidades de pensamiento que definen la singularidad de sus prácticas. A su vez, este tipo de

²⁴⁹ Este aspecto de lo inasible de las prácticas artísticas es referido en diversos campos por múltiples creadores. Por ejemplo, Francis Bacon refiere al respecto: “Es inútil hablar sobre pintura (lo único que haces es hablar en torno a ella), porque, si uno pudiese explicar su pintura, estaría explicando sus instintos” (Sylvester, 2009: 89).

producción de discurso de espesor es lo que configura ese pensamiento como resistente en el campo de la escena nacional.

Como dijimos, desde el trabajo a partir de las nociones que propusimos en el desarrollo teórico de nuestra tesis (capítulos II, III y IV) nos hemos enfocado sobre estos tres creadores teatrales del campo de la escena porteña en actividad. La elección de este grupo de artistas se apoya en que además de contar con una práctica fructífera y activa, también producen reflexión en torno a esa práctica y lo hacen “posibilitados” por la tríada genealógica que los precede. Justamente esta cuestión es la que ha organizado el corpus sobre el que hemos trabajado. A partir de esa indagación, a lo largo del desarrollo de este capítulo hemos buscado los modos en que esas reflexiones se van ensanchando y van atravesando las prácticas mismas.

Por otra parte, hemos intentado evidenciar las razones por las que estos tres artistas escénicos serían los “continuadores” de una producción de lenguaje en torno a las prácticas de actuación en el teatro argentino. En el caso de esta triada, específicamente, se trata de una elección que entendemos que podría haberse extendido a otros creadores de la escena nacional, pero la decisión de recorte se basa en varios de los elementos que a lo largo de este capítulo pudimos detallar. Por ejemplo, la idea compartida de resistencia a la obra acabada, con la puesta en valor del ensayo por delante, la mirada hacia la búsqueda de un lenguaje escénico propio y la clara apertura hacia esta posibilidad heredada de producir pensamiento dentro de sus prácticas. Estos elementos son los que se configuraron como clave para imbricarse como continuación de lo que el grupo de propiciadores habilitó. Ese primer antecedente -que se dio en el campo teatral nacional- de producción de reflexión apoyada en las propias prácticas de creación es lo que genera la categoría de discursos de espesor, gracias a la cual hemos podido trabajar sobre estos materiales escriturales. Como hemos mencionado, entonces, el principal recorte que agrupa a estos tres creadores lo provee la idea de resistencia, a partir de la cual el cuerpo de actuación se puede pensar como un territorio fructífero para producir rupturas de diversos tipos. Evidentemente, en este marco -y como también reconocimos en el capítulo anterior- el aporte de cada uno de estos creadores es singular y específico.

Catalán produce pensamiento y sostiene la producción de reflexión en torno a las prácticas de actuación específicamente. Uno de los nodos que evidencia esto es su idea

del “pensamiento que emerge de la práctica. Desde aquí, la puesta en escena es el espacio desde el cual se piensa y se produce reflexión. Esta afirmación es clave para nuestra tesis, puesto que confirma de modo explícito lo que hemos pretendido instalar a partir de las categorías propuestas. Por otra parte, este creador sostiene la producción de discursos de espesor a partir de la escritura autónoma que habilita la publicación en un espacio que no responde a una demanda externa académica, investigativa ni editorial.

En Cappa contamos con un creador que produce discursos de espesor de forma sostenida, tanto en el marco de sus clases como entre sus equipos creativos. En su caso encontramos una imbricación particular entre los diversos ejes que componen el credo poético (gracias a un discurso reflexivo complejo y desarrollado).

Couceyro es de todos los creadores que hemos analizado la que conserva una práctica de actuación sostenida. Esto permite un tipo de asociación particular produciendo categorías para pensar la actuación atravesada por poéticas y estéticas muy diversas. Esta creadora, además, cree en conservar el espacio de la “creación de personajes” y desde ahí plantea una aproximación a lo que sería una sistematización de su praxis creadora²⁵⁰.

Respecto del recorrido entablado, podemos afirmar que, en términos fácticos, el primer gran núcleo que condensa el trabajo de estos creadores es la filiación bartisiana en el grupo. Los tres en algún momento de sus carreras pasaron por una etapa formativa en el Sportivo Teatral y en el caso de Couceyro también ejerció como docente en este espacio escénico-escuela de Ricardo Bartís. En Catalán esto se complementa con su trabajo como actor bajo la dirección de propio Bartís. Y, finalmente, el caso de Cappa es particular puesto que más allá de la -por él ampliamente- reconocida herencia frente a ese creador, su paso por ese espacio incidió estructuralmente en su quehacer escénico (pasando de trabajar como un dramaturgo que pone en escena sus obras dirigiendo a ser un director que escribe a partir de una dramaturgia de escena que se genera en el ensayo).

²⁵⁰ Recalamos que en el caso de Couceyro fue especialmente complejo entrar en contacto con sus discursos de espesor puesto que no tienen demasiados espacios de publicación. Por esta razón nos apoyamos mucho sobre discursos reflexivos en sus redes sociales, en entrevistas periodísticas y especialmente una larga entrevista que forma parte de una tesina de licenciatura de la Universidad Nacional de las Artes (que nos ha cedido su autora, la Lic. Tamara Alfaro). Es principalmente desde estas fuentes heterogéneas, y desde una entrevista que nosotros le hemos efectuado, que pudimos acceder al pensamiento de Couceyro sobre el teatro y la actuación.

Otra recurrencia que encontramos en estos creadores es la herencia de ciertos núcleos temáticos que podemos catalogar claramente bajo el recorte provisto por la idea de resistencia. En principio, siguiendo algunos de los postulados de Alberto Ure y Ricardo Bartís, la resistencia al textocentrismo. Esto se da en Catalán desde su conceptualización de “producción de sentido actoral” (por la cual el actor debe asumir un rol diferente -mucho más autónomo- al impuesto por la lógica que impone al texto dramático como hegemónico); en Cappa, a partir de la búsqueda de “relato” desde la “teatralidad” de la escena y por fuera de un texto dramaturgico previo a la situación de ensayos; en Couceyro esto se da especialmente en sus ideas en torno al “collage” como aglutinamiento de las voces que constituyen la escena y a partir de sus elaboraciones discursivas que parecen referir a la posibilidad de que la literatura implosione dentro de los cuerpos de actuación (cuestión que además se reafirma desde su conceptualización de la actuación como “cuerpo editado”)²⁵¹. La resistencia en estos tres creadores se plantea también frente a la idea del no-pensar. Ciertas elaboraciones conceptuales acerca de la abolición del pensamiento en el campo de la escena (que, como hemos desplegado en la introducción de esta tesis, fortalecen la escisión entre práctica y

²⁵¹ El modo en que Couceyro asocia estas ideas en torno al collage y lo escritural (al asumir su metodología de trabajo como la potencia que sostiene su práctica escénica) nos hace pensar en modalidades descriptivas de las propias prácticas que se encuentran en el campo literario. Uno de estos casos es el de Pascal Quignard, en el cual se puede ver -como en el caso de Couceyro- una metodología de asociación, proliferación y, finalmente, recorte. Podría decirse, a la manera de un collage de palabras: « Je commence toujours par écrire trop, je coupe, je taille [...] ce travail de marqueterie est le moment que je préfère. » [...] C'est une joie réelle, artisanale, obsessionnelle, motrice. C'est quelque chose qui tient entre l'écriture et la lecture. Qui se situe entre l'activité et la passivité. Entre la volonté et le plaisir. Accepteriez-vous que je parle d'un instant de lecture active ? Pour être clair, il y a six moments bien distincts. Ce sont les moments 3 et 5 que j'aime. 1. J'écris à la main soudainement. 2. Puis je tape péniblement sur l'ordinateur dont j'ai l'usage comme d'une machine à écrire. 3. Puis je relis le stylo à la main, corrige, retape, recorrige au stylo, retape, rerecorrige... Cela représente une vingtaine de sorties jusqu'à l'absence de toute correction sur la page imprimée. 4. Pendant un an au moins je laisse sécher. 5. Puis nouvelles lectures ultimes. 6. Enfin la dernière sortie va directement chez l'éditeur en même temps que la dernière disquette chez l'imprimeur. » (Pautrot, 2004) [Siempre comienzo por escribir de más, corto, tallo [...] ese trabajo de marquetería es mi momento preferido [...] se trata de una alegría real, artesanal, obsesiva, motriz. Es todo aquello entre la escritura y la lectura. Lo que se sitúa entre la actividad y lo pasivo. Entre la voluntad y el placer. ¿Podría hablarle de esa lectura activa? Para ser claro, hay seis momentos bien diferenciados. Los que más me gustan son el 3 y el 5. 1. Escribo a mano por lo general. 2. Tipeo a duras penas en la computadora a la que uso como si fuera una máquina de escribir. 3. Luego releo con lapicera en mano, corrijo, retipeo, recorrijo en lapicera, retipeo, vuelvo a corregir...esto representa una veintena de versiones hasta la ausencia de toda corrección sobre la página escrita. 4. Durante un mes dejo secar. 5. Luego nuevas lecturas. 6. Finalmente la última versión va directo al editor al mismo tiempo que el último disco va a la imprenta].

reflexión en torno a la práctica) son puestas en cuestionamiento de parte de estos creadores en múltiples niveles. En principio, desde la manifiesta producción de pensamiento en torno a las prácticas de actuación, las cuales incluyen categorías a las que solo se podría llegar luego de haber transitado la escena y experimentado su materialidad específica. En segundo término, desde el supuesto que comparten a partir del cual la búsqueda de una poética desde el trabajo sobre los cuerpos de actuación concibe una técnica tan depurada que se puede llegar a pensar la escena durante la escena misma. Finalmente, desde el posicionamiento del actor apropiado de su pensamiento y de la discursividad que produce en tanto intelectual específico, lo cual evidencia la cohesión de estos tres creadores en torno a ese nodo que propone el recorte conceptual de la resistencia.

Otro nodo central que conforma el sistema por el cual estos creadores se alinean en torno a la idea de resistencia es la coincidencia en la de resistencia a la “obra acabada”. Esto se da desde la puesta en valor del proceso de creación y del marco provisto por el ensayo como espacio de “transformación” (Catalán), como espacio de “fundación del deseo” (Cappa) y como espacio para “proponer una ‘edición’ de materiales proveedores de escena” (Couceyro).

También hemos podido reconocer otro foco que aglutina el pensamiento de estos creadores y es el que ronda la idea de producción de pensamiento desde la práctica en contraposición a la mera producción teatral (en términos de mercantilización de la escena en Ure y en términos de éxito en Catalán). Este núcleo fue clave en el pensamiento de Pavlovsky y Bartís, pero especialmente en los escritos de Ure. Es gracias a cuestiones como ésta que encontramos un devenir diferenciador entre posibilitadores y continuadores. Alejandro Catalán es uno de los que compone una singularidad dentro de lo que aquellos habilitaron al interesarse por buscar la producción de “pensamiento teatral desde la práctica teatral” como forma de combatir esa modalidad de producción escénica que prioriza lo “exitoso” o “vendible”.

Finalmente, en estos discursos de espesor, quizá de modo menos explícito, pero igualmente manifiesto, encontramos otro gesto de resistencia que aglutina a esta tríada. Se trata de la resistencia a la obra “bien hecha” y a la obra “original” (esto es desarrollado principalmente por Cappa, al contraponer el concepto de lo “original” al concepto de lo “poético”). Esto se detecta también en algunas descripciones acerca de

sus materialidades escénicas²⁵² en que parece estar puesta en valor cierta “porosidad” o ciertas ideas de lo “deshilachado”. Cappa lo afirma por ejemplo al señalar su preferencia por lo que sería para él la obra ideal: aquella que se encuentre en “permanente improvisación”; Catalán, por su parte, delinea esta idea desde el “escape al paradigma de éxito” en el campo teatral en el que se inscribe; y Couceyro lo hace desde el foco en la plenitud y el éxtasis en la situación -presente- de actuación.

Además de los que acabamos de señalar, en este recorrido nos hemos encontrado con otros nodos que han posibilitado el discurso o la asociación propiciadora de discurso capaz de organizar reflexión sobre la actuación “resistente”: para Catalán, el mercado; para Cappa, el fútbol; y para Couceyro, la literatura (especialmente desde la idea de edición). Si estos creadores se ubican como “continuadores” en este esquema de producción de discursos de espesor que hemos planteado, es porque generan resistencia desde estos espacios productores de reflexión en torno a las prácticas de actuación. A esto se agrega un elemento más por el cual podemos pensar a esta tríada de artistas como estos “recién llegados” a los que refiere Bourdieu (que describimos más en detalle en el capítulo anterior). Se trata de los soportes a partir de los cuales generan pensamiento acerca de sus prácticas. El principal rasgo es el de la producción autónoma de insumos teóricos puesto que en estos tres casos no hay una predominancia de una escritura sostenida a partir de un pedido externo sino una producción de reflexión espontánea y no sistemática. Estas fuentes heterogéneas reafirman nuestro foco localizado en los discursos de espesor de los creadores que generan reflexión en torno a las prácticas de actuación.

Durante este abordaje hemos tomado los lineamientos que -consideramos- resultan fundamentales para comprender la lógica interna que organiza el trabajo de estos artistas escénicos. Como se ha explicado, algunos de los puntos que hemos tomado son: los métodos de trabajo, los elementos conceptuales que atraviesan sus procesos de creación, su filiación en términos de referencias artísticas, la figura de los otros como referencia, la misión y la autodefinición. A partir del recorrido que hemos llevado a cabo en el caso de estos sujetos escénicos específicamente, podemos concluir que el credo poético debe ser considerado como una noción que se constituye en

²⁵² Como se mencionó en otras oportunidades durante esta tesis, el análisis de las obras se hizo a partir de la propuesta de la subjetividad poética (según procesos y contextos).

permanente movimiento, puesto que es conformada a partir de características propias de artistas escénicos que evolucionan y mutan a lo largo de sus vínculos con el trabajo de creación. Volvemos a remarcar que durante este capítulo no hemos pretendido elaborar una sistematización mecánica (en el sentido de una teoría abstracta aplicable) para las inquietudes que dan espacio a la búsqueda de un credo poético²⁵³. Por el contrario, el credo poético se conforma en vistas a la formulación de preguntas que fomenten la reflexión de los artistas en torno a sus propios procesos creativos. A partir de lo que hemos visto en el recorrido de este apartado, nos interesa pensar en la reflexión del artista sobre su propia praxis para generar un discurso específico que lo constituya en tanto sujeto artístico.

