

## Caracterizaciones teóricas e irradiaciones prácticas: tramas y reflexiones de espesor en el teatro argentino contemporáneo.

Carla Pessolano

Instituto de Investigación en Teatro (DAD - Universidad Nacional de las Artes)/CONICET

[carlapessolano@hotmail.com](mailto:carlapessolano@hotmail.com)



Artículo bajo licencia Creative Commons  
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 2021-06-28

ACEPTADO: 2021-11-30

### RESUMEN

Este trabajo busca exponer que el campo de la investigación teatral no se apoya solo en la producción teórica propiamente dicha sino en los desarrollos prácticos que la atraviesan y enriquecen. Haciendo foco en ciertos términos que circulan en el teatro argentino contemporáneo pueden presentirse con claridad algunos de los textos que se inscriben detrás de los decires de creadoras y creadores como líneas fundacionales de su pensamiento complejo. Este artículo se propone caracterizar brevemente el campo teatral de Buenos Aires a partir del análisis de ciertas terminologías recurrentes que estudiamos a partir del concepto de discursos de espesor.

### PALABRAS CLAVE

Teatro argentino contemporáneo, prácticas escénicas, prácticas de actuación, teoría y práctica teatral, discursos de espesor.

### RESUMO

Este trabalho procura expor que o campo de pesquisa teatral não se apoia somente na produção teórica, mas também, nos desenvolvimentos práticos que a atravessam e enriquecem. Fazendo foco em certa terminologia que circula no teatro argentino contemporâneo, podem-se intuir com clareza alguns dos textos que se inscrevem além dos dizeres de criadoras e criadores como linhas fundacionais de seu pensamento complexo. Este artigo se propõe a caracterizar brevemente o campo teatral de Buenos Aires a partir da análise de terminologias recorrentes que estudamos do conceito de discursos de espessura.

### PALAVRAS-CHAVE

Teatro argentino contemporáneo, prácticas cênicas, práticas de atuação, teoria e práxis teatral, discursos de espessura.

### ABSTRACT

This work seeks to establish that the field of Theatrical Research does not lean only in the theoretical production itself, but it also uses the practical developments that go through it and that enriches it. If we focus in certain circulating concepts within the Contemporary Argentine Theater, it is possible to clearly feel some of the texts that fall into the creator's sayings as founding aspects of its complex thinking. This article proposes to briefly feature the Theatrical Field of Buenos Aires from the analysis of specific and frequent terminologies studied from the concept of thick discourses.

### KEYWORDS

Argentinean contemporary theater, scenic practices, acting praxis, theatrical theory and practice, thick discourses.

## INTRODUCCIÓN

“Pensar el teatro es imposible”, titula el creador escénico argentino Alberto Ajaka (2015) un artículo acerca de su praxis. Como él, son múltiples los artistas de la escena que consideran que clasificar, catalogar o nombrar las prácticas es fútil. En muchos casos, incluso, esta creencia viene asociada a la idea de que es el campo de la investigación el que debe ocuparse de estas nomenclaturas. Esa perspectiva sostiene, a su vez, que las prácticas no deberían lidiar con el decir sino únicamente con el hacer. Por otra parte, a pesar de ser un supuesto muy instalado en la escisión entre disciplinas, también se ha visto que el intento de definir límites explícitos entre teoría y práctica teatral es un cometido cada vez más estéril. De hecho, podría afirmarse que el campo de la investigación teatral contiene no únicamente la producción teórica propiamente dicha sino también -y principalmente- desarrollos prácticos que la atraviesan y enriquecen.

Tras una prolongada e infructuosa búsqueda de localizar la autoafirmación de parte de creadores locales de la voz del artista investigador como una evolución de ambos roles (el del artista y el del investigador), nuestro trabajo dejó hace tiempo de ocuparse de quién enuncia para indagar en la especificidad de los enunciados en sí. En el teatro argentino se pueden presentir, a través de la jerga cotidiana de la praxis, algunos de los textos que se inscriben detrás de los decires de creadoras y creadores como líneas fundacionales de su pensamiento complejo.

