



SABERES ESCÉNICOS Y ACTUACIÓN: LAS BASES DE
LOS DISCURSOS SOBRE LA PRAXIS EN EL TEATRO
ARGENTINO

*SCENIC KNOWLEDGE AND PERFORMANCE: THE BASIS OF
SPEECHES ABOUT PRAXIS IN ARGENTINE THEATER*

Dra. Carla Pessolano
CONICET IIT UFC

carlapessolano@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9650-7217>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2020.45.09
ISSN 2444-948

Resumen: Este trabajo se ocupará de pensar acerca de una modalidad de investigación en arte que reúne saberes específicos de la escena, pero sin asumirse como parte del campo investigativo. Se tomarán como referencia conceptualizaciones acerca de la práctica desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia para localizar la pervivencia de esos discursos específicos que circulan en el campo de la praxis. Trabajaremos puntualmente los discursos de espesor de una constelación de creadores que reconocemos como propiciadora de un tipo de resistencia en el teatro argentino. Su especificidad radica, principalmente, en colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas.

Palabras Clave: resistencia, homohegemonia, prácticas escénicas, prácticas de actuación, discursos de espesor.

Abstract: This paper is aimed to think about a kind of research in arts that congregate specific thoughts from the scene without considering it as part of the research field. As a reference, we will take conceptualizations about practices from a theoretical setting that establishes the idea of resistance to locate the continuance of the specific discourses intrinsic to the praxis area. The work focuses on the thick discourses of a constellation of artists acknowledged as an enabling agent of a kind of resistance in Argentine Theatre. Its specificity relies mostly on considering the performing body as a domain that faces the homogenizing and hegemonic order within scenic practices.

Key Words: resistance, homohegemony, scenic practices, acting practices, thick discourses

Sumario: 1. Introducción. 2. Resistencia y producción de conocimiento. 3. Hegemonía y logocentrismo. 4. Micropolítica y descenso. 5. El cuerpo como campo teórico. 6. Fundadores de discursividad. 7. Conclusión. 8. Obras citadas. Notas.

Copyright: © 2020. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

CARLA PESSOLANO es artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por l'Université de Franche-Comté (Francia). Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC y Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes. Como actriz trabajó en diversas obras de teatro independiente, realizando funciones en Argentina y en el exterior. En Francia permaneció durante cuatro años trabajando con diversas compañías. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo académico en diferentes universidades. Su investigación contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de la misma realizó una estancia con el Grupo PEEK de la UAAV, en Austria. Obtuvo becas de investigación del Instituto Nacional del Teatro y becas de formación y circulación del Fondo Nacional de las Artes. Actualmente realiza un Postdoctorado con beca de CONICET.

I. INTRODUCCIÓN

El debate en torno a la investigación en las artes tiene múltiples aristas: desde la idea del tránsito creativo como actividad eminentemente investigativa, hasta la concepción de la ciencia como un tipo singular de arte que toma y provee procedimientos de análisis para descripciones complejas¹. Nos interesamos por un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena pero que no se asume necesariamente como parte del campo investigativo. Al hacerlo, 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 respecto de su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica es compleja porque implica dos formas de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico. En este trabajo, tomaremos como referencia conceptualizaciones acerca de la praxis de actuación desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia dentro del campo teatral argentino. Desde referentes de nuestro teatro se trabajará sobre conocimientos específicos que no solo aluden a las prácticas, sino que también las constituyen, al modo de una base tectónica que se impone como plataforma del pensamiento teatral de un territorio.

En *Comprender el teatro II*, Marco de Marinis recupera una carta de Konstantin Stanislavski a un miembro de la policía política rusa del momento. El creador escribe esa carta para defenderse de una serie de acusaciones de la Ceka acerca de los términos que utiliza en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo*. La «oscuridad» detectada en términos como «intuición» o «inconsciente» podrían dar cuenta de una tendencia mística que para el año 1937 era una acusación con posibles consecuencias graves. La defensa del pedagogo se organiza del siguiente modo:

Mi libro no tiene pretensiones científicas. Mi fin es exclusivamente práctico. Quiero enseñar a los actores principiantes una correcta aproximación al arte. La terminología que yo he adoptado en ese libro no ha sido inventada por mí, sino por la práctica, por el lenguaje de los formados y de los principiantes. Ellos mismos, en el transcurso del trabajo, han encontrado las definiciones de sus sensaciones artísticas. Su terminología

es válida en tanto que es comprensible para todos los que se ponen en contacto con el arte (Stanislavski en De Marinis, 2005, pág. 128).