Gracias a este derrotero hemos podido confirmar uno de los elementos que han guiado nuestro estudio y es el que se apoya sobre la relación intrínseca entre obra y creador. Es en esta confluencia del artista con su material de trabajo que se constituye una forma de pertenencia en que ese artista en cuestión sostiene su práctica escénica en el marco de lo que ha definido como su disciplina. Desde diversos procedimientos (en los cuales se condensa la práctica escénica y el pensamiento derivado de esa práctica) vemos a estos artistas arribar a una autonomía en el pensamiento como parte de aquello que puede conformar una ilación dentro de los propios procesos de creación. Podemos confirmar desde aquí que la creencia del creador se funda en su práctica y la manera en que esta es vivida y pensada. Esto dialoga con el planteo antes mencionado de De Certeau por el cual “creencia” no radicaría en el objeto de lo que se cree sino en el “acto” de sostener esa afirmación, tal como sucede en la incorporación de la producción

²⁵³ Con este tipo de abordaje no hemos pretendido “descifrar” los discursos de espesor de los artistas analizados sino “desenredarlos”. Acerca de la diferencia entre ambos conceptos nos apoyamos en la propuesta teórica de Roland Barthes: “Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido” (Barthes, 1994: 70).

de material reflexivo sobre las propias prácticas. Siguiendo esta línea, reconocemos que en este itinerario se ha logrado trabajar el credo poético en tanto relación directa del artista con los elementos que conforman sus prácticas, lo cual opera tanto sobre su percepción como sobre su praxis creadora. Lo que se ha podido confirmar con esto es que la información que nutre los discursos de espesor de los creadores debe ser leída sin una pretensión totalizadora al modo de una teoría abstracta (que nace previo al objeto que estudia). Por el contrario, los ejes planteados para este fin funcionan como modo de encontrar brechas de entrada a los distintos nodos que reconocemos como posibles insumos teóricos que han nutrido y nutren el pensamiento desde y acerca de la escena argentina.

Entre los diferentes vínculos de los creadores con sus obras hemos trabajado la clasificación de artista inspirado, artista sensible, artista acrítico, artista reflexivo y artista investigador, que es aquel que va a sistematizar su práctica generando pensamiento acerca de sus procedimientos. Entonces, en lo que respecta a las categorías de credo poético en estos artistas encontramos principalmente un fenómeno de polinización entre las categorías. Esto podría darse porque los recursos discursivos a partir de los que se piensan las propias prácticas responden a paradigmas históricos y estéticos relativamente fijos, en la mayoría de los casos incluso sin saberlo. Sin embargo, en estos casos particulares el rasgo que ha predominado es el credo poético del artista reflexivo por la afluencia y la autonomía para generar discursos de espesor, en los tres creadores²⁵⁴.

El caso de la categoría de subjetividad poética en este análisis atraviesa el pensamiento que producen estos artistas en el acontecer de sus prácticas, en función de los contextos y procesos en que las mismas se inscriben. Dado que en la práctica teatral la condición poética del sujeto se apoya tanto en la producción como en los procedimientos autorreflexivos que conectan al creador con su obra, esta noción nos ha resultado clave para pensar sus prácticas específicas. En este recorrido, al apoyarnos específicamente sobre los discursos de espesor del grupo de creadores en cuestión y no sobre sus obras (éstas han aparecido, pero solo tangencialmente) hemos utilizado la noción de subjetividad poética especialmente desde su primer vector, es decir el que se

²⁵⁴ Consideramos que por su especificidad esta idea de polinización entre los credos tiene el potencial para ser desarrollada en investigaciones posteriores.

ocupa de pensar el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico. De este modo se ha pensado la materialidad escénica de esos artistas como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas” (cuya manifestación más extrema es la que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo). Respecto de esto, los artistas que hemos tomado en este capítulo llevan en su pensamiento una impronta a partir de la cual consideran necesario generar discursos de espesor desde el eje de la resistencia. Especialmente aquella que encarna el cuerpo de actuación a nivel poético. Además, estos creadores son claros herederos de una discursividad de espesor, provista en términos de fundación de lenguaje, la cual habilita “una posibilidad indefinida de discurso” (Foucault, 2010: 31, 32). Desde aquí cada uno de estos “continuadores” (como los “recién llegados” que utilizan “estrategias subversivas” para localizarse en su campo disciplinar) tienen un credo específico porque hay una especie de diversificación (inevitable) en aquella resistencia heredada.

Finalmente, respecto de la noción de resistencia, tal como la concebimos durante el derrotero de esta tesis, podemos decir que en estos tres artistas vemos que se impone la continuación de un tipo de discursividad reflexiva resistente pensada desde el espacio de la actuación, pero desde un formato distinto respecto de los tres casos anteriores. Así como en Ure, Pavlovsky y Bartís vimos operar a la resistencia desde diversas configuraciones homohegemónicas en planos distintos del campo de la escena nacional, en el caso de Catalán, Cappa y Couceyro lo que vemos instalarse es una modalidad de producción de discursividad reflexiva centrada específicamente en el cuerpo de actuación. Al decir de Catalán:

Con estos ‘posibles corporales’ este actor será capaz de inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico. Esta dinámica singular es una “poética actoral”, nada más ni nada menos que la invención de una actuación intransferible de ese cuerpo (Catalán, 2005).

Cuerpo de actuación que a su vez es leído como el centro de la apropiación de la escena de parte del actor, lo cual lo posiciona como intelectual específico. Esto termina de confirmar parte de nuestra hipótesis a partir de la cual habíamos reconocido una mirada singular acerca de la práctica de actuación que emana de esa práctica propiamente dicha. Finalmente, otro agregado que hemos detectado fundamental en el caso de esta tríada de artistas es el espacio de publicación que no requiere una demanda

externa, sino que se piensa complementaria de la práctica artística. En síntesis, podríamos decir que la particularidad de los insumos con materialidad teórica producidos en la práctica es que no parecieran buscar otros espacios de legitimación por fuera de la propia práctica.

CAPITULO 7
CONCLUSIONES

Dimos inicio a esta investigación basándonos en la idea de elaborar una propuesta de sistematización de la praxis teatral, en vistas a reflexionar sobre la práctica artística de creadores escénicos. Desde aquí esperábamos que surgieran categorías pasibles de ser utilizadas para analizar no solo las prácticas de los artistas escénicos sino también la reflexión teórica en torno a esas prácticas. Por otra parte, con esta tesis también buscábamos problematizar los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo a partir de la sistematización de sus propias prácticas y de la reflexión en torno a las mismas²⁵⁵. A grandes rasgos podemos afirmar que dicho objetivo fue cumplido. De todos modos, a esta idea inicial se sumaron diversos elementos que fueron surgiendo a lo largo de la investigación, algunos de los cuales adquirieron una centralidad inesperada. El presente capítulo pretende condensar el recorrido que hasta aquí hemos desplegado y recuperar algunos de esos elementos inesperados -propios de la investigación- que aparecieron en el transcurso de esta tesis.

Al comenzar esta tesis citamos el siguiente texto de Theodor Adorno:

El pensamiento que los prácticos difaman es un esfuerzo excesivo para ellos: exige demasiado trabajo, es demasiado práctico. Quien piensa se resiste; es más cómodo nadar con la corriente, aunque digas que estás contra la corriente. (Adorno, 2009: 679)

Esta cita da cuenta de la evidencia de una escisión que podría poner en cuestionamiento desde el comienzo la indagación que pretendíamos emprender. Por lo tanto, nos fue de gran utilidad encarar este recorrido desde la problematización de la teoría y la praxis en tanto dos conceptos de campos disímiles y sin posibilidad de convivir. Según Adorno, la “relación polar” (Adorno 2009: 694) que vincula estas dos categorías se sostiene desde una tensión que suele derivar en muchos casos en la ausencia de legitimación de los discursos teóricos que provienen de la práctica. Para llegar a esa discusión cabría pensar, en principio, las razones por las cuales esto podría ser problemático. En muchos casos este quiebre se basa en paradigmas heredados. Los más tradicionales son aquellos que ponen en cuestionamiento la posibilidad de contribución de un saber que proviene de un área en la otra. Un caso de esto podría ser el que se da del lado de la teoría teatral cuando reconoce que hay una clara escisión

²⁵⁵ Lo cual, considerábamos, podía llegar a colaborar con la discusión vigente en torno a los vínculos entre práctica y reflexión sobre la práctica en el campo en que esta tesis se inscribe.

entre teoría y práctica, pero considera que es únicamente desde ese campo disciplinar que la misma puede ser saldada. La mirada de la teoría que “asiste” a la práctica puede verse de modo claro en la siguiente declaración de Pavis:

Un souci épistémologique et méthodologique doit à présent guider la réflexion théorique. La crise de la recherche universitaire, notamment historique, dramaturgique, sémiologique, provient sûrement de la triste constatation que cette recherche ne semble nullement intéresser les gens de théâtre. C’est donc à nous, théoriciens et universitaires, d’inventer un nouvel usage de l’interdisciplinarité qui ne soit pas un fin en soi, mais aide les praticiens à réinvestir immédiatement dans leur pratique ce que « notre » interdisciplinarité leur suggère parfois (Pavis, 2000 : 11).²⁵⁶

La posición análoga desde el extremo “opuesto” (desde el lado de la práctica) se encuentra nutrida por dichos de artistas que afirman no reconocer ningún tipo de recurrencia ni especificidad -que puedan ser transmitidas- en sus materialidades creativas. O también ideas que reafirman el supuesto de que las prácticas artísticas pueden ser comprobadas solo “en acto”, por lo que cualquier discursividad en torno a ellas de parte de los mismos creadores no implicaría un aporte real (o comprobable) a las mismas²⁵⁷.

En oposición a estos dos posicionamientos, nuestra intención con esta tesis ha sido la puesta en perspectiva de la existencia ya vigente de la reflexión cohabitando con la práctica artística y enriquecida por ésta. Volviendo entonces a Adorno, para quien la teoría es una forma de la praxis, confirmamos que esa “relación polar” se sostiene tanto desde el hacer que está presente en la teoría como desde el pensamiento acerca de la práctica que, a su vez, es transformador de esa práctica.

²⁵⁶ [Un problema epistemológico y metodológico debe guiar actualmente la reflexión teórica. la crisis de la investigación universitaria, especialmente histórica, dramaturgía, semiológica proviene seguramente de la triste constatación de que esa investigación no parece interesarle a la gente de teatro. Debemos ser nosotros entonces, teóricos y universitarios, quienes inventemos un nuevo uso de lo interdisciplinar que no sea un fin en sí mismo, sino que ayude a los prácticos a reincorporar en su práctica eso que “nuestra” interdisciplina a veces les sugiere].

²⁵⁷ Como vimos a lo largo de este trabajo consideramos que un artista que no reconoce sus recurrencias y no es capaz de describir sus singularidades, así como su propio proceso de creación, tampoco podrá reconocer la sustancia primera de su investigación. Uno de los elementos prioritarios para la investigación dentro de las artes escénicas es que ésta debe ser llevada a cabo por un artista que reconozca su trabajo y su práctica como el resultado de una investigación, conjuntamente con el reconocimiento de los saberes que constituyen a esa práctica, y su puesta en funcionamiento en tanto producción de conocimiento.

En este sentido y gracias al recorte provisto por la noción de resistencia en el campo teatral nacional, hemos aspirado a demostrar que el artista escénico apropiado de su pensamiento y de la discursividad que produce en tanto intelectual específico se conforma como el principal nodo de resistencia en la escena argentina. Especialmente la resistencia a “no pensar” que se presenta en las prácticas de actuación- tal como las conciben estos creadores- desde una técnica escénica tan depurada que se puede pensar la escena desde la propia escena. De hecho, esa retroalimentación de ambas materialidades redonda en la posibilidad de leer en estos discursos de espesor el pensamiento del artista implantado en su propia práctica²⁵⁸.

Es por este recorrido inicial que en esta tesis doctoral tanto la elección de los ejes como del objeto con el cual se ejemplifica, han pretendido saldar la carencia de estudios específicos acerca de la reflexión sobre la práctica de actuación. Para hacerlo tuvimos que ocuparnos, en principio, de pensar en los modos en que la transmisión de reflexiones por parte de artistas escénicos se legitima, tanto en los circuitos pedagógicos teatrales como en los circuitos de reflexión teórica. Respecto de la legitimación de este tipo de discursividad específica que ya nos hemos ocupado de pensar en diversos apartados de esta investigación, es que cabe plantearse las razones que han determinado esa escisión profunda entre las prácticas artísticas y su conceptualización teórica.

En lo que concierne al enfoque metodológico de este trabajo, tal como era nuestra expectativa, las tres nociones que conformaron la primera parte de esta tesis en tanto constructo teórico nos sirvieron para pensar las prácticas escénicas, así como para generar un recorte (cuando en un principio solo pretendíamos establecer una metodología amplia para trabajar a partir de diferentes poéticas y artistas). Estas cuestiones nos han obligado a delimitar muy precisamente esta investigación, tanto desde el territorio en que se podría inscribir como desde el diálogo que podría llegar a generar, justamente, a nivel metodológico. Fijado el objeto de estudio, entonces, nuestro

²⁵⁸ Esta idea del pensamiento implantado en la obra artística ha sido trabajada por Dewey- coincidentemente- al pensar acerca de un binomio disciplinar como es el pensamiento científico y el pensamiento artístico. Este teórico afirma a respecto: “El pensador tiene su momento estético, cuando sus ideas dejan de ser meras ideas y se convierten en el significado corpóreo de los objetos. El artista tiene sus problemas y piensa al trabajar, pero su pensamiento está más inmediatamente incorporado al objeto. Debido a que su objetivo está más alejado, el científico opera con símbolos, palabras y signos matemáticos. El artista realiza su pensamiento en los medios cualitativos mismos con que trabaja, y sus fines se encuentran tan cerca del objeto que produce que se funden directamente de él” (Dewey, 2008: 17).

objetivo ha estado dirigido a hacer un aporte a la investigación teatral nacional desde la lectura de materiales que, consideramos, han sido clave para propiciar la producción de pensamiento reflexivo surgido de la práctica artística. Para llegar al recorte de creadores sobre los cuales finalmente trabajamos, indagamos primero acerca de los antecedentes existentes de registro de las prácticas en el teatro argentino. Fue así como detectamos que hay varios y son de diversos tipos. Por ejemplo, podríamos clasificar las publicaciones según diversos registros de edición:

- a. Publicaciones de artistas escénicos que escriben sus memorias, biografías, manuales y métodos que surgen con la pretensión de dejar registro y organizar sus conocimientos en torno a un tema en particular.
- b. Publicaciones de investigadores, críticos u otros artistas que hacen biografías o analizan citas y paratextos de artistas escénicos (en algunos casos las citas que encontramos dentro de ese tipo de producción son de un espesor suficiente como para comprender el tipo de reflexión que el artista estudiado produce acerca de sus prácticas).
- c. Publicaciones de entrevistas a varios artistas simultáneamente: en este caso vemos que si se trata de preguntas que den espacio a respuestas de espesor esto puede dar lugar a reflexiones sistemáticas acerca de la metodología de trabajo.
- d. Publicaciones de entrevistas y artículos describiendo procedimientos y metodologías de trabajo que aparecen en publicaciones eventuales de teatro, entre los cuales se pueden contar publicaciones de congresos, apuntes para escuelas de teatro, cuadernillos, publicaciones periódicas, etc.