Este artículo intentará localizarse en esa paradoja, escapando a la pretensión de hacer decir a las y los artistas escénicos aquello que no dicen por cuenta propia, pero aspirando también a poner en perspectiva esas terminologías que -como nodos de su pensamiento singular- religan al campo teatral. De este modo, se pretenderá vislumbrar cómo este entramado de nociones puede llegar a hablar más de la realidad escénica que lo que cualquier análisis externo pueda jamás hacer.

Entrando en esa indagación terminológica incluso pueden detectarse diversas relaciones que se establecen entre las lecturas de las creadoras y creadores -sospechadas o confirmadas- y el impacto que las mismas tienen sobre las creaciones escénicas de un abordaje poético específico. Esa indagación permitiría rastrear un pensamiento que circula en el campo de la escena nacional y que se hace manifiesto a través de términos con los que un grupo de creadoras y creadores remite a la escena de la cual forma parte. Se espera que analizando sus recurrencias terminológicas puedan detectarse nodos conceptuales que centralizan matrices claves para entender ese lenguaje singular que circula y funda la praxis teatral de un territorio: en este caso, la constelación de creadores sobre el que enfocamos nuestro interés radica su quehacer en el teatro de Buenos Aires.

Se trata de una constelación de artistas escénicos que catalogamos -siguiendo y actualizando la noción previamente desarrollada por Osvaldo Pellettieri (1998)- de resistencia. Algunos de los creadores que la componen son Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, entre otras y otros. Estos directores, actores y directora y actriz fueron quienes dieron origen a la primera sistematización abordada a partir del estudio de sus discursos de espesor. Sus rasgos de unión principales radican en sus concepciones escénicas, con poéticas disimiles, pero coincidentes en la regularidad de su producción lexical acerca de las prácticas que despliegan. Hoy esas redes se han expandido y tocan muchos artistas más del teatro de Buenos Aires, sin embargo, reconocemos que ese grupo originario operó como desencadenante inicial para que los estudios teatrales locales se apoyen cada vez más en lo que los artistas-intelectuales producen en términos estéticos y no solo en lo que producen los críticos e investigadores acerca de lo que ven hacer. Sus recurrencias del decir pueden encontrarse tanto en metatextos reflexivos acerca de las propias praxis como en decires informales en clases y ensayos que buscan impactar en los cuerpos de actuación sobre los que pretenden operar. En todos los casos, ambos tipos de decires pueden inscribirse en aquello que llamamos *discursos de espesor* y que desplegaremos con mayor detalle más adelante en este escrito.

Para enunciarlo brevemente, estos serían discursos que tienen la potencialidad de reunir nodos de saber y sobre los cuales pueden delinarse redes de relaciones de creadores en un territorio puntual. Para estudiarlos, en este trabajo, se tomó como base metodológica los materiales textuales que generan los artistas en diversos formatos: por un lado, 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).

Cabe destacar que el grupo de creadores escénicos sobre el que apoyamos esa primera constelación ha sido y es fundamental para el teatro no solo argentino sino también regional. Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís son actores (Pavlovsky durante toda su carrera en ambos roles y Bartís al comienzo actor y luego se dedicó a la dirección) y directores que instalaron su quehacer en el campo en la década del 80, momento en que sus concepciones de escena irrumpen en un teatro en que la estética realista es dominante y el abordaje procesual de las prácticas escénicas encuentra base en el texto previo (es decir con dramaturgia autoral). Estos creadores implementan -cada uno con sus particulares características- la *producción de sentido actoral* como generadora de un saber eminentemente escénico. Sin embargo, ese término específico que refiere al cuerpo de actuación en primer plano para las prácticas escénicas, será acuñado, cuando la mencionada triada de creadores ya se encontraba legitimada. El concepto de *Producción de Sentido Actoral* lo desarrolla otro director y docente que es Alejandro Catalán. Junto con Bernardo Cappa y Analía Couceyro conforman una segunda red de creadores que -según analicé- es fundante para la producción teórica que surge desde la práctica escénica. Estos dos creadores y creadora son clave, entonces, para pensar cómo aquello que se implementó en un primer momento en una concepción de cuerpo escénico como médula fundante de las prácticas de la escena de resistencia se arraiga y religa concepciones de teatro que determinan un modo de hacer singular dentro del teatro argentino contemporáneo.