Respecto de la concepción escénica del creador, es clave la última frase de su texto en que afirma que dicha terminología es válida y «comprensible para todos los que se ponen en contacto con el arte». Es decir que, sin pretensión científica, esa discursividad peculiar, «inventada por la práctica», al decir de Stanislavski, puede ser comprendida únicamente por quienes cuenten con un tránsito en el campo artístico. Cuando Eugenio Barba, 56 años después, recupera ese decir del ruso y agrupa la idea stanislavskiana de «inconsciente» con el concepto de «bordado sobre el telar de los movimientos» de Meyerhold y la noción de «supermarioneta» de Craig, referirá que dichos términos orbitan el mundo del arte con diversos equívocos conceptuales que han ido evaporando su idea inicial. Pero estos equívocos dudosamente surjan de la falta de precisión por el «carácter metafórico de la expresión» (Barba en De Marinis, 2005, pág. 129), respondiendo más probablemente a una errata en la lectura. Y es que solamente algunas pocas personas, entre las que escuchan o leen -agregaré el italiano- «tienen experiencia en el arte» (Barba en De Marinis, 2005, pág. 129). De este modo, Barba pareciera afirmar que, efectivamente, es prioridad tener un tránsito artístico para ser capaz de asir las expresiones que los creadores utilizan para pensar la materialidad específica que conforma su campo de creación. Pensamiento que, por diversas razones, parece haber sido silenciado en la historia de la investigación teatral², dejando los términos con los que los creadores enunciaban sus prácticas cada vez más alejados de la referencia original, es decir, de las prácticas en sí³.

El momento actual trae, frente a esto, diversos abordajes que pretendan combinar la práctica artística con la investigativa. Son múltiples los espacios en que se busca dar cauce a dicho cruce, con el anhelo de que la praxis investigativa funcione como correlato de la praxis de creación. Una expresión clara de esto es la pregnante categoría de la figura del artista investigador o investigador artista tomada como una especie de evolución de ambos roles. La afirmación de este híbrido disciplinar sería aquel sujeto que transita los procesos de creación desde una multiplicidad de roles en base al registro, el análisis y -eventualmente- nociones producidas en el ida y vuelta entre la producción artística y un desarrollo teórico⁴.

Estos cruces en la mayoría de los casos resultan funcionales como marco para planes de estudio y espacios investigativos en contextos de formación⁵. Su particularidad es que trabajan principalmente sobre métodos para articular teoría y praxis y, en menor caso, sobre la legitimación de los saberes que ya circulan en el campo de la práctica escénica⁶. Desde aquí, y luego de una búsqueda -la mayor de las veces- estéril dentro de nuestro campo teatral de creadores que se definan como artistas-investigadores, decidimos hacer foco en las singularidades del decir escénico que ya se hallan implantadas en el contexto productivo del teatro nacional. Es decir, nos enfocamos en una red de saberes que se halla implícita dentro del campo teatral y que, sospechamos, es capaz de generar categorías y producir pensamiento de espesor aludiendo a la materialidad escénica sin pretender ser un reflejo directo de la escena teatral contemporánea. Concretamente, nos interesamos por poner en evidencia esa base tectónica del quehacer teatral que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Desde esa perspectiva es que nos hemos interesado por un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena, que no se pretende, necesariamente, parte del campo investigativo. De hecho, en la mayoría de los casos, los artistas que reconocemos como centrales por su producción discursiva no pretenden, ni se interesan, ni acuerdan con estar asociados a la idea de investigación teórica sobre sus praxis. Simplemente no les interesa. Eduardo Pavlovsky, por ejemplo, evidencia esto cuando describe al «pensamiento crítico» como una categoría fundante de su praxis de actuación y dramaturgía. En efecto, según este creador, ese componente crítico no se constituye como una actividad por fuera de la creativa, sino que es absorbida por la praxis de creación. Esto se da, por ejemplo, en la descripción de ideas tales como «la palabra como acto». En su discurso, Eduardo Pavlovsky (2001, pág. 153) utiliza esta noción para describir la elaboración de un tipo de producción reflexiva respecto de su práctica que es parte constitutiva de su trabajo en tanto intelectual.