Son numerosos los antecedentes dentro del teatro argentino de creadores que han escrito sobre sus prácticas. Sin embargo, no toda escritura acerca de la propia práctica tiene un componente reflexivo ni sistemático, como hemos podido comprobar. Las publicaciones relevadas²⁵⁹ son parte de la historia del teatro argentino y -en el marco de

²⁵⁹ A continuación, los presentamos sintéticamente a partir de la organización propuesta según tipos de publicación. Si bien reconocemos que la misma es arbitraria, resulta organizadora frente al relevamiento de textos que hemos llevado a cabo:

- a. Por ejemplo, en 1955 y 1963 encontramos dos textos metodológicos respecto de diversas técnicas teatrales en torno al trabajo de la voz, bajo la autoría de Linda Rosalía Jijena Sánchez (1955) y de José de Jesús Pérez Ruiz (1963). Este tipo de publicaciones contará también con la obra *El teatro y el estilo del actor* de Antonio Cunill Cabanellas, publicada póstumamente en 1984. Otros aportes significativos son *Memorias de un hombre de teatro* (1942) y *El arte del comediante* (1926) de

esta investigación- funcionan como germen de lo que, más adelante en nuestro trabajo, llamaríamos *discursos de espesor*. Esto se dio de este modo puesto que ha sido frente a estas textualidades diversas que notamos que hacía falta un recorte específico para poder trabajar acerca de los fenómenos circundantes a la actuación como propiciadores de un pensamiento original del artista que toma como base su propia materialidad

Enrique García Velloso, *Confidencias de un hombre de teatro: medio siglo de vida escénica* de Federico Mertens, *Algunos recuerdos de mi vida artística* de Blanca Podestá (1951), el discurso metodológico teórico y didáctico acerca de la escenografía y a partir de su propia experiencia reflexiva en ese campo de la práctica escénica de Gastón Breyer (1952, 1968 y 2005), *Mis dos vidas* de Berta Singerman (1981) y *El teatro, mi verdad* de Iris Marga (1983), *Medio siglo de farándula. Memorias*. de José Podestá (1930), *Yo también con mis memorias* de Francisco Bastardi (1963), *El texto dramático* de Pablo Palant (1968), *Manual del actor* (1961) y *Manual del director* (1969) de Leónidas Barletta, *La renovación del espacio escénico* de Francisco Javier (1981), *Un siglo de teatro en los ojos de una dama* de Eva Franco (1998), *El teatro que hicimos* de Asquini y Boero (1990), *Las indepilables del Parakultural* de María José Gabín (2001), *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina* de Norman Briski (2005) y *Las múltiples caras del actor* de Cristina Moreira (2008).

- b. Entre las publicaciones dedicadas a artistas escénicos que incluyen materiales discursivos de los mismos y un detallado registro de sus procedimientos y metodologías de trabajo podemos contar, entre otros: *Pablo Podestá* de Angela Blanco Amores de Pagella (1967), *Desde ya y sin interrupciones*, las memorias de María Esther Podestá (1985), *Queridos filipipones: una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias* de Carlos Inzillo (1989), así como los textos de Galina Tolmacheva sobre Stanislavsky (1952) y el de Conrado Ramonet sobre Cunill Cabanellas (posiblemente 1995), también los escritos de Raúl Serrano sobre Stanislavsky (1971, 1981, 2004), los textos de Cora Roca sobre Hedy Crilla (1998, 2000), los de Nina Cortese sobre Galina Tolmacheva (1998), la recopilación de materiales de Batato Barea realizada por Fernando Noy (2001) y el libro de entrevistas de Olga Cosentino con Juan Carlos Gené *Mi patria es el escenario* (2015), que recorre la carrera completa de éste último.
- c. Algunas publicaciones de entrevistas múltiples son: *30 vidas de artistas argentinos* de Andrés Muñoz (1940), *Máscaras y caras* de César Tiempo (1943) y otros más recientes como *Arte y oficio del director teatral en América Latina* de Gustavo Geirola (2007) y *El impulso creador del actor: Testimonios* de Teresa Calero (2010), por mencionar solo a unos pocos. También se suman a estos las entrevistas y registro de conferencias en el Centro Cultural Ricardo Rojas (2005) por Jorge Grandoni.
- d. Algunos de los artistas que publicaron numerosos artículos o ensayos aparecidos en publicaciones periódicas de teatro han sido Hugo Aristimuño "La proxémica teatral, un ritual dramatúrgico para la creación vivencial del actor" (2000) y Lito Cruz "La llamada "locura" y el actor. Algunas reflexiones sobre el arte del actor" (2003). También sería parte de este grupo la publicación *ArteFacto*, perteneciente a la Escuela de Teatro de Buenos Aires.

Entre estos textos recopilados, evidentemente, se pueden hacer múltiples distinciones (por ejemplo, diferenciando entre aquellos que responden a una inscripción dentro del teatro culto o del teatro popular argentino) pero aquí los tomamos solo como referencia de un tipo de discursividad que se vincula -más cercanamente o más lejanamente- con las prácticas de la escena. Por otra parte, si bien podemos encontrar trabajos sobre estos escritos, en general los mismos suelen ser tomados como fuente de diversos estudios específicos de manera aislada, breve y nunca sistematizados de forma integral. Consideramos que sistematizar estos trabajos, ponerlos en correlación con la poética concreta de los artistas y de los textos producidos, es una tarea pendiente (que no ha sido objeto de esta tesis realizar).

escénica. De este modo, el recorte que nosotros llevamos a cabo es en torno a una discursividad específica que -como hemos comprobado- es prolífica más allá de los espacios concretos de publicación. Aquellos que finalmente formaron parte del corpus de autores que tomamos son los que consideramos hitos dentro de la producción de un discurso reflexivo en el campo teatral nacional. Los seis creadores sobre los que trabajamos han abonado un terreno sobre el cual la producción de reflexión se integra a las prácticas de la escena, enriqueciéndola.

Por otra parte, el término discursos de espesor²⁶⁰, que fue concebido como un apoyo conceptual a partir del cual buscábamos definir el tipo de reflexión sobre la cual podríamos generar ciertas sistematizaciones, terminó ocupando un lugar central en nuestra investigación. En principio porque organizó en gran medida la búsqueda y definió la especificidad de lo que pretendíamos estudiar y, en segundo término, porque nos hizo notar que no toda escritura en torno a una práctica es necesariamente una escritura reflexiva.

Para poder comprender el enfoque a partir del cual detectamos esta cuestión debemos recalcar una diferencia que se presenta entre la idea de prescripción y descripción dentro de esos discursos de espesor²⁶¹. En esta distinción, los materiales prescriptivos son aquellos que se producen a partir de la sistematización de ciertos saberes del campo teatral, pero en términos de prerrogativas (como podrían ser manuales, instructivos, etc.)²⁶²; en cambio los materiales descriptivos (o

²⁶⁰ Hemos descrito los discursos de espesor al distinguir aquellos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran “descripciones densas” (noción tomada del estudio de Clifford Geertz) acerca de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos ha interesado estudiar. Aunque para hacerlo, en muchos casos los materiales escriturales no se han presentado de manera clara y evidente (ya que la mayor parte de las veces estos textos se encuentran atomizados y desorganizados) nos hemos ocupado de relevar y sistematizar esos materiales que no siempre se perciben a simple vista a partir de los ejes teóricos que propusimos.

²⁶¹ Tal como se lee en el marco de la lingüística, la prescripción y la descripción son dos enfoques a partir de los cuales puede configurarse una gramática. Mientras que el enfoque prescriptivo responde a variedades lingüísticas determinadas, preconcebidas como favorables para un uso específico, el enfoque descriptivo escapa a una elección preestablecida, apoyándose sobre formas existentes para proponer nuevas reglas y pautas (Wright y Budin, 1997).

²⁶² El caso de Leónidas Barletta (con sus *Manual del actor* de 1961 y *Manual del director* de 1969) es paradigmático dentro del campo teatral nacional para referir a un tipo de producción escritural sistematizada, pero que no se basa en reflexiones sino en prerrogativas. Esta organización de su material experiencial como director se sustenta en su práctica artística pero el fin de sus manuales es la definición de qué es el “ser actor” y el “ser director”. Este director constituye su discurso a partir de una

específicamente reflexivos) son aquellos que plasman el pensamiento de los creadores en función de su propio contacto con la materialidad escénica que los constituye (y que ellos constituyen).

Gracias a la detección de esta diferencia es que logramos definir nuestro corpus de creadores (cuyos discursos de espesor analizaríamos). Aquí es que Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís se configuraron en nuestro derrotero como el antecedente fundamental que da pie a un pensamiento reflexivo en el teatro nacional. Pensamiento luego sostenido por creadores de una generación posterior (cuyo caso testigo se apoya para nosotros en Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro). Ha sido justamente sobre las reflexiones que ellos habilitaron que hemos situado el horizonte de nuestro trabajo de tesis. Mediante estos creadores, además, hemos comprobado que los múltiples espacios dentro del campo artístico que se configuran como nodos de concentración de saberes suelen ser espacios en que el lenguaje -en su totalidad- es puesto en tensión. De hecho, evidentemente, sería imposible pensar la escena sin un lenguaje para “hablar de la escena” y es justamente sobre ese lenguaje²⁶³ que se ha centrado nuestro interés.

Al pensar en estas cuestiones no podemos dejar de lado un aspecto que circundó nuestro trabajo, pero no se constituyó como central en él: se trata de la legitimación e institucionalización de ese lenguaje²⁶⁴. Esto suele darse a partir de revistas

sistematización metodológica con una finalidad de transmisión predominantemente pedagógica pero, a su vez, con la intención de dejar registro del trabajo que había llevado a cabo en el Teatro del Pueblo bajo su dirección. Para hacerlo, jerarquiza la idea de “método” (que como vimos es ampliamente cuestionada por el grupo de los “propiciadores” con Ure a la cabeza) en tanto compilado de recursos que pretenden ayudarle al actor o al director a comprender su rol y su ubicación frente al resto del equipo creativo. Y justamente en la entrada (los materiales funcionan al modo de un diccionario) acerca del “método” Barletta propone que el estudio del actor debería basarse en la “división y subdivisión de materias”.

²⁶³ La idea de creación de un lenguaje podría dialogar con uno de los principales focos de análisis a partir de los cuales Peter Burguer lee la vanguardia. Se trata del lenguaje en tanto “vía de acceso a realidades nuevas” (Piñón en Burger, 2000: 13). Tanto en ese caso, como en el abordaje específico que vemos en estos creadores, el lenguaje no se ocupará de referir a un mundo preexistente, sino que se ocupará de “construir” realidad.

²⁶⁴ El marco de este estudio no ha sido el adecuado para dar cauce a líneas investigativas derivadas de esta cuestión. Sin embargo, al pensar en la conformación de los discursos de espesor de los creadores y al vector autorreflexivo que los mismos portan no hemos podido evitar consultar la segunda tesis del ensayo de Burguer (*Teoría de la Vanguardia*) en que el autor afirma que a través de los movimientos de vanguardia “el subsistema estético alcanza el estado de autocrítica” (Burguer, 2000: 23). De algún modo el gesto de apropiación de esos saberes reflexivos que surgen de la práctica -y nutren a la práctica- de parte de creadores escénicos podría leerse de forma similar a lo que sucedía al principio de las vanguardias históricas al pensar críticamente el seno en el cual el arte era concebido. Esto permitiría no

especializadas, espacios editoriales, áreas del campo académico desde los cuales se refuerza el interés por sobre un aspecto concreto de esos saberes específicos. En general, luego del paso por esos espacios lo que se constituye es una teoría acerca del teatro (lo que Borgdorff llama la investigación *sobre* las artes). Esto genera una segmentación del tipo de materialidad discursiva para pensar el teatro, según de donde provenga y sobre qué fenómenos específicos se apoyen sus categorías, lo cual habilita a generar un interés sobre un aspecto de esos saberes por sobre otro al buscar los modos de describir los fenómenos circundantes a la escena en sí. Como parte de esta argumentación cabe aclarar que, si bien nos interesa tomar esas teorías que se encuentran legitimadas y visibles, con la formulación de la idea de discursos de espesor nos ha interesado también volver un paso atrás para ir a buscar aquellos otros saberes que circundan la escena pero que no están necesariamente visibilizados.