Es preciso señalar que este escrito forma parte de una investigación de más amplio alcance que se ocupa, justamente, de estudiar ciertas zonas de opacidad del decir metarreflexivo de creadoras y creadores escénicos del campo teatral argentino, localizados especialmente en Buenos Aires. Desde allí, se han podido establecer ciertas redes de contactos que ubican a esos dichos como verdaderas teorías no explícitas que componen un saber específico del teatro nacional. Vale aclarar que este trabajo funciona en diálogo con otro en el cual desarrollamos un glosario -extenso pero no exhaustivo- de términos utilizados de modo recurrente por creadores del teatro de Buenos Aires. En el mismo, se buscó relevar algunas de las principales series de acuerdos discursivos en torno a la actuación utilizados por diversos especialistas de la escena. Algunos de esos acuerdos se encuentran presentes en este artículo en cada una de las entradas terminológicas propuestas.

## MODOS DE DECIR COMO MODOS DE VER EL MUNDO

Al ir en busca de términos que aparecen de modo recurrente en los espacios de creación de ciertos artistas del teatro nacional partimos de la idea de que un tipo específico de “materialidad lingüística” (Goldsmith, 2015) porta una elección discursiva que contiene creencias y opiniones que constituyen identidades, modos de ver el mundo y formas posibles de inscripción en ese mundo. A esto se le puede agregar el hecho de que, históricamente, el teatro ha sido hablado por otras disciplinas. De este modo, las lecturas semióticas, los análisis comparados o la genética textual, por ejemplo, han sido líneas a partir de las cuales la dimensión de la escena pretendió ser cooptada. Nuestra perspectiva, en cambio, propone reconocer un lenguaje que circula generación tras generación y que es propiamente teatral. Al relevar una serie de términos del decir de una constelación de creadoras y creadores, que comparten ciertas concepciones de teatro, pudo observarse que dentro sus abordajes algunos vectores funcionaban como referencias ordenadoras para guiar los lemas centrales de sus modos de creación.

En esta misma línea, además, cabe destacar que algunas de las categorías emanadas del campo autorreflexivo de la disciplina de la actuación fueron abordadas por más de un autor y por eso se definen a partir de una sucesión genealógica dando espacio a sus coincidencias y especialmente a sus diferencias específicas. Para poder acceder a ese campo autorreflexivo, sobre el trabajo de creadoras y creadores que -en la mayoría de los casos- escapan a catalogar su pensamiento como producción teórica, es que elaboramos en trabajos previos, la noción de *discursos de espesor*.

Esta categoría se enfoca en la detección de cierta especificidad en el decir que proviene de las praxis de creación. Parte de la idea de que todo creador se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística, sin necesidad de clasificaciones abstractas que orienten esas textualidades, que suelen ser de base oral.

La noción se apoya en la idea de “descripción densa” elaborada por 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).

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 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). Del mismo modo, el campo de la escena se encuentra plagada de decires *distintivos*, singulares que se conforman al modo de una jerga instalada especialmente en las zonas más fértiles de las prácticas: las clases y los ensayos.

Geertz, desde su descripción etnográfica, le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Esto le permite acceder a un tipo de producción textual que desentraña aquellos elementos que componen los materiales a analizar, en contraposición al trabajo sobre análisis abstractos sobre los cuales los sujetos podrían o no responder. Del mismo modo, pensando en el campo del teatro argentino contemporáneo, podría reconocerse que el modo de acceder a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico en alguno de los siguientes planos: el metarreflexivo o el de la praxis en sí misma.