En investigaciones previas pensamos cuáles son los referentes fundamentales en esta línea de producción de pensamiento acerca de la escena tomando como foco principal la praxis de actuación. Al hacerlo, se relevó el trabajo de quienes pueden ser considerados los principales productores de este tipo de decires dentro del campo teatral nacional. Y como resultado, localizamos un grupo de artistas que poseen una producción

que se basa en una escena centrada en diversas modalidades de resistencia⁷ mediante su lectura del cuerpo de actuación. De hecho, creemos que estos artistas no son únicamente pioneros, sino que se conforman como «propiciadores» en la producción de discursividad reflexiva acerca de la praxis de actuación del teatro nacional. Aquí encontramos como figuras centrales a Alberto Ure⁸ desde la puesta en valor de la poética del cuerpo de actuación desde el cuestionamiento del paradigma acerca de la formación del actor en Argentina, a Eduardo Pavlovsky⁹ desde la producción sostenida de reflexión acerca de las propias prácticas en la búsqueda de las llamadas por él «nuevas subjetividades» y a Ricardo Bartís¹⁰, 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 la «diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas» (Bartís, 2002, pág. 22) (el espacio, el tiempo, lo musical, entre otras).

En los tres artistas escénicos mencionados 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 investigativo. En función de las coincidencias contextuales en que los tres artistas emprendieron sus prácticas, y de las reflexiones teóricas que derivaron de esas prácticas (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. Como dijimos, algunos de los principales aglutinantes de la resistencia en estos tres creadores fueron la resistencia como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional (en la valoración de un tipo de actuación propia que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos).

A continuación, desarrollaremos una breve historización del concepto de resistencia contemplada como noción posibilitadora de una reflexión acerca de las praxis de actuación. Luego, nos abocaremos a las descripciones discursivas de los creadores que, consideramos, se instalan como

faros para producir pensamiento emanado desde la praxis de actuación en el campo teatral nacional.

Antes de emprender dicho derrotero cabe mencionar que la noción de resistencia para el campo de la escena argentina tiene, según nuestra indagación, dos momentos clave. El primero es la detección que hace Beatriz Trastoy de una recurrencia en la dramaturgia de las últimas décadas del siglo XX¹¹ de discursos autorreflexivos de parte de creadores, y el segundo, es la elaboración teórica propiamente dicha en que 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» (pág. 160).

Siguiendo ambos presupuestos podemos deducir que aquello que Trastoy detecta como un intento estéril de cuestionar el conocimiento sobre el teatro y sobre los elementos que lo constituyen puede ser la puerta de entrada de una figura discursiva otra: la del artista autónomo y reflexivo que busca maneras de trabajar en relación con una poética que será la de los cuerpos presentes. Probablemente desde allí comienza a generarse 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 más allá de ser *comprensibles para todos los que se ponen en contacto con el arte*.

Desde ese interrogante, a continuación, proponemos tomar el recorte de la noción de resistencia, bajo parámetros específicos, como vector posibilitador de la producción de pensamiento desde la práctica en el campo teatral nacional.

2. RESISTENCIA Y PRODUCCIÓN DE CONOCIMIENTO

Al pensar en 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 piensa la idea de una singularidad, a través de la cual jerarquiza la reflexión de parte de artistas sobre sus prácticas y de sus procesos de creación. 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 la noción de «disciplina» tiene una base indefectiblemente opresiva (ella dirá que es «es todo lo que normaliza, generaliza y regula»), lo cual implica obligadamente cierta conflictividad en el cruce de campos. Dicha conflictividad, propondrá Steyerl, se vuelve manifiesta en la reflexión de parte de artistas entendida en términos de resistencia. Esta elaboración propone una jerarquización no solo de las poéticas derivadas de la búsqueda de una producción creadora que resiste sino también la posibilidad de generar una «resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento» (Steyerl, 2010).

Esta concepción por la cual la producción de pensamiento desde la praxis puede reconocer el valor que portan aquellos discursos resulta valiosa porque da cuenta de un pulso singular que los hace subsistir más allá del espacio de legitimación en que puedan inscribirse. La «reivindicación de singularidad» mencionada por Steyerl (2010) se implanta en el material que pretendemos pensar al instalarse como resistente contra las formas hegemónicas en que se produce conocimiento en la escena y desde la escena.

Al concentrarnos, entonces, sobre un tipo de resistencia que configure un artista singular, pensamos que esta noción se instala específicamente desde dos vectores:

1) en tanto construcción de una propia subjetividad poética que, desde la producción de sentido actoral¹², para definirse, requiere un debate sobre los procedimientos *homohegemónicos* en el campo en que pretende insertarse; y

2) en tanto posibilidad de una autonomía en la reflexión sobre de sus propios procesos, en cuestionamiento de los espacios únicos legitimados para pensar 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.

En lo que respecta al primero de estos puntos, si bien este no es el espacio para exponer esta noción en detalle cabe aclarar que la categoría de subjetividad poética -que hemos desarrollado extensamente en nuestra tesis doctoral y también en artículos previos (Pessolano, 2012 y Pessolano, 2018) - se ocupa de pensar cómo se configuran esas reflexiones mediante los procesos y los contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora. Al hacerlo, nos apoyamos en las configuraciones