Cabe recalcar, desde la mencionada diferencia entre las ideas de prescripción y descripción en la conformación de los discursos de espesor que (al pensar en esta diferenciación) durante esta tesis no jerarquizamos los discursos legitimados por publicaciones editoriales por sobre otros espacios de transmisión de saber (artículos, ensayos, notaciones en medios digitales, declaraciones en redes sociales). Por lo tanto, para comprender el alcance de la metodología de análisis sobre los discursos de espesor cabe primero plantearse qué los constituye como tal. Lo que nos interesa especialmente de este enfoque es ver dónde se colocan los artistas para reflexionar acerca de su propia praxis, poniendo por delante su capacidad de generar un discurso reflexivo de espesor. Para la instancia de análisis que encaramos desde esta tesis los textos dramáticos han

solo poner en cuestionamiento la idea de arte autónomo vs. arte hacia una praxis vital, sino que también pondría en tensión al arte desde los propios constructos en que era producido. Desde aquí dirá Burguer que “la determinación de la forma no queda al margen del contenido, la independencia respecto a las pretensiones de aplicación inmediata también forma parte de la obra conservadora desde su contenido explícito” (Burguer, 2000: 68). Nos preguntamos desde aquí cómo se habrán tensado esas justificaciones estéticas en aquel periodo histórico cuando, en muchos casos, aquello que comenzó como un cuestionamiento estructural al campo dentro del cual se producía arte terminó en la fijación de Manifiestos que pretendían determinar qué tipo de actividad artística pertenecía a un movimiento (o por el contrario, simplemente quedaría era externo a él). Es decir, lo que se origina como una pregunta propiciadora de un pensamiento específico desde dentro de las propias prácticas terminará fijándose al modo de un constructo expulsivo de toda práctica que no sea reconocible según ciertos requisitos autoimpuestos. Ese fenómeno de las vanguardias históricas es explicitado por Aguilar del siguiente modo: “más fuertes que estas reivindicaciones del lenguaje vanguardista fueron las críticas que, en los últimos años, pusieron de manifiesto la inviabilidad o la inoperatividad de sus estrategias y postulados” (Aguilar en Altamirano 2008: 235).

sido leídos de manera tangencial -y solo cuando los discursos de espesor así lo requirieron-. Por otra parte, las puestas en escena han funcionado también como elemento lateral al habernos enfocado en una producción de discurso específica. De todos modos, ha sido inevitable para nosotros hacer algunas menciones a textos y puestas en escena de estos creadores (cuando ellos mismos los utilizaban como ejemplificaciones para la descripción de sus metodologías de trabajo, de su inscripción en el campo teatral o de los modos en que autodefinían sus prácticas).

A continuación, haremos un breve repaso de las principales ideas factibles de ser fijadas como conclusiones del itinerario de esta tesis:

En el capítulo 1 (introducción) nos hemos ocupado de definir el objeto de nuestro estudio, distinguiendo el encuadre de su abordaje y la metodología utilizada para hacerlo. En este espacio enumeramos diversos referentes internacionales, con los cuales concordamos teórica y metodológicamente. Luego, en el estado de la cuestión, se revisaron los antecedentes de cruce entre práctica y reflexión sobre la práctica del campo teatral argentino y finalmente los registros de artistas dentro del teatro de Buenos Aires que piensan acerca de las prácticas de actuación específicamente. Desde allí la intención de este apartado ha sido nutrir la parte teórica con referentes internacionales antes de entrar en la división en los tres vectores a partir de los cuales llevaríamos a cabo nuestro análisis específico. Respecto de los referentes que describimos se trata de antecedentes que interpelan nuestro objeto de forma directa. Nos interesa ese tipo de indagación y pretendemos inscribirnos en un tipo de búsqueda similar al pensar en la articulación entre la práctica y la reflexión sobre la práctica. Evidentemente, como ya hemos mencionado, nuestro interés principal fue producir categorías que sean útiles para estudiar el campo teatral del cual formamos parte, es decir, el teatro argentino. Por lo tanto, cabe destacar que los antecedentes citados dialogaron estrechamente con nuestra tesis en tanto presupuestos teóricos-metodológicos, pero nunca dejamos de reconocer su inscripción en campos de aplicación diferentes. Nos basamos especialmente en los trabajos (que mencionamos en el estado de la cuestión) llevados a cabo por Gilberto Icle, Jean-Frederic Chevalier, Arno Bohler y Robin Nelson, en compañía de sus respectivos equipos de investigación. En el campo investigativo nacional si bien no son demasiado frecuentes, existen espacios que pretenden habilitar un pensamiento autónomo del artista. Acompaña al mismo la búsqueda de un

pensamiento investigativo que atienda a las inquietudes del artista escénico y no busque simplemente generar una crítica que escape a los intereses del creador. Nuestra intención con este trabajo ha sido contribuir a esa línea que comienza a configurarse como un nodo central para poner en valor la producción de saberes que emergen de las prácticas escénicas. En nuestro caso nos hemos ocupado especialmente de la producción de reflexión acerca de la práctica de actuación en la escena teatral argentina. Lo cual, consideramos, podría llegar a ser un aporte útil para artistas, investigadores y también artistas-investigadores.

Luego, emprendimos el derrotero de los tres capítulos que portan la base teórica de esta tesis. En cada uno de ellos hemos desplegado el marco teórico de la conceptualización que encarnan (individualmente), además del marco teórico general que responde al campo en el cual esta tesis se inscribe. Es así que en los capítulos 2, 3 y 4 nos hemos ocupado de desarrollar las conceptualizaciones que se han vuelto eje de nuestra investigación: credo poético, subjetividad poética y resistencia. Como hemos podido observar, las tres funcionan de modo articulado para conformar una metodología de análisis para pensar la reflexión que hay sobre las prácticas de actuación en el campo teatral nacional. Las primeras dos nociones descriptas (credo poético y subjetividad poética) se han enfocado especialmente en las modalidades de abordaje de las reflexiones que se producen de parte de los artistas. Por otro lado, la noción de resistencia en nuestro estudio se ocupa de proveer el recorte por el cual pensamos en una modalidad de enfoque que concibe a la práctica de actuación como un territorio en que el cuerpo se configura como resistente.

En el capítulo del credo poético (2) hemos tomado los lineamientos que - consideramos- resultan fundamentales para comprender la lógica interna que organiza el trabajo reflexivo en torno a las prácticas. Algunos de los puntos que hemos tomado son: los métodos de trabajo, los elementos conceptuales que atraviesan sus procesos de creación, su filiación en términos de referencias artísticas, la figura de los otros como referencia, la misión y la autodefinición.

A partir del recorrido que hemos llevado a cabo en el caso de diversos creadores (algunos de los cuales forman parte de nuestro recorte y otros que funcionan como referentes para pensar en los conjuntos teóricos que proponemos) podemos concluir que el credo poético debe ser considerado como una noción que se constituye en permanente

movimiento, puesto que es conformada a partir de características propias de artistas escénicos que evolucionan y mutan a lo largo de sus vínculos con el trabajo de creación. Volvemos a remarcar que durante este capítulo no hemos pretendido elaborar una sistematización mecánica (en el sentido de una teoría abstracta aplicable) para las inquietudes que dan espacio a la búsqueda de un credo poético. Por el contrario, el credo poético se conforma en vistas a la formulación de preguntas que fomenten la reflexión de los artistas en torno a sus propios procesos creativos. A partir de lo que hemos visto en el recorrido de este apartado, nos interesa pensar en la reflexión del artista sobre su propia praxis para generar un discurso específico que lo constituya en tanto sujeto artístico. Nuevamente, aquí encontramos esta relación intrínseca, que mencionamos antes, entre obra y creador. En esta zona liminal del encuentro del artista con su material de trabajo se constituye una forma de pertenencia en que ese artista en cuestión sostiene su práctica escénica en el marco de lo de que ha definido como su disciplina. Este tipo de procedimientos permitirían llegar a una autonomía en el pensamiento como parte de aquello que puede conformar una ilación dentro de los propios procesos de creación. Podríamos decir que, en el caso del artista escénico, su filosofía y su creencia se fundan en su práctica y la manera en que se vive y se piensa la misma. Siguiendo esta línea, debemos hacer hincapié en la forma de composición en particular que son las poéticas singulares, así como la forma de funcionamiento que tienen dentro de su propia lógica creativa, más allá del análisis del objeto final²⁶⁵.

A partir de esto, hemos trabajado el credo poético en tanto relación directa del artista con su zona de práctica original, la cual se conforma a partir de los elementos que constituyen dicha práctica. Según nuestro recorrido, el tipo de datos que ayudan a construir la imagen de credo poético escapan a la lógica jerárquica y cada aspecto incluido colabora con la configuración de la noción, en busca de un todo orgánico y singular. Entre los diferentes vínculos de los creadores con sus obras hemos trabajado la clasificación del credo poético del artista inspirado o del artista ‘médium’, el credo poético del artista genio o del artista sensible, el credo poético del artista acrítico; y el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador, que será aquel que va a sistematizar su práctica generando pensamiento acerca de sus procedimientos. En lo que

²⁶⁵ Más adelante, para entrar en esta indagación específica, nos apoyaríamos en los discursos de espesor de seis artistas escénicos que distinguimos como “propiciadores” y “continuadores” en la producción de reflexión sobre las prácticas de actuación en el campo teatral argentino.

respecta específicamente a la tipología de los credos poéticos, debemos rescatar que en estos artistas encontramos principalmente un fenómeno de polinización entre las categorías. Esto podría darse porque los recursos discursivos a partir de los que se piensan las propias prácticas responden a paradigmas históricos y estéticos relativamente fijos, en la mayoría de los casos incluso sin saberlo.

En síntesis, este capítulo de nuestra tesis se ha enfocado en la descripción de los elementos constitutivos de la noción de credo poético. Desde diversos estudios y abordajes teóricos que nos preceden, hemos visto el modo en que esta categoría puede volverse ordenadora de la mirada del creador sobre su propia práctica artística. Desde esta perspectiva es que se han generado dos vectores de análisis para leer las descripciones específicas en torno a las prácticas: los ejes a partir de los cuales se puede configurar y sistematizar el credo de los creadores y la tipología de los credos. Estos lineamientos se producen al considerar que el artista escénico mismo constituye su credo en la propia praxis y en la conjunción subjetiva del material con el proceso. El credo poético, entonces, responderá a la cuestión acerca de cómo el creador se ve a sí mismo y también cómo mira, vive, transmite y reflexiona (acerca de) su práctica artística. Sin embargo, para un desarrollo global de la noción, más allá del vínculo del artista escénico con su práctica (y lo que pueda configurar en términos de reflexión acerca de la misma), el credo poético debe trabajar en combinación con los otros dos ejes que se desarrollan en los capítulos subsiguientes (subjetividad poética y resistencia).

El caso de la categoría de subjetividad poética, trabajada en el capítulo 3, se enfoca en el pensamiento que producen estos artistas en el acontecer de sus prácticas, en función de los contextos y procesos en que las mismas se inscriben. Dado que en la práctica teatral la condición poética del sujeto se apoya tanto en la producción como en los procedimientos autorreflexivos que conectan al creador con su obra, esta noción nos resulta clave para pensar sus prácticas puntuales.

La elaboración de nuestra noción de subjetividad poética toma como base aquello que Adorno detectó acerca de la idea del sujeto en la obra artística al poner en cuestionamiento “la apariencia de la obiedad de la subjetividad poética” (Adorno 2009: 676). La particularidad que detalla al respecto es que aquello que para la lírica resultaba obvio e indiscutible (el sujeto creador amalgamado en la voz que dice en el

poema) no será tal, sino que ese sujeto singular será concebido en tanto “el yo latente” o el “yo que habla”. Tomamos esta observación que forma parte de la teoría estética adorniana para pensar -sin ignorar las complejidades del caso- la escena teatral. Esto se da principalmente de dos maneras, al evidenciar la superposición de planos en que la escena se constituye (el lingüístico es solo uno más entre muchos otros); y al considerar la multiplicación de “voces” que nutre la poética específica conformada en obra.

Luego, apoyándonos en “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault incorporamos otro aporte desde el cual esa “voz” de la obra no se conforma ni del lado del escritor real ni del lado del “parlante ficticio” sino desde un “entre” (que Foucault describe como contenido en la función-autor). Por lo tanto, ya más específicamente, la problemática que se aborda desde estos presupuestos se basará en la complejidad de la figura del autor en tanto límite. Es aquí donde entramos en contacto con lo que Pierre Ouellet ha descrito como un contenido específico elaborado por el sujeto discursivo en diversas formas de expresión y contenido. Esto se daría desde la elaboración de un “mundo de las visiones del mundo” que se efectiviza desde una producción disciplinar-discursiva que se encuentra atravesada por su propio acto perceptivo a través del fenómeno de la “esthesis”. Desde esta conceptualización de Ouellet se plantea que la propia experiencia (de parte del artista) inevitablemente dejará marcas en su producción y que las mismas pueden ser reconocidas en la materialidad que esa producción posea. En síntesis, será desde aquí que el fenómeno mencionado más arriba del “entre” que define la figura del autor podrá conformarse en su traducción escénica, al conferir la constitución de “mundos de visión” que dejan marcas “particulares” sobre las poéticas teatrales. En esa producción de mundos de visión juega la experiencia propia, dejando huellas en la obra y permitiendo la producción reflexiva -en muchos casos- de teoría o discursos de espesor sobre la práctica artística.

Una vez delimitado el alcance de la noción, se nos volvió evidente el reconocimiento de la categoría de subjetividad poética desde dos perspectivas: por un lado, en tanto concepto, al ser el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas”²⁶⁶ (como

²⁶⁶ Lo cual consideramos que tiene su manifestación más extrema en lo que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo.

acabamos de ver); por el otro lado, en tanto herramienta para el abordaje de análisis, a partir de cuatro pasos para indagar sobre la elaboración de un material escénico desde la reconstrucción de su proceso creativo y a partir del estudio de contexto (específico y global) en que dicho material ha sido concebido. En este recorrido, al apoyarnos específicamente sobre los discursos de espesor del grupo de creadores en cuestión y no sobre sus obras (éstas han aparecido, pero solo tangencialmente) hemos utilizado la noción de subjetividad poética especialmente desde su primer vector, es decir el que se ocupa de pensar el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico. De este modo se piensa la materialidad escénica de esos artistas como una única subjetividad de la poética que aúna ese “entramado de voces diversas” (cuya manifestación más extrema es la que se da a partir de la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo).

El capítulo 4 de nuestra tesis se organizó en torno a la noción de resistencia desde dos vectores de análisis. En primer término, en tanto implantación de nuestro estudio dentro del campo teatral argentino (en la indagación acerca de los análisis teóricos que consideran esta noción en el teatro nacional), y en segundo término -y principal- en tanto criterio de recorte. Este encuadre provisto por la categoría de resistencia habilitó el corpus de autores a partir de los cuales hemos trabajado en los capítulos siguientes de esta investigación.