## UN SUJETO DISCURSIVO AUTÓNOMO A PARTIR DE LA REFLEXIÓN SOBRE LAS PRÁCTICAS

Tomando como referencia esta distinción se ha buscado contribuir, desde la enumeración de ciertas categorías, a la metarreflexión teatral de la práctica (ya sea relevando discursos explícitamente reflexivos sobre las propias praxis o aquellos que circulan en el cotidiano del hacer). En esa dirección es que surge la propuesta de una clasificación que contemple un sistema de pensamiento para estudiar el campo teatral del cual surgen ciertos conceptos, considerando también el modo en que operan en el quehacer concreto. En esa dirección, la pretensión nunca ha sido enumerar nociones al infinito, sino hacer foco en cómo trabajan esos términos dentro de los contextos en que fueron concebidos. Al hacerlo, y en función de nuestras investigaciones precedentes, nos ocupamos especialmente de aquellas que están estimuladas por pertenecer a un campo de la práctica ligado a la idea de resistencia, que tomamos como referencia y recorte de un modo singular de concebir las praxis de actuación. Cabe destacar, que reconocemos estas textualidades específicas y singulares como refractarias del pensamiento acerca de la vida y de la escena pero no como un reflejo directo de esa vida. Es decir, esos discursos peculiares representan el pensamiento del hacer y no funcionan como radiografía directa de la materialidad escénica.

Si seguimos la definición de Fernando Lara según la cual “el diccionario es un depósito de memoria social manifiesta en palabras, [...] un texto en cuya veracidad cree la comunidad lingüística” (Lara, 1997:17), podríamos afirmar que la voluntad de sistematizar y clasificar estas categorías busca evidenciar esa memoria social que late en el campo de la escena nacional. Al hacerlo, es vital destacar que el recorte de lexemas seleccionado surge de una clasificación puntual y son los términos que reconocemos como nodales para la comunidad lingüística que está siendo pensada. De hecho, el campo teatral en tanto comunidad lingüística podría reconocerse a sí misma en la historia y en su multiplicidad, conservadas usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase.

Nuestra intención es trabajar sobre estos conceptos o redes de conceptos desde tres acciones particulares, historizando, situando y conectando los elementos entre sí. Por otra parte, si pensamos, además, que esta lista de términos terminaría de comprenderse al ser leída en conjunto con una teoría específica del campo del cual forman parte, debemos considerar que estos lexemas operan como núcleos de verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de los creadores.

Como se mencionó, las unidades léxicas sobre las que trabajamos son las que produce una constelación de creadores del teatro de Buenos Aires que hemos agrupado bajo la denominación de una praxis de resistencia (Pessolano, 2019). Nuestras investigaciones precedentes ya se han ocupado de distinguir la noción de resistencia a modo de recorte dentro del teatro contemporáneo argentino. Gracias a esta conceptualización hemos podido enfocarnos en una modalidad de práctica teatral 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.

Esto se da, tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica (Pessolano, 2019). Como mencionamos al inicio de este trabajo, algunos de los creadores que fundan ese tipo de prácticas desde su hacer y desde sus reflexiones son Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, entre otras y otros.

### CONSTRUCCIÓN DE LENGUAJE PARA UNA POÉTICA DEL CUERPO

Una de las recurrencias discursivas de la constelación de creadores que hemos estudiado dentro del campo teatral argentino contemporáneo es el que aborda la idea de poética. Esta concepción escénica -para estos creadores- se encuentra apoyada en una concepción singular del cuerpo de actuación. Principalmente, priorizando una corporalidad en escena frente a cualquier tipo de textualidad, en la cual se pone en tensión, de modo frecuente, la idea de representación. Este nodo conceptual se compone de los términos: transformación, relato, teatralidad, canal y tráfico.

Su particularidad es que refiere a un cuerpo de actuación que no va hacia la representación más lineal de un texto previo, sino que jerarquiza la potencia de una corporalidad apoyada en las derivas singulares del lenguaje. De este modo, la posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos 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 será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la misma conformará un territorio de resistencia.

Al respecto y especialmente en lo que concierne a los procesos de creación, Alberto Ure, director y escritor, 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 creación:

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).

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, podemos inferir que el material a partir del cual se parte debe inevitablemente transitar esas “series zigzagueantes” e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético para llegar a ser obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe como el campo de ensayo. Ese recorte vuelve a insistir sobre el proceso de creación que, especialmente a partir del “imaginario de grupo”, se conforma como basal para configurar una poética.