Para seguir el cauce que nos demandaban ambos vectores hemos tenido que definir de qué hablamos cuando referimos a la resistencia en este estudio. Es en diálogo con nuestro foco de análisis puntual que se nos presenta el aspecto de la resistencia como mecanismo autónomo de reflexión en la práctica desde el punto de vista que provee la legitimación de los espacios en los cuales se inscribe esa reflexión. Siendo, entonces, que nuestro interés se enfoca en la indagación acerca de un tipo de resistencia específica que configure un artista singular, pensamos que la misma se instala específicamente a partir de dos modos:

- 1) en tanto construcción de una propia subjetividad poética que, desde la producción de sentido actoral, para definirse, requiere una puesta en cuestionamiento de los procedimientos *homohegemónicos* en el campo en que pretende insertarse; y

- 2) en tanto posibilidad de una autonomía en la reflexión acerca de sus propios procesos, en cuestionamiento de los espacios únicos legitimados para pensar sobre las prácticas creadoras en el campo teatral argentino.

Por lo tanto, si concebimos que la propia obra es el principal espacio de resistencia del sujeto del arte, entenderemos que la producción de discurso emanada de la misma colaborará con esa construcción artística en singularidad. Esto se produciría al tomar la escena como crítica y también como autocrítica en vistas a configurarse como modo de intervenir en la realidad en que esa práctica se halla inserta.

Luego, y en función -específicamente- del contexto en que pensamos la aplicación de estas cuestiones, en las prácticas de actuación que se dan en el campo teatral argentino a partir de la década del '80 nos apoyamos en lo que Alejandro Catalán dio en llamar “producción de sentido actoral”. No para tomarlo como paradigma fijo al cual asociar casos puntuales como finalidad única, sino como constructo teórico multiplicador, en tanto no solo da cuenta de la detección de una práctica teatral con ciertas singularidades²⁶⁷ que se volverían determinantes del campo teatral nacional, sino también porque este constructo emana de las prácticas propiamente dichas. Es decir, se trata de una categoría que surge del discurso de espesor de un creador inserto en la escena, que piensa desde la escena.

Agregado a esto se plantea una hipótesis que deriva del estudio de Osvaldo Pellettieri al asociar la idea del teatro de resistencia con el cuestionamiento de la lógica logocéntrica de la escena teatral. Nuestra idea es que ese cuestionamiento en el campo de las poéticas se termina de reafirmar bajo un registro reflexivo de las prácticas de actuación por parte de diversos creadores (por medio de artículos, ensayos, notaciones en medios digitales, declaraciones en redes sociales, etc.). Derivado de esto es que reconocemos que en el período posterior a la dictadura se establece un nodo inaugural de materiales reflexivos sobre la praxis que confirman y multiplican esta elaboración conceptual que Pellettieri ya reconoció en su momento. Es desde aquí que hay tres

²⁶⁷ En síntesis, la producción de sentido actoral se caracterizaría por a) la heterogeneidad, b) la autonomía (en tanto se trata de un teatro que escapa a la dependencia representativa), c) la singularidad (en la búsqueda de procedimientos que creen en el sentido teatral), d) el uso del lenguaje (que genera una práctica de actuación que no responde a la “interpretación” de un lenguaje previo sino que “crea un lenguaje” en sí mismo), e) la puesta en valor del cuerpo (hay un corrimiento de los espacios tradicionales de jerarquización al tratarse de un “cuerpo que piensa”).

autores que, consideramos, producen textos ineludibles para reconocer ese fenómeno puntual que hasta hoy presenta marcas en los modos en que se piensan y transmiten los saberes provenientes de la escena en el campo teatral nacional. Se trata de Eduardo Pavlovsky (*La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad* de 2001), Alberto Ure (*Sacate la careta* de 2003) y Ricardo Bartís (*Cancha con niebla* de 2003). Es por esto que al referirnos a ellos lo hacemos como “habilitadores” o “propiciadores” de una modalidad de producción reflexiva acerca de las prácticas de actuación.

Luego del desarrollo teórico desplegado en la primera parte de la tesis (capítulos 2, 3 y 4) se trabajó, en los dos capítulos siguientes (5 y 6), de modo “aplicado” sobre los discursos de espesor de seis creadores del campo teatral. En ambos apartados nos ocupamos de evidenciar las diferencias entre “propiciadores” y “continuadores” de la producción de pensamiento en torno a las prácticas de actuación en campo teatral nacional.

En este punto, podíamos haber profundizado en la producción de cada uno de los seis artistas escénicos sobre los cuales trabajamos tomando además de sus discursos de espesor su material escénico a partir del cruce entre ambos aspectos incluidos en nuestros ejes conceptuales. Sin embargo, como se ha podido observar, el trabajo de los capítulos “Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación I” y “Producción de lenguaje sobre prácticas de actuación II” se enfocó especialmente en los modos en que esos seis artistas “definen” su quehacer y no sobre las cuestiones específicas del trabajo con su materialidad escénica. Podría objetarse que uno de los dos aspectos de la subjetividad poética sí reconoce el proceso de creación escénico como uno de los pilares para elaborar discursividad en torno a la práctica. De todos modos, dado que nuestro nodo de especificidad ha rondado en torno a la práctica de actuación específicamente, ese corte de análisis tuvo que ser desplazado de esta tesis, puesto que las especificidades en torno a la producción de una obra escénica cuentan con múltiples aristas que conforman las poéticas. Esto no quiere decir que el trabajo sobre las obras escénicas no pueda ser retomado en investigaciones posteriores a partir de estos cuatro puntos que propone el estudio de la subjetividad poética. A la hora de elegir, nos pareció prioritario poner por delante los modos en que se conforman y transmiten esos saberes escénicos en torno a las prácticas de actuación que rondan el campo escénico nacional, en muchos casos sin demasiada visibilidad.

Respecto del recorte propuesto por la idea de resistencia, en este derrotero hemos comprobado que la mayor parte de la producción de los discursos de espesor de estos creadores está orientada a una idea de resistencia en diversos niveles. En primer lugar, resistencia desde las prácticas de actuación y, especialmente, la resistencia dada frente al acallamiento político de los cuerpos de actuación. Además, encontramos una reincidencia en torno a la reflexión sobre el lenguaje y reformulación de un lenguaje poético como construcción que dialoga con su coyuntura e interpela a su contexto, lo cual también puede ser leído como un nodo desde el cual estos artistas se configuran como resistentes desde sus prácticas y desde la reflexión en torno a sus prácticas. Y, como hemos podido reconocer, estas reflexiones en torno a las prácticas llegan a abarcar el marco socio-histórico en que son concebidas, que es la razón por la que podemos pensar en estos creadores en tanto intelectuales específicos.

También respecto de este recorte cabe destacar que si bien entre los creadores acerca de los cuales hemos trabajado encontramos diversos cruces fácticos, por haber sido contemporáneos productivamente en el teatro argentino no es sobre los encuentros ni posibles influencias entre ellos que enfocamos nuestra investigación. Como se verá, los nucleamos porque consideramos que sus reflexiones en torno a la práctica de actuación son representativas de un modo de concebir ese aspecto de la escena como territorio resistencial. Es sobre esa singularidad que los cohesiona que hacemos foco al estudiar sus discursos de espesor.

Por otra parte, respecto de los vectores del credo poético en tanto brechas de entrada, hemos visto que gran parte de las descripciones de estos creadores sobre las prácticas de actuación se nutren principalmente del eje de la metodología de trabajo.

En Ure, como mencionamos, se da desde la problematización de la idea de método (al que asocia con el stanislavskiano) pero sin que esto le impida enumerar rasgos específicos de sus prácticas. La gran paradoja al respecto de este creador se da cuando sus sucedáneos describen la existencia de un “Método Ure”, lo cual puede llevarnos a pensar en las transformaciones que sufren los saberes teatrales en el acto de filiación²⁶⁸.

²⁶⁸ Cabe recordar que a lo largo de esta tesis hemos leído a la filiación como la formación y pertenencia a un espacio de creación con una figura específica como guía o referente. En una segunda variante puede operar como vínculo filial la relación de un artista con aquellos hitos que lo marcaron durante su práctica creativa, aunque el contacto con el referente que lo produce no sea directo.

En Pavlovsky vemos la imbricación de dichos ejes especialmente en el planteo de las dualidades. Este creador, en diversos momentos elabora autodefiniciones en las que se lee como un agente doble en tanto dramaturgo y actor o en tanto artista escénico y psiquiatra. Desde las articulaciones de las dualidades que lo componen, Pavlovsky abreva en un campo fértil de productividad reflexiva, de la cual emanan ideas como la de “micropolítica de la resistencia” pero también otras como “afectación”, “proceso dialéctico actor-autor”, o la conceptualización acerca del “cuerpo de actuación”, entre muchas otras.

También es gracias a esas ideas que Pavlovsky detallará que, sin considerarse teórico, sí se reconoce como intelectual. De este modo, este creador articulará la lectura de que todos esos aspectos colaboran con un autorreconocimiento de sí como intelectual específico, capacitado para pensar las prácticas de la escena, pero también para pensar el contexto en que estas se inscriben críticamente y en producir discurso escritural en que todo esto pueda ser transmitido y, eventualmente, problematizado.

Algunas conceptualizaciones producidas por este creador resultan tan potentes para este estudio que son capaces de nutrir varios vectores que nos permiten leer sus discursos de espesor. Tal es el caso por ejemplo de la idea de “régimen de afectación” (2001: 110) que la podemos leer como terminología específica del pensamiento de Pavlovsky, pero también como parte del vector que unifica “la mirada de los otros”. Además, esta idea de régimen de afectación descrita por Pavlovsky, como las preguntas más estructurales que fundan el vínculo del artista con su práctica escénica, dialoga estrechamente con la idea de credo poético tal como la hemos concebido a lo largo de este estudio.

En el caso de Bartís encontramos varios focos a partir de los cuales hemos podido tomar estas brechas de entrada a su pensamiento reflexivo, los principales son los que nutren el eje de las palabras o conceptos que definen su práctica. Así reconocemos la idea de “cuerpo poético” del actor, la descripción del actor como “personalidad poética” o construcciones como la “creencia en el ensayo”. Otra zona muy significativa para pensar la mirada de este creador es la que configura el eje de la mirada de los otros, pero no únicamente de los otros integrantes del panorama teatral porteño (con los que inevitablemente discute o acuerda), sino también con los otros segmentos en los cuales ese panorama se encuentra dividido (espacios de visibilidad y

legitimación, el teatro oficial e independiente, etc.) y también la idea del “texto como otro”. Un elemento más que nutre a la escena, pero sin supeditarse a un lenguaje fijo. El texto aparece en Bartís como el gran espacio en que la actuación se vuelve proveedora de una poetización del lenguaje sin dejar de ser autónoma e independiente de ese texto (un ejemplo de esto es el trabajo sobre diversos universos escriturales pero con la materialidad del cuerpo del actor para propiciarlos).

Respecto de los ejes cabe destacar que, tal como preveíamos, se encuentran en diversas medidas en los discursos de espesor de los creadores. En nuestro recorrido hemos podido ver cada uno de ellos en todos los creadores con los que hemos trabajado, sin embargo -al no pretender forzar los discursos reflexivos de los artistas- no hemos encontrado todos en cada creador.

De estos vectores de análisis, en los tres primeros casos, los más recurrentes han sido las descripciones en torno a las metodologías de trabajo, a la autodefinición y la mirada de los otros. En los casos de la segunda triada, en cambio, el principal nodo que aglutinan estas ideas es el aspecto de la filiación, sin lugar a dudas. Gracias a este recorrido hemos podido ver en múltiples ocasiones incidencias y derivas de las miradas de los “propiciadores” en las diversas configuraciones y modos de pensar las prácticas de los “continuadores”.

En la sistematización de los materiales abordados en articulación con la propuesta delimitada por nuestros desarrollos conceptuales hemos logrado comprobar que son múltiples las razones por las que Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís se confirman como propiciadores de un tipo de discurso y de un tipo de resistencia en el teatro nacional. Esto sucede principalmente al colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas. Para hacerlo generan una materialidad reflexiva que será inaugural al constituirse como “fundadores de discursividad” (Foucault, 2010)²⁶⁹.

Luego, esta materialidad reflexiva se reafirmará con otros creadores del campo de la escena. Estos serán los que ocuparán el rol de los “recién llegados” (Bourdieu, 2003) que a partir de ciertas “estrategias de subversión” replantean los modos de circulación de ese “saber escénico” en el campo teatral al que quieren pertenecer (y en

²⁶⁹ Nuevamente en diálogo con esto se articula aquella idea de creación de un lenguaje como “vía de acceso a realidades nuevas” (Piñón en Burger, 2000: 13), es decir, un lenguaje constructor de realidad.

este caso ya pertenecen). Desde este lugar entonces es que también nos permitimos confirmar que Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro se definen como tres creadores que siguen la tradición de reflexión sobre las prácticas de actuación en el campo teatral nacional.

La posibilidad que se nos ha presentado de trabajar sobre este recorte de tres creadores como “continuadores” se da de modo causal gracias a la primera triada que trabajamos (propiciadores). En el trabajo emprendido en esta tesis hemos podido comprobar que los discursos de espesor sobre los que nos basamos para pensar estas cuestiones desde la discursividad específica de estos artistas no son previos a ellos. Es decir que los modos en que aquellos primeros tres referentes pensaron la producción de reflexión desde su práctica artística es lo que habilitó el pensamiento sobre la teatralidad desde la práctica en el campo teatral nacional. Justamente, parte de la novedad de nuestra hipótesis en este sentido es que aquello que concebíamos en tanto testimonios (que operaban como algo lateral o adyacente a una teoría legitimada) hoy puede ser leído como una producción de caudal teórico en sí misma. En este sentido los tres artistas que forman parte de la triada de continuadores funcionan como un recorte que en cierto punto reconocíamos arbitrario, pero que hoy consideramos los conforma como representantes de un aglutinamiento de lo que los “propiciadores” habilitaron dentro de la escena: una producción de pensamiento acerca de la práctica que nutre esa práctica.

En síntesis, en nuestra tesis nos hemos centrado en los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación, especialmente en aquellas que configuran pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo (cuerpo que produce sentido de manera autónoma de otras lógicas externas a él: textos, directivas del director, etc.). Tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad muy particular del teatro argentino.