Otro caso claro de esto, haciendo foco en el cuerpo de actuación, lo constituye el aporte del director y docente Ricardo Bartís, quien ha dedicado múltiples reflexiones a la elaboración de la idea de la actuación como un “lenguaje renovador, vital, poco solemne” (Bartís 2003: 65), es decir, la actuación desde la idea de “estar” (desde la puesta en cuestionamiento del “sentir para ser” (Bartís 2003: 91)), y también algunos pensamientos en torno a lo que se habilita en la actuación desde la concepción de “artificio”, o 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 su credo poético<sup>1</sup>:

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).

Por su parte, el director, dramaturgo y docente Bernardo Cappa también se alinea con una visión y necesidad de transmisión de su concepción escénica 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 contenido en la actuación desde un apoyo en la dimensión específica de lo poético. En esta línea afirma, por ejemplo: “Un actor cuando improvisa no inventa sólo palabras: está creando lenguaje, está creando relato. Frente a la mirada su cuerpo inscribe otra realidad. En la expansión de su expresividad es dónde se vuelve poético, que no es lo mismo que efectivo” (Cappa, 2018).

Desde otro enfoque, estas cuestiones en torno a la construcción de lenguaje, presentes en las descripciones de Ure, Bartís y Cappa verán su réplica en el caso de Pavlovsky. En el caso de este psiquiatra, actor y dramaturgo haciendo foco especialmente en lo que configura el lenguaje acerca de las prácticas. Cabe destacar que estos artistas escénicos no tienen una intención explícita de que su producción discursiva tome el rol de la enunciación legitimada por teóricos e investigadores, ni tampoco ellos autoafirmarse tras esas nomenclaturas. De hecho, en el caso de Ure, su entorno y las personas que trabajaban con él son quienes decidieron 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 evidencian 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 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 apasio 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). De este modo, se agrega un nuevo anclaje en que se pone por delante la potencia política de lo escénico a partir de una producción de discursividad en torno a las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos. Dentro de estas lógicas, 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 siempre será la actuación.

Agregado a esto, y desde la configuración de una serie de saberes que suelen transmitirse como decires asistemáticos que perviven en las prácticas, 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).

En Bartís se jerarquiza además la legitimación del carácter del ensayo como espacio de búsqueda desde el cual se pueden elaborar lenguajes de actuación y una puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte. Esto deriva en la posibilidad de generar “relato” desde variantes escénicas diversas: el espacio, el uso del tiempo, y lo musical pero especialmente desde la “revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral” (Bartís 2002: 22).

Respecto a la idea de relato, puntualmente, tanto Ricardo Bartís como Bernardo Cappa han producido gran caudal reflexivo. Especialmente en lo que concierne a la noción de

<sup>1</sup> Categoría que problematiza los modos en que un artista escénico genera reflexión dentro de y en torno a su práctica (Pessolano, 2018).

relato de actuación dentro de sus concepciones acerca de las prácticas de la escena. Inscritos en la concepción del lenguaje como una materia “nueva”, es decir, “ya no la idea o una traducción de una idea sino pura materialidad escénica” (Bartís 2003: 68) el relato teatral se basa en la lógica de estos creadores en el cuerpo de actuación.

En el caso de Bartís esto se instala como 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 ha intentado romper con el formato de actuación naturalista canónico al momento en que estas experiencias comenzaban en su estudio, el Sportivo Teatral. De hecho, este modo de concebir el cuerpo del actor este director se pregunta acerca de

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 autónoma 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 textual son algunos de ellos. 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, este director 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).

Por su parte, en el caso de Bernardo Cappa, el relato también se encuentra ligado a los cuerpos de actuación, pero haciendo foco en la idea de “atravesamiento”. Explicita al respecto:

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. (Cappa, 2015: 18).

La idea de atravesamiento pareciera sostenerse desde una construcción de la actuación como materia permeable. El pasaje por el cuerpo del actor operando como un “catalizador” o un “pararrayos” implica la multiplicación de una materialidad en otra, la de la escena. De este modo,

al describir los procedimientos inherentes a la situación de actuación, Cappa los define de la siguiente manera:

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 (Cappa, 2015: 18).