En el marco de esta investigación de doctorado hemos dado con diversas nociones que se constituyen como centrales en los discursos de espesor de los autores a partir de los cuales hemos trabajado. Dado que nos hemos propuesto trabajar con reflexiones especialmente del discurso escrito o entrevistas, no hemos incluido la dimensión de la actividad escénica propiamente dicha. Para hacerlo, entonces, en este estudio hemos hecho hincapié en los elementos que han provisto los mencionados artistas como propiciadores y continuadores de un modo de pensar las prácticas de la

escena desde la reflexión sobre la actuación como territorio de resistencia frente a diversas modalidades hegemónicas que han sido determinantes del campo teatral argentino. También por esta razón durante el análisis aplicado de los ejes no pretendimos “completar casilleros” para dar cuenta de los vectores de análisis al modo de una aplicación de una teoría abstracta (que nace previa al objeto que estudia) sino que usamos los mismos como modo de encontrar brechas de entrada a los distintos nodos que reconocemos como posibles insumos teóricos que han nutrido y nutren el pensamiento desde y acerca de la escena argentina.

Fue en la especificidad del estudio que hemos llevado a cabo, así como en la delimitación del recorte sobre el cual operar y la definición del centro concreto de nuestro objeto, que esta tesis se conformó como tal. Si bien en este recorrido han aparecido diversos aspectos que abrieron una puerta a posibles investigaciones futuras o a posibles derivas de la presente investigación, nuestra decisión ha sido la de mencionar estos aspectos, pero no hacer hincapié en ellos. Nuestra finalidad con ello fue la de profundizar sobre el nodo central que nos ha convocado. Estas dimensiones que finalmente no formaron parte de esta indagación fueron de diversos órdenes y aparecieron en distintos momentos de nuestro proceso de escritura. Por un lado, al definir el objeto sobre el cual trabajaríamos, es decir: los discursos de espesor de creadores escénicos (con lo cual el trabajo sobre los textos dramáticos y las obras escénicas no ha sido abordado como parte de este estudio). Luego, al definir la especificidad del grupo de creadores sobre los cuales hemos apoyado los conjuntos teóricos producidos (se ha mencionado que existen también muchas otras constelaciones en el campo teatral nacional que podrían ser analizadas en investigaciones subsiguientes). Finalmente, la aplicación de las tipologías desarrolladas en tanto brechas de entrada para estudiar los discursos reflexivos de los creadores nos ha provisto de una idea general de sus credos poéticos y su subjetividad poética. Detectamos que hay un posible germen de análisis que sería la profundización sobre las recurrencias específicas de las tipologías para cada artista. Como por ejemplo la reincidencia que encontramos en el uso de ciertas figuras retóricas (como la metáfora y la metonimia) en las modalidades descriptivas de los propios procedimientos de creación. Es entonces sobre estos aspectos que queda establecida la apertura de un

campo para investigaciones venideras que derivan del estudio que dio origen a esta tesis doctoral.

Como mencionamos al comienzo de esta tesis, la cuestión del cruce entre teoría y práctica teatral es uno de los focos recurrentes a partir de los cuales se está pensando la escena en la actualidad. Desde nuestra investigación hemos buscado inscribirnos en dicho diálogo y al hacerlo nos ha sido imprescindible definir el recorte específico a partir del cual podríamos inscribir nuestro aporte dentro del mismo. En principio, para hacerlo nos hemos encargado de delimitar que nuestro objeto de estudio se ocupara de pensar no desde el marco provisto por el cruce entre la teoría y la práctica (que es desde donde se concibe una de las miradas más recurrentes en cuanto a lo que metodología de abordaje refiere) sino desde la confluencia entre la práctica y la reflexión sobre la práctica.

Al hacerlo ha sido fundamental resaltar que la reflexión que los artistas puedan desarrollar sobre su obra de ningún modo cerrará el sentido de la obra en sí. Por el contrario, dado que todo material escénico contiene un pensamiento que le es inmanente, esa reflexión (del artista sobre su obra y de la obra en sí) convive con muchas otras (que son las que pueden aportar críticos, investigadores, historiadores, etc.). Esta certeza ha sido fundante para nuestra investigación puesto que nuestro principal interés a lo largo de la misma ha sido poner en el centro la reflexión de los artistas en torno a sus prácticas. Esto se ha posibilitado en tanto consideramos que, en muchos casos, esas reflexiones son verdaderas teorías no formalizadas, tal como pudimos comprobar al estudiar los discursos de espesor de los creadores sobre los cuales trabajamos. Respecto de esto y como ya se ha sugerido al comienzo de este estudio, uno de los intereses principales que han guiado nuestro trabajo de tesis es la posibilidad de que estos resultados lleguen a los creadores. Nuestra intención al hacerlo tiene como fin confrontar las categorizaciones trabajadas según la “prueba de intersubjetividad” propuesta por Paul Armstrong (1992), según la cual el producto de una interpretación puede ser comparado y contrastado con los interesados en el debate (en este caso pensamos en los propios artistas) desde la puesta en valor de los resultados de una hipótesis.

Por otra parte, en lo que al recorte de artistas seleccionados respecta, lo que encontramos en común entre estos creadores es que aquellas descripciones que han

producido incluyen una mirada sobre el cuerpo como territorio de resistencia en la actuación. Al encarar el análisis de estos seis referentes de nuestro campo teatral se ha proseguido a partir de un método que puso por delante el análisis de esos discursos de espesor y su puesta en diálogo con los ejes hasta aquí desarrollados. A partir de esto, pensamos en términos de una reflexión crítica acerca de la producción reflexiva de esos artistas y los modos en que la misma convive con el campo teatral al cual pertenecen.

Finalmente, luego de este recorrido reafirmamos que es de importancia capital la jerarquización del pensamiento generado por los creadores, teniendo en cuenta que para hacerlo no bastará con su mera transcripción y registro. Evidenciar esto ha sido nuestra pretensión al encarar el trabajo sobre esos saberes singulares de la escena del modo en que lo hemos hecho. Nuestra intención central con esta tesis ha sido propiciar un desarrollo teórico que contemple diversas discursividades de referentes del teatro nacional para que, en articulación con nuestros propios conceptos, se visibilice un espacio de reflexión que cuenta con su propia tradición.

Al enfocarnos sobre el credo poético de artistas que reconocen el cuerpo de actuación como base de sus prácticas confirmamos que las reflexiones derivadas de las mismas iluminan la necesidad de crear de un lenguaje para dar cuenta de ese cuerpo pensante del actor. Consideramos que solo a través de la voz del artista se puede llegar a ese lenguaje singular que pone en evidencia la materialidad específica de concebir al cuerpo de actuación como territorio de resistencia que se activa desde la experiencia propia, dejando huella al pensar su obra.

BIBLIOGRAFÍA

Teoría cultural

- AAVV (2009). *Diccionario de estudios culturales*. México: Siglo XXI Editores.
- Adam, Jean-Michel (1992). *Les textes : types et prototypes*. Paris : Nathan.
- Adorno, T. W., & Tiedemann, R. (2008). *Crítica de la cultura y sociedad*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor W. (2013). *Estética (1958/59)*. Buenos Aires: Editorial Las cuarenta.
- (2009). “Notas marginales sobre teoría y praxis”. En *Crítica de la cultura y sociedad II*. Madrid: Editorial AKAL.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (2001). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Altamirano, Carlos (2002). *Términos Críticos de Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Aristóteles (1991). *Poética*. Caracas: Monte Ávila.
- Armstrong, Paul (1992). *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*. México: UNAM.
- Badiou, Alain (1992). “L’antiphilosophie de Nietzsche par Alain Badiou”, in <http://www.entretiens.asso.fr/Badiou/92-93.htm> [Consultado el 5 de marzo de 2017].
- (2000). “Presentación de la edición en castellano de El ser y el acontecimiento” *Acontecimiento* No. 19-20 in grupoacontecimiento.com.ar [Consultado el 28 de mayo de 2016].
- (2010). *La philosophie et l'événement*. París: Ed. Germina.
- (1999). “Qué piensa el teatro”. En *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado.
- (2005). *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *Rapsodia para el teatro: tratado filosófico breve*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- (2013) [Entrevista a Alain Badiou por Osvaldo Quiroga] en el programa “El refugio de la Cultura” <http://www.youtube.com/watch?v=9252mkVtdB4> [consultado el 18 de septiembre de 2013].
- (2012) [Entrevista a Alain Badiou] <http://inferno-magazine.com/2012/07/20/un-entretien-avec-alain-badiou-theatre-et-philosophie-un-vieux-couple-antagoniste-et-complice/> [Consultado el 12 de diciembre de 2012].

- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, Roland (1994). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Becker, Howard (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Benjamin, Walter (1986). "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskovl" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1994). *La tarea del traductor*. Madrid: Cátedra.
- Benveniste, Émile. (2010). En *Problemas de Lingüística General I*. México: Siglo XXI.
- Borges, Jorge Luis (2011). "El credo del poeta" in <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.fr/2011/05/jorge-luis-borges-credo-de-poeta.html> [Consultado el 7 de octubre de 2015].
- Bourdieu Pierre (2003). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2010). *El Sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Bourriaud, Nicolás (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bowie, Andrew (1999). *Estética y subjetividad: la filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor.
- Bradbury, Ray (1995). "Cómo alimentar a una Musa y conservarla" *El zen en el arte de escribir*. Barcelona: Minotauro.
- Carpio, Adolfo (2004). *Principios de filosofía una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano: I artes del hacer*, Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. México.
- Deleuze Gilles (2003). *Superposiciones*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- (2008). *Kant y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus.
- (1996). *Dialogues*. París. Flammarion.
- (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.
- (s/f) "Qu'est-ce que l'acte de création?"

in <http://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html> [Consultado el 15 de mayo de 2013]

-----“¿Qué es el acto de creación?” in <http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm> [Consultado el 9 de octubre de 2012]

Deleuze, Gilles & Galmarini, M. A. (1997). *Filosofía crítica de Kant*. Madrid: Cátedra.

Derrida, Jacques. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.

Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Diccionario Larousse in <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/credo/20320>

Diccionario Oxford in <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095633862>

Didi-Huberman, Georges (2014). "Yo no sé lo que es el arte". Diario La Nación in <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte> [Consultado el 4 de mayo de 2016].

Duch, Luis (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona: Editorial Herder.

Duras, Marguerite (1984). “Entretien avec Francis Bacon” En *Outside*. París: Gallimard.

Finter, Helga (2006). *El espacio subjetivo*. Buenos Aires: Artes del Sur.

Foucault, Michel (1986). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (17. ed). México: Siglo XXI Editores.

----- (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.

----- (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de Plata.

García Canclini, Néstor (2014). “A qué llamamos estética y de quién necesitamos emanciparnos”. En Botey, Mariana y Medina, Cuauhtémoc *Estética y Emancipación*. México: Siglo XXI Editores.

----- (2001). *La producción simbólica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

----- (2010). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz Editores.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil.

Gerard, Alexander, Galán, Iliá y Andújar, Herminio. (2009). *Un ensayo sobre el genio*. Madrid: Siruela.

- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Goodman, Nelson (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Grüner, Eduardo (2004). “De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto”. En *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: GESAC.
- Gusmán, Luís (2009). *Los muertos no mienten*. Buenos Aires: Edhasa.
- Stuart Hall (2003). “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?”. En *Cuestiones de Identidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hegel, Friedrich (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Jameson, Fredric y Žižek, Slavoj (1998). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.
- Kandinsky, Wassily (2003). *Sobre lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Andrómeda Ed.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean Luc (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Menke, Christoph (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: México: Fondo de Cultura Económica de Argentina; División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- Mesnard, Philippe (2011). *Testimonios en Resistencia*. Buenos Aires: Waldhuter.
- Miroux, Jean-Philippe (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Molloy, Silvia (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica
- Monteleone, Jorge (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
- Morín, Edgar y Pakman, Marcelo (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.
- (2000). *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Oliveras, Elena (2004). *Estética: la cuestión del arte*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe.

- Ortega y Gasset, José (1959). *Ideas y creencias*. Madrid: Imp. Ograma.
- Ouellet, Pierre (2000). *Poétique du regard : littérature, perception, identité*. Quebec: Septentrion.
- Panesi, Jorge (1993). "Walter Benjamin y la deconstrucción". En *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* en Massuh, G. y Fehrmann, S. Buenos Aires: Alianza Editorial / Goethe-Institut.
- Petitmengin Claire, Van Beek M, Bitbol M., Nissou J-M., Roepstorff A. (2017). "Que vit le méditant? Méthodes et enjeux d'une description micro-phénoménologique de l'expérience méditative". *Intellectica* 2017/1, No. 64.
- Petitmengin C., Bitbol M., Olganier-Beldame M. (2015). "Vers une science de l'expérience vécue". *Intellectica* No. 64. 53-76
- Petitmengin, Claire (2017). "Enaction as a lived experience. Towards a radical neurophenomenology". *Constructivist Foundations* 12. No. 2. 139-147.
- (2010). "La dynamique pré-réfléchie de l'expérience vécue", *Alter - Revue de Phénoménologie* No. 18. 165-182.
- Pardo José Luis (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Serbal.
- Pautrot, Jean-Louis (2004). Dix questions à Pascal Quignard, *Études françaises*, Vol. 40 <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2004/v40/n2/008811ar.pdf> [Consultado el 10 de marzo de 2013]
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM
- (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes
- Raquejo, Tonia (2002). "Una reflexión sobre arte y resistencia hoy". *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. No.1, España.
- Sagües, José Luis (2000). "La función del arte en "La estética de la resistencia" de Peter Weiss". En *Revista de Filología Alemana*, No. 8, 201-215 in <http://myslide.es/documents/la-estetica-de-la-resistencia-peter-weiss.html> [Consultado el 28 de julio de 2015]
- Scarano, Laura (1997). "Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/Posiciones de sujeto". *CELEHIS*. No.9, pp. 13 – 29, Mar del Plata.
- (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

- (2008). “Provocaciones teóricas para el siglo XXI: La experiencia del poema”. En *Servicio de Difusión de la Creación intelectual in* http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/16237/Documento_completo.pdf?sequence=1 [Consultado el 15 de mayo de 2013]
- (2009). “Rituales de intimidad: cuerpo, experiencia y lenguaje”. En *CELEHIS* – No. 20, pp.205-228, Mar del Plata.
- Schérer, René (1999). *Regards sur Deleuze*. París: Editions Kimé.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Sibilia, Paula (2013). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sirvent, María Teresa (2006). *El proceso de investigación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2009). *En d’autres mondes. En d’autres mots*. París : Editions Payot & Rivages.
- Steyerl, Hito (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto” in <http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es> [Consultado el 6 de mayo de 2015]
- Sylvester, David (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones polígrafa.
- Todorov, Tzvetan (1975). *¿Qué es el estructuralismo? / Poética*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Valery Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Varela Francisco (2011). *De cuerpo presente, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. México DF: Gedisa Editorial.
- Vázquez, María Esther [et al.] (2003). *Como se hace una entrevista: en el periodismo cultural*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Villanueva, Liliana (2015) *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Weiss, Peter (1999). *La estética de la resistencia*. Hondarribia: Editorial Hiru.
- Zarader, Jean-Pierre (2009). "Identité et Résistance : fondements et enjeux philosophiques" in <http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1517-106X2009000100002?locale=en> [Consultado el 6 de mayo de 2014]

Williams, Raymond (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Wright, Sue Ellen y Budin, Gerhard (eds.) (1997). *Handbook of Terminology Management*. Amsterdam: John Benjamins.