Por último, 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 entrelazado vincular singular que luego se pondrá de manifiesto 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.

## LA TEATRALIDAD DE LO INNOMBRABLE

A partir de analogías, metáforas y ejemplos dentro del trabajo con sus elencos y sus clases, Bernardo Cappa se ha dedicado a indagar sobre el momento en que se produce el acontecimiento que conforma la teatralidad en escena. Al hacerlo, el concepto de “teatralidad” se hace presente en la búsqueda de recursos (por ejemplo, la distancia con el texto previo) para llegar a aquello “innombrable en la actuación”:

El texto previo normaliza el vínculo. Esas cosas que quedan, no sólo los textos, sino las expresividades que surgen en el ensayo, son las que me interesan. No hago teatro sólo para buscar efectividades, sino para poder acceder a esos estadios dónde surge aquello que es innombrable (Cappa, 2018).

Siguiendo esto, el trabajo con la teatralidad se instala como aquella indagación del artista que busca una expresividad en los procesos más cercana a lo singular que a lo efectivo. En esta dirección, este creador explicita lo que él reconoce como los componentes de un relato -instalado ya por fuera del texto previo- y cuánto esto afecta a la producción de una poética:

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. 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).

Por otra parte, otro nodo conceptual que trabaja Cappa en tándem con esta idea 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 puntos 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 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*. Además, esta configuración de mitologías que el autor reconoce como generadora de relato, pone por delante su idea de “sostén emocional” (Cappa, 2017) 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).

## TRÁFICO, O LA INTELIGENCIA QUE SOBREPASA AL CUERPO

Otra noción recurrente que conforma el nodo conceptual de las poéticas que jerarquizan el cuerpo de actuación es la de tráfico, desarrollada especialmente por Bernardo Cappa. Este creador concibe que la relación entre la actuación y la mirada se establece en función de la capacidad de ser afectado y afectar y dentro de esta lógica la poética conforma una materialidad específica desde lo que él reconoce como un “tráfico de emociones”. Esta además es una noción muy singular porque es bastante unificadora de otros conceptos, por lo que activa la red que mencionamos en instancias previas. El tema de la emoción, según Cappa es un gran motor de la actuación desde la dimensión de la mostración y el ocultamiento, de este modo dirá que “un tipo emocionado que va ocultando su emoción produce gran teatralidad para generar cierto tipo de relato” (Cappa, 2020). Dentro de esta lógica ese juego que establece el cuerpo de actuación frente a la administración de lo emocional es lo que habilita la singularidad de una poética, desde una “inteligencia emocional”. Agrega al respecto el dramaturgo:

La emoción es tal vez un buen conductor pero tampoco se trata de emocionarnos tanto. Hay una inteligencia que no depende de los esfuerzos del pensamiento. Es una inteligencia emocional. Si la emoción no es inteligente, es idiota y está sólo en el teatro, porque sale de los cuerpos. Es atemporal. Sucede entre. Y sucede en el modo en el que sucede, porque no hay texto previo (Cappa, 2018).

Encontramos, además, en estos pensamientos nuevamente la idea del “entre” como posibilitadora de una materialidad que jerarquiza a los cuerpos de actuación como nodos centrales en una concepción del teatro como territorio de resistencia dentro del campo de las prácticas. Por otro lado, la conceptualización de un tráfico de emociones insiste sobre un abordaje escénico en que el texto es mero registro o gatillo para producir actuación.

## CANAL COMO RECURSO PARA UN CUERPO POÉTICO

La idea de canal se afirma sobre poéticas que ponen por delante el cuerpo de actuación. Como hemos visto, los artistas que nutren estas redes de recurrencias conceptuales llevan en su pensamiento una impronta a partir de la cual consideran necesario generar discursos de espesor desde el eje de la resistencia -en el cual se inscriben dentro del contexto teatral del cual forman parte-. Especialmente aquella que encarna el cuerpo de actuación a nivel poético. Así es que a través de sus diferentes dichos y pensamientos vemos instalarse una modalidad de producción de discursividad reflexiva centrada específicamente en el cuerpo de actuación. Al decir del director y docente Alejandro Catalán:

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, 2007).