Estudios teatrales

Alonso de Santos, José Luis (2007). *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia.

Artaud, Antonin (1975). *Para terminar con el Juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ed. Caldén.

Bak-Geler, Tibor (2003). “Epistemología teatral”. *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, No.4, pp 81-88, México.

Chevallier, Jean-Frédéric (2004). “Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles”. *L’annuaire théâtrale. Revue québécoise d’études théâtrales*, n° 33.

Cornago, Óscar (2009). “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Agenda Cultural. Universidad de Antioquia*. No. 158, Colombia.

----- (2005). *Resistir en la era de los medios, Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

----- “Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética” in <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/cuerpos-politica-y-sociedad-una-cuestion-de-etica-de-oscar-cornago-esp/> [Consultado el 31 de julio de 2015]

----- (2005). *El arte como resistencia: una perspectiva performática*. Madrid: Vervuert.

De Marinis, Marco (1997). *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

De Toro, Fernando (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Diéguez Caballero, Ileana (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2013). *Cuerpos sin duelo*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

----- (Ed.) (2009). *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación* (1a. ed). México. D.F: Universidad Iberoamericana : Instituto

- Nacional de Bellas Artes y Literatura: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli : Universidad Iberoamericana.
- (2012). “Los rastros de la botella” in <http://edicionesdocumenta.com.ar/2012/10/los-rastros-de-la-botella-ileana-diequez>
- (2009). “Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Investigación y creación escénica”. *Artea* (en línea) in http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/498/%20Escenarios%20y%20teatralidad%20de%20la%20memoria%20-%20Ileana%20Diequez.pdf [Consultado el 27 de mayo de 2016]
- Fediuk, Elka (2011). “Herencias y exilios” En Adame, Domingo (Coord.) *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Féral, Josette (2011). *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Montpellier: Entretemps.
- (1993). *Pourquoi l’anthropologie théâtrale ? Entretien avec Nicola Savarese, dans Jeu. Revue de théâtre*. No. 68, p. 119-133 in <http://id.erudit.org/iderudit/29274ac> [Consultado el 15 de mayo de 2013]
- (2010). *Encuentros con el Teatro del Sol y Ariane Mnouchkine*. Buenos Aires: Ediciones Artes del sur.
- Ficher-Lischte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid : ABADA Editores.
- Freixe, Guy (2010). *Les utopies du masque : sur les scènes européennes du XXe siècle*. Vic-la-Gardirole: Entretemps.
- Geirola, Gustavo (2007). *Arte y oficio del director teatral en América Latina* Editorial Nueva Generación. Buenos Aires.
- (2016). “Dos reflexiones breves sobre la praxis teatral y la enseñanza” in <http://www.revistacronopio.com/?p=18538> [Consultado el 24 de septiembre de 2016]
- Guibert, Noëlle (1992). *Cahiers de la Comédie-Francaise*, No. 5, Otoño.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard.
- Jouvet, Louis (2009). *Le comédien désincarné*. París: Flammarion.
- Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires, Artes del Sur.
- Novarina Valère (1986). *Pour Louis de Funès*. París: Actes sud, 1986.
- Pavis Patrice (1983). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

- (2000). *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène 3*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Quillet, Françoise (2011). *Identités métisses*. París: L'Harmattan.
- Roubine Jean-Jaques (1990). *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París: Bordas.
- Sarrazac, Jean Pierre (2006). "El impersonaje. Una relectura de La crisis del personaje". *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, No. 8, pp. 353-369.
- Ubersfeld Anne (1983). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- (1996). *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*. París: Belin Sup.
- (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- Villegas, Juan (Comp.) (2015). *Revista Gestos*, Año 30, No. 60, Noviembre.
- (2008). "El discurso crítico académico y la legitimación de las estrategias del análisis de los discursos". En *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.

Análisis práctica e investigación

- AAVV (s/f). "Journal of Artistic Research" in <http://jar-online.net> [Consultado el 6 de abril de 2018]
- AAVV (s/f). "Practice as Research in Performance: 2001-2006" in <http://www.bris.ac.uk/parip/index.htm> [Consultado el 30 de marzo de 2018]
- Acevedo Zapata, Diana María "Creative Movement, Creative Thought. The Dancing Philosopher" *Notas de Peek Project* in <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7249> [Consultado el 4 de julio de 2016]
- Allegue, L., Jones, S., Kershaw, B., & Piccini, A. (eds.) (2009). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Allegue, Ludivine y Magrin-Chagnolleau, Ivan (2014). "L'Artiste Chercheur" *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*. No. 1.
- Bacon, Jane y Midgelow, Vida (2014). "Creative Articulation Processes (CAP). Choreographic Practices", Vol 5, No 1.
- Barrett, Estelle y Bolt, Bárbara (eds.) (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris.

- Boehler, Arno “Artists-Philosophers” *Notas de Peek Project in* <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7249> [Consultado el 4 de julio de 2016]
- Borgdorff, Henk (2012). *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Chevalier, Jean Frederic (2006). « Le geste théâtral contemporain » *Frictions* No. 10. Paris. 38-45.
- (2010). « La crise est finie (Introduction) » *Registres* No. 14, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle. 38-41.
- (2016). « Des sens au sens : les arts du présenter » *Fabrique de l’art. Trimukhi Platform*. No. 2. Calcutta. 8-25.
- (2017). « Relations théâtrales : un récit-analyse depuis un village en Inde » *TicArtToc* N°9. Montréal. 66-71.
- Daddario, Will y Gritzner, Karoline (2014). *Adorno and Performance*. Basingstoke y New York: Palgrave Macmillan.
- Frayling, Christopher & Royal College of Art (1993). “Research in art and design”. London: Royal College of Art Research Papers.
- Icle, Gilberto (2012). “Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa” *Telón de fondo*, No. 16.
- Mathevet, Frédéric (2015). “Thoughts on the artist-researcher of today: positions and proposals” in <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=383> [Consultado el 15 de abril de 2015]
- Maurin, Frédéric (2001). “Performance et Punctum”. En Farcy Gérard-Denis y Prédal René (dir). *Brûler les planches, Crever l’écran*. Paris : L’entretemps.
- Nelson, Robin (2013). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: Palgrave Macmillan.
- Painter, Colin (1996). “Editorial” *Point: Art & Design Research Journal*, No. 3. Oxfordshire.
- Rosso, Martín y Dillon, Guillermo (2013). “¿Es posible investigar los propios procesos creativos?”. *Manuscritica Revista de Crítica Genética*, No. 24; pp. 55-60.
- Scheinin, Adriana (2005). “Algunos senderos de reflexión acerca de cómo y desde dónde pensar el teatro”. En *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.

Valerie, Susanne (2016). *Actors and the Art of Performance: Under Exposure*. UK, Pallgrave MacMillan.

Estudios de teatro argentino

AAVV (1969). *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

AAVV (2001). “El actor argentino hoy (en retirada)”. Mesa redonda. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VII, No. 12. 23 – 30.

Berenguer Carisomo, Arturo (1947). *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Castagnino, Raúl (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Plus Ultra.

----- (1944). *Contribución documental a la historia de el teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas (1830-1852)*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

----- (1969). *Teorías sobre el arte dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (1974). *Ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* Nova. Buenos Aires.

Cortese, Nina, (1998). *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: INT.

Cunill Cabanellas, Antonio (1984). *El teatro y el estilo del actor*, Marymar. Buenos Aires.

Díaz, Silvina (2009). “El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM in* <http://alhim.revues.org/3301> [Consultado el 2 de julio de 2015]

Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.

----- (1996). *Teatro del actor. Siete obras de Norman Briski*. Buenos Aires: Atuel

----- (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2009). *El teatro teatra*. Bahía Blanca, Ediuns.

----- (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel.

- (2011). “Grupos teatrales, construcción de subjetividad y micropolítica” in <http://www.revistadeteatro.com/artez/artez168/iritzia/dubatti.html> [Consultado el 28 de julio de 2015]
- “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”, in <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/> [Consultado el 28 de julio de 2015]
- (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- (2010). “Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia: de ‘El Cardenal’ (1991) a ‘Variaciones Meyerhold’ (2005)”. En: *Pavlovsky, Eduardo, Variaciones Meyerhold. Proceso Creativo (DVD)*. Buenos Aires: ByM Registros de Cultura, in http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/TATO_1_Dubatti.pdf [Consultado el 5 de agosto de 2015]
- Gallina, Andrés (2013). “Apuntes para una historia de los estudios teóricos teatrales en Argentina”. *Revista Gestos*, Año 28, No. 55, 29-42.
- Heredia, María Florencia (2008). “Desplazamientos corporales en la década del 80: el teatro de la parodia y el cuestionamiento”. En *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna in <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146017/249688> [Consultado el 15 de julio de 2015]
- Inzillo, Carlos, (1989). *Queridos filipipones: una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*. Buenos Aires: Corregidor.
- Javier, Francisco (1981). *La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires.
- Klein, Teodoro (1994). *El actor en el río de la plata II. De Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores
- Mauro, Karina (2011). *Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, inédita.
- Mogliani, Laura (2000). “Las puestas que estilizan el canon realista. La escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes”. En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- Morales, Ernesto (1944). *Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones Lautaro.
- Muñoz, Andrés (1940). *30 vidas de artistas argentinos*. Buenos Aires: Ediciones Anaconda.

- Ordaz, Luis (2010). *Historia del teatro argentino en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Pellettieri, Osvaldo (Dir.) (2001). *De Toto a Sandrini: del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- (Dir.) (2009). *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Volumen I. El actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Galerna.
- (1990). "Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio" in <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146017/249688> [Consultado el 15 de julio de 2015]
- (Ed.) (1999). *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna.
- (Dir.) (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerna.
- (1998). "Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual". En *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.
- (1998). "El teatro de resistencia. El caso de *Postales argentinas*". En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- (2000). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- (2004). "Teatro argentino contemporáneo (1980-1990): crisis, transición y cambio" *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* No. 43.
- Perearnau, Marcos (Comp.) (2015). *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013. Volumen I: Formas de reconocimiento*. Buenos Aires: Libretto.
- Pessolano, Carla (2011). "Poética genética y dramaturgia de escena: El Bergantín de Bernardo Cappa" en *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Coordinador: Jorge Dubatti. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- (2012). "Construcción de Subjetividad poética del actor". *La revista del CCC* [en línea]. Septiembre / Diciembre 2012, n° 16 in <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/358/> [Consultado el 1 de enero de 2013]

- (2018). “El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica”. *Revista Estudis Escenics*. Barcelona: Institut del Teatre.
- (2018). “El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada”. *Revista Territorio Teatral*. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas UNA.
- (2017). “Cuerpo poético y Actriz de B. Molinari”. Jorge Dubatti (Ed.). México: Editorial Paso de Gato.
- (2015). “Théâtre argentin et Formes de la résistance: le théâtre né sous la dictature et le théâtre mapuche”. Francois Quillet (Ed.). Paris: L’Harmattan.
- (2015). “Subjetividad poética: aplicación y sistematización en la escena, el caso de La Organización Negra”. *Revue de l’ILCEA*. Grenoble, ILCEA.
- (2014). Credo Poético del artista: Marguerite Duras y lo escrito en el cuerpo. *Revista Digital Cuerpo del Drama*. Tandil.
- (2014). “Jerzy Grotowski: Cómo llegan sus postulados. Fundación de creencia poética en el teatro argentino de Postdictadura”. *Revista Investigación Teatral*. Veracruz: Universidad Veracruzana de México.
- (2014). “Subjetividad poética y prácticas creadoras: el actor y su praxis” *Revista ATEATRO*. Medellín.
- (2012). “Construcción de Subjetividad poética del actor”. *Revista Palos y Piedras*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Pessolano, Carla y Cobello, Denise (2017). “In between: El artista investigador entre presencia y representación”. UNICEN, Actas de las Jornadas IPA.
- Ramonet, Conrado (s/f). *Antonio Cunill Cabanellas (un hombre de teatro)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Dirección de Acción Cultural, Teatro y Artes Visuales, Ministerio de Cultura y Educación Secretaría de Cultura de la Nación.
- Rodríguez, Martín (2000). “La puesta en escena emergente y su futuro”. En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.
- (1999). “El pecado después del corte”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año V, No. 9. 51 – 54.
- (2000). “Ricardo Bartís y los peligros de la desintegración”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VI, No. 11. 58 – 59.

- (2000). “Pavlovsky autor de sí mismo”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año XI, No. 11. 66 – 68.
- (2001). “Rafael Spregelburd y la teoría como principio constructivo”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VII, No. 12. 35 – 37.
- (2001). “Inmanencia y referente”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VII, No. 13. 55 – 57.
- (2002). “Analía Couceyro y las formas de la resistencia”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VIII, No. 15. 51 – 52.
- (2003). “Pompeyo Audivert en busca de un ‘Nacionalismo sano’”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año IX, No. 16. 61 – 63.
- (2004). “Hacia la multitud”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año X, No. 18. 59 – 60.
- (2005). “Pavlovsky y los límites del homenaje”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año XI, No. 21. 101 – 102.
- Rosa, Nicolás (1998). “El teatro y su crítica”. En *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.
- Rosenzvaig, Marcos (2015). *Técnicas actorales contemporáneas II, las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2012). *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- (2013). "El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización" en *Représentations Esthétiques en Argentine et dans le Rio de la Plata XIXe, XXe, XXIe siècle. Politique, Fêtes et Excès*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Sagaseta, Julia Elena (comp.) y AAVV (2011). *Encuentros*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Sagaseta, Julia Elena (2000). “Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino”. En *Indagaciones sobre el fin de siglo*. Buenos Aires: Galerna.
- Sikora, Marina y Rodríguez, Martín (Ed.) (2014). *Poéticas del disenso*. Buenos Aires: Galerna.
- Tarantuviez, Susana (2008). “Eduardo Pavlovsky: la memoria violenta de la posdictadura”. En *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Trastoy Beatriz (2004). “Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral”. En Pellettieri, Osvaldo *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

----- (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.

Verzero, Lorena (2010). “Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica” *Revista Telón de fondo*, No. 18, pp. 41-54.

Discursos de espesor de artistas

Libros de artistas

AAVV (1994). *ArteFacto: Publicación de la Escuela de Teatro de Buenos Aires No.4*. Buenos Aires.

Acobino, Alejandro (2013). *Teatro reunido: Continente viril y otras obras*. Buenos Aires: Biblos.

Ajaka, Bustamante, Cappa et. al. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.

Alonso, Amado (s/f). *El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro* Cuadernos de Cultura Teatral, No. 2. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.

Asquini, Pedro, Boero, Alejandra (1990). *El teatro que hicimos*. Buenos Aires: Rescate.

Bartís Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.

Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Bastardi, Francisco (1963). *Yo también con mis memorias*. Buenos Aires: Editorial Ancora.

Barletta, Leónidas (1961). *Manual del actor*, Ediciones del teatro del Pueblo. Buenos Aires.

----- (1969). *Manual del director*. Buenos Aires: Stilcograf.

Blanco Amores de Pagella, Angela (1967). *Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Breyer, Gastón (1952). *Análisis escenográfico*. Buenos Aires: Cuadernos de Arte Dramático.

----- (1968). *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito.

Brie, Cesar (2006). “Reflexión lírica-práctica sobre el actor” *in* <https://textosteatrales.wordpress.com/2015/07/06/reflexion-lirica-practica-sobre-el-actor-de-cesar-brie/> [Consultado el 13 de febrero de 2017]

- Briski, Norman (2005). *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones de Madres de Plaza de Mayo.
- (2013). *Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken.
- Brook, Peter (1986). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona, Península.
- Brook, Peter y Croydon, Margaret (2007). *Conversations avec Peter Brook*. París: Seuil.
- Calero, Teresa (2010). *El impulso creador del actor: Testimonios*. Corregidor. Buenos Aires.
- Cappa, Bernardo (1997). *Pradera en Flor*, Premio FAIGA. Buenos Aires: Fundación El Libro.
- (2001). *Teatro Americano actual, nuevos dramaturgos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Casa de las Américas.
- (2001). *Breves obras de esta Argentina, nueve autores*. Buenos Aires: Ed. Nueva Generación.
- (1997). *Género chico: Teatro*. Libros del Rojas. Rubén Szuchmacher (Coord.). Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Universidad de Buenos Aires.
- (1999). *Teatro de la desintegración/Bertuccio, Cappa, León* [Estudio de Martín Rodríguez]. Buenos Aires: Eudeba.
- Cosentino, Olga (2015). *Mi patria es el escenario: Biografía a dos voces de Juan Carlos Gené / Olga Cosentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- Curci, Rafael (2002). *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente Libros.
- (2007). *Dialéctica del titiritero en escena: una propuesta metodológica para la actuación con los títeres*. Buenos Aires: Colihue.
- Franco, Eva (1998). *Un siglo de teatro en los ojos de una dama*. Buenos Aires: Francotirador.
- Gabin, María José (2001). *Las indepilables del Parakultural*. Buenos Aires: UBA / Libros del Rojas.
- Gamerro, Carlos [et al.] (2017). *La propiedad es el robo: notas sobre La terquedad de Rafael Spregelburd*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- García Velloso, Enrique (1926). *El arte del comediante*. Buenos Aires: Ángel Estrada.
- (1942). *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- García Wehbi, Emilio (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora/ Ediciones Documenta/ Escénicas.

- Grandoni, Jorge (2006). *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Grotowski, Jerzy (2002). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jijena Sánchez, Linda Rosalía (1955). *La declamación*. Buenos Aires: Ediciones Itinerarium.
- Kantor, Tadeusz (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Kartun, Mauricio (2001). *Escritos 1975-2001*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- (2006). *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires: Colihue.
- (2010). *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.
- [entrevista a] Mauricio Kartun en “Temprano Para Tarde” in <http://vod.com.ng/en/video/0hp2XC0r9G0/Temprano-Para-Tarde-Entrevista-a-Mauricio-Kartun-Segunda-Parte> [Consultado el 30 de septiembre de 2014]
- Laino, Norberto y Pessolano, Carla (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Marga, Iris (1983). *El teatro, mi verdad*. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos.
- Mertens, Federico (1948). *Confidencias de un hombre de teatro: medio siglo de vida escénica*. Buenos Aires: Editorial NOS.
- Mnouchkine, Ariane (2007). *El arte del presente*. Buenos Aires: Atuel.
- Moreira, Cristina (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires: INT.
- Noy, Fernando (2001). *Te lo juro por Batato*. Buenos Aires: UBA / Libros del Rojas.
- Obersztern, Mariana (2015). “El obrar de las palabras”. En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- (2013). *Pensamiento, cantidad necesaria*. Buenos Aires: Libretto.
- Oida, Yoshi, Brook, Peter (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba.
- Palant, Pablo (1968). *El texto dramático*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pavlovsky, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador /El señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: EUDEBA, 1999 y Pavlovsky, Eduardo, *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

- (2004). *Micropolítica de la Resistencia. Artículos*. Buenos Aires: Astralib Cooperativa Editora.
- (2014). “Teatro, movimiento y quietud”, Pagina/12 13 de marzo de 2014
in <http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-241672-2014-03-13.html>
[Consultado el 29 de julio de 2015]
- (1982). *Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Editorial Búsqueda.
- (1996). “Teatro y grupo”. *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año II, No. 3. 5-8.
- Paz, Octavio (2006). *El arco y la lira: el poema; la revelación poética; poesía e historia*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Ruiz, José de Jesús (1963). *La palabra: ejercicios de foniatría para desarrollar y conservar la voz*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Podestá, Blanca (1951). *Algunos recuerdos de mi vida artística*. Buenos Aires: Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino.
- Podestá, José (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Rio de la Plata: Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba.
- Podestá, María Esther (1985). *Desde ya y sin interrupciones (memorias)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Richards Thomas (1995). *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. París : Actes Sud, 1995.
- Roca, Cora (1998). *Hedy Crilla. La palabra en acción*. Buenos Aires: INT.
- (2000). *Días de teatro*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Schechner Richard (1985). *Between theater & anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Serrano, Raúl (1971). *Stanislavski, el método de las acciones físicas*. Buenos Aires: Get.
- (1981). *Dialéctica del trabajo creador del actor. Ensayo sobre el método de las acciones físicas de K. Stanislavski*. Buenos Aires: Adans.
- (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.
- (2009). *Estética y marxismo - teatro, política y praxis creadora*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Singerman, Berta (1981). *Mis dos vidas*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.

Sirlin, Eli (2004). *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Szuchmacher, Rubén (2015). *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Tiempo, Cesar (1943). *Máscaras y caras*. Buenos Aires: Editorial Arrayan.

Tolmacheva, Galina (1952). *Ética y creación del actor: ensayo sobre la "ética" de Constantin Stanislavsky*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.

----- (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Valenzuela, José Luis (2004). *Las piedras jugosas*. Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Fuentes heterogéneas (blogs, notas periodísticas y otros)

Alfaro, Tamara (2015). *Incidencias prácticas y perspectivas teóricas de la noción de éxtasis en el trabajo del actor*. Tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de las Artes, inédita.

Bartís, Ricardo (1996). "Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año II, No. 3. 18-20.

----- (2002). "El teatro independiente y el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VIII, No. 15.

Bielsa, Marcelo (s/f). "El método Bielsa: fútbol y filosofía" [Entrada de Blog]. Recuperado de <http://metodobielsa.blogspot.com.ar/p/teoria-bielsista.html>

Cappa, Bernardo (10 de diciembre de 2007). Comunicación personal.

----- (1 de junio de 2008). Comunicación personal.

----- (15 de junio de 2014a). Comunicación personal.

----- (1 de octubre de 2014b). Comunicación personal.

----- (21 de julio de 2017). Comunicación personal.

----- (14 de junio de 2016). Biografía [Página de Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/bernardo.cappa>

Catalán, Alejandro (s/f) [Presentación de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/>

----- (20 de julio 2007b). "Problemática de los solos (con trailer del espectáculo, backstage y link para ver solos)"

----- (13 de septiembre de 2007a). "Parte 2. De la formación a la información"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invencin.html>

----- (26 de septiembre de 2007b). "Parte 3. Cuerpos informados e invención"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invencin.html>

----- (29 de septiembre de 2010). "Video-entrevista sobre la creación teatral en tiempos de mercado" [Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2010/>

----- (3 de septiembre de 2011). "Un éxito"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2011/09/>

----- (2 de septiembre de 2013a). "Diario del actor 3"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2013/09/>

----- (8 de noviembre 2013b). "Diario del actor 4"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2013/09/>

----- (14 de enero de 2016). "Terminó AMAR"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/>

----- (4 de julio de 2016a). "Che n°4"

[Entrada de Blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/>

----- (2001). "Producción de sentido actoral" en *Revista Teatro XXI*, Año VII, No. 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.

----- (2002). "Crear lenguaje", en *Funámbulos*, No. 18, marzo-mayo

----- (2003). "Destinos reactivos del imaginario actora!", en *Revista Picadero*, No. 60. Buenos Aires: INT, abril/mayo/junio.

----- (2005). "El actor como escenario" en *Revista Conjuntos*, No. 136, junio, La Habana: Casa de las Américas

----- (2018). Notas personales del seminario organizado por el IIT en abril y mayo de 2018.

Couceyro, Analía (29 de enero de 2018). Biografía [Página de Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/analia.couceyro>

----- (22 de noviembre de 2017). Biografía [Página de Facebook] Recuperado de <https://www.facebook.com/analia.couceyro>

- Cruz, Lito (2003). "La llamada "locura" y el actor. Algunas reflexiones sobre el arte del actor", *Perspectivas Sistémicas*, No. 77, julio – agosto.
- Daulte, Javier (2000). "Batman vs. Hamlet. El argumento al servicio del procedimiento y el contenido como sorpresa". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VI, No. 27. 49 – 56.
- (2001). "Contra el teatro de tesis, una tesis". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VII, No. 13. 13 – 18.
- (2001). "Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VII, No. 13. 13 – 18.
- Díaz, Fabián (1 de noviembre de 2018). Comunicación personal.
- Espinosa, Sergio (2017). "La talentosa actriz argentina que llega a Chile en la extensión del Festival Internacional de Buenos Aires". *Fundación Teatro a Mil*, 2 de octubre de 2017 in <http://fundacionteatroamil.cl/noticia/analia-couceyro-llega-a-chile/> [Consultado el 5 de junio de 2018].
- González, Horacio (2011). "Teatro Sociedad y Política/Alberto Ure y la familia argentina" in <http://lateclaene.blogspot.com.ar/2011/03/teatro-sociedad-y-politicaalberto-ure-y.html> [Consultado el 5 de junio de 2018].
- (2003). "Mito y teatro: breve consideración sobre el Don Juan de Ricardo Bartís". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año IX, No. 17. 35 – 36.
- Glusman, José y Bartís, Ricardo (2006) *Final de obra* in <https://www.youtube.com/watch?v=jtYLxdzsz7Y> [Consultado el 30 de octubre de 2016]
- Jodorowsky, Alejandro (2006). Transcripción de una entrevista a Alejandro Jodorowsky, <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-alejandro-jodorowsky.pdf> [Consultado el 21 de septiembre de 2015].
- Mannarino, Juan Manuel (2009). "El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán". *Revista Telón de fondo* No. 9.
- Mnouchkine Ariane y Thierry Thomas *Au pays du Théâtre* (Documento Audiovisual).
- Pasolini, Pier Paolo (2005). "El fútbol es un lenguaje con sus prosistas y sus poetas" in http://www.mabuse.cl/texto_escogido.php?id=86465 [Consultado el 28 de julio de 2017]
- Quignard, Pascal (2000). *Pascal Quignard: la mise au silence* [sous la dir. de Adriano Marchetti]. Seyssel : Champ Vallon.

- Quignard, Pascal (2007). [Entrevista a] Quignard, Pascal con Cristian Warken en París, Junio 2007 in <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-pascal-quignard.pdf> [Consultado el 14 de abril de 2013]
- S/A (2008). “Entrevista a Analía Couceyro Sobre Barrocos retratos de una papa” in www.territorioteatral.org.ar No. 3. Septiembre.
- S/A (2014). “Entrevista a Analía Couceyro” *Revista Los Inrockuptibles* in <https://losinrocks.com/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-1d741ae92279> [Consultado el 5 de junio de 2018]
- Sánchez, Matilde (2003). “Aquel teatro sin máscaras” *Suplemento Cultural Clarín*, 23 de septiembre in <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/09/27/u-00242.htm> [Consultado el 5 de junio de 2018]
- Santillán, Juan José (2017).” Bernardo Cappa Hamlet, en un velorio rodeado de dirigentes” *Clarín* in https://www.clarin.com/extra-show/teatro/hamlet-velorio-rodeado-dirigentes_0_SJdI8AwCx.html [Consultado el 5 de junio de 2018].
- Stoppelman, Gabriela (2018). “¿Y el trazo, dónde?”. *El Anartista In* https://www.elanartista.com.ar/2018/10/29/y-el-trazo-donde/?fbclid=IwAR0ohRskmCl24xhnARjoSLtpgU32n9kwfE2UcJ85Ss6VAeLfp3b_0_P3XuQ [Consultado el 22 de junio de 2018].
- Tcherkaski, José (2003). “El agitador” *Página/12 Suplemento RADAR*, 19 de octubre in <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1004-2003-10-22.html> [Consultado el 5 de junio de 2018]
- Villamil, Lucas (2018). “Analía Couceyro: Cuando el teatro está vivo es como un virus que se contagia” in <http://almagrovevista.com.ar/analia-couceyro-cuando-teatro-esta-vivo-virus-se-contagia/> [Consultado el 5 de junio de 2018]
- Yuszczuk, Marina (2015). “Lo que tiene que ser será”. *Entrevista en Las 12 Pag/12*, 3 de octubre de 2015 in <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10068-2015-10-03.html> [Consultado el 5 de junio de 2018]