Cuerpo de actuación que se reconoce como un germinador de insumos materiales para configurar escena. En el caso particular de Pavlovsky esta categoría se relaciona con la apropiación de la escena por parte del actor y aporta su pensamiento cuando afirma: “mi teatro se trata de dejar pasar por el cuerpo intensidades y de ser lúcido con el material” (Pavlovsky, 2001: 121). Esa conquista de los cuerpos en Catalán y el pasaje de “intensidades por el cuerpo” de Pavlovsky instalan la lógica de la corporalidad como canal para la producción de la materialidad escénica que caracteriza sus búsquedas. En el caso de Ure, estas ideas se apoyan en su concepción de “impulsos interactuantes”:

Es necesario mandarse a la escena en estado de cuelgue absoluto y dejar que la escena se defina sola, a través de los impulsos interactuantes de los actores y no a partir de una historia preconcebida (Ure, 2009: 98).

De este modo, vemos instalarse a la idea de canal como una categoría funcional para la configuración de pensamiento de estos artistas en relación con el cuerpo de actuación dentro del tipo de escena de resistencia que configuran en sus prácticas.

## TRANSFORMACIÓN COMO CREENCIA

La noción de transformación dentro de los artistas que conciben una praxis de actuación de resistencia suele estar relacionada con conceptualizaciones en torno a la creación dinámica de un material escénico y el efecto que este tiene sobre el cuerpo de actuación. Esta concepción se instala en diversos planos. Por ejemplo, respecto a la afectación de los cuerpos actorales, Ure piensa en términos de terror a la transformación cuando afirma:

Los malos actores procuran que la actuación “no los toque”, se resguardan de todas esas alteraciones y transformaciones de temperatura, ritmo, respiración, etcétera. Pero su coraza puede ser desarmable. Tienen un profundo temor a la transformación que les va a acontecer en escena y no quieren que se le cambie su armadura ni tener imágenes de “otro pasado”, y experimentan “miedo a no poder volver”. Saben que se enganchan en las escenas y que las pueden cortar a voluntad pero “temen no volver”, y todo esto se reduce al problema: terror a transformarse (Ure, 2009: 99).

En términos de proceso este creador trabaja mucho acerca de su concepción del ensayo, al cual ha buscado visibilizar en sus escritos por reconocerlo como una de las zonas menos exploradas de lo teatral en términos reflexivos afirmando: “si bien la creación artística –que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material– tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo” (Ure, 2003: 64). Esa singular “transformación de la materia” tiene una instancia posterior según Ure que abarca la “transformación de la experiencia imaginaria” cuando enuncia:

Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social (Ure, 2003: 65).

Por lo tanto, en los dichos de este director encontramos tres aristas en que la transformación se instala dentro de la praxis teatral de resistencia: la transformación de los cuerpos de actuación en una concepción teatral profunda, que trasciende a la “coraza” del sujeto al entrar en la experiencia eminentemente escénica; la transformación de la materia capaz de exponer aquello que no es material –podríamos pensar en la teatralidad específica contenida en las poéticas centradas en los cuerpos de actuación–; y la transformación de la experiencia imaginaria que vendría a trabajar sobre la idea del teatro como posibilidad de modificar el entorno, lo social.

Asociada a este último aspecto, a esta acepción tridimensional de Ure podemos agregarle la mirada de Pavlovsky que liga la idea de transformación con la de mutación al pensar 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 el proceso creativo de una de sus obras,

*El señor Galíndez*, poniendo en evidencia su clara conciencia de la violencia represora de la dictadura que es cuestionada mientras se le teme con horror) y a partir del texto pretende propiciar 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: 43,44). Siguiendo su credo poético, reconocemos todas estas preguntas como 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 y otras dimensiones de aquel “mundo cargado de fantasmas que habitamos” (44).

modos en que esto genera redes terminológicas más allá de compartir estéticas, poéticas y espacios formativos.

## CONCLUSIONES

En este trabajo me ocupé de caracterizar el campo teatral de Buenos Aires tomando como base el estudio de ciertos discursos de espesor para analizar términos recurrentes que circulan por el teatro porteño de los últimos 30 años. Caracterización que, sin pretenderse exhaustiva, buscó dar cuenta de los modos en que la creación escénica de una época y en un territorio se ve determinada tanto por lo que se produce estéticamente como los decires que elaboran los intelectuales que generan esa producción estética. Desde estos lazos que se intentan hilvanar puede notarse que la tradición resistencia dentro del campo teatral porteño se funda -en gran parte- en el pensamiento producido por las creadoras y los creadores que lo conforman.

A lo largo de estas páginas, se buscó seguir los itinerarios del decir de una serie de creadores con la intención de delinear aquella jerga que despliega un quehacer común más allá de ciertas coincidencias espaciales o temporales. Los creadores utilizan estos términos como herramientas técnicas que van sembrando la pista de un despliegue teórico distintivo de un modo de abordar las praxis. Las concepciones de *transformación, relato, teatralidad, canal y tráfico* dan cuenta de una concepción de ciertas poéticas de actuación que son fundacionales para pensar actudes de artistas escénicos en un sector del teatro argentino contemporáneo. En sus concepciones de escena se pone por delante la corporalidad en frente a cualquier tipo de textualidad, tensando permanentemente la idea de representación. Se trata de conceptos que germinan en clases y ensayos y terminan de inscribirse como discursos de espesor en metarreflexiones explícitas de sus autores.

Este trabajo, pese a su brevedad, intentó evidenciar que los límites entre teoría y práctica teatral no son explícitos, y que la autodefinición de artistas-investigadores no es excluyente para la producción de teoría desde la praxis. Por el contrario, los saberes de las prácticas suelen transmitirse como decires asistemáticos que perviven en las prácticas y las concepciones en común que contienen los términos relevados los manifiestan. Para acceder a ellos puede resultar útil la noción de discursos de espesor en tanto recupera aquellos decires *distintivos* (Geertz, 2003) que circulan como jerga del hacer. En estas páginas, hemos visto, a su vez, cómo esos decires pueden ser aglutinados para caracterizar un tipo de abordaje en las poéticas de actuación dentro de una parte del teatro contemporáneo argentino.

Como agregado a esto hemos logrado reconocer que muchos de estos discursos de espesor se inscriben como formulaciones metafóricas, lo cual permite seguir estudiando esa especificidad del decir. A partir de esa detección, e indagando puntualmente sobre zonas de la creación escénica donde no hay registro escrito sino únicamente oralidad, se conforman algunas preguntas nuevas que guían nuestros trabajos actuales. Nos interesa, entonces, pensar acerca de cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia, así como los

Finalmente, el rastreo terminológico que aquí presentamos y otras derivas posibles permitirán ir en busca de una constelación de creadores que se lee a sí misma como “comunidad lingüística” (Lara, 1997) compartiendo, a veces sin siquiera pensarlo, los principales saberes de un hacer.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJAKA A. (2015). "Pensar el teatro es imposible". *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- BARTÍS R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- (2002). "El teatro independiente y el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA* Año VIII, No. 15.
- BARTÍS, R., DESMARÁS, J., ZAPATA, L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- CAPPA, B. (2015). "Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas". *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- (2014, 1 DE OCTUBRE). Comunicación personal.
- (2008, 1 DE JUNIO). Comunicación personal.
- CATALÁN, A. (2001). "Producción de sentido actoral" en *Revista Teatro XXI, Año VII, No. 12*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.
- (2007, 20 DE JULIO). Problemática de los solos (con trailer del espectáculo, backstage y link para ver solos). *Ale Catalán Blogspot*. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/>
- GEERTZ, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LARA, L. F. (1997). *Teoría del diccionario monolingüe*. México: El Colegio de México.
- PAVLOVSKY, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel
- (2015). *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*. Buenos Aires: Editorial Topía.
- PELLETTIERI, OSVALDO (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.
- PESSOLANO, C. (2019) "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina", *Revista Territorio Teatral*, Diciembre, vol. 1, núm. 19, s/n.
- (2018). "El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica". *Revista Estudis Escenics*. Barcelona: Institut del Teatre.
- URE, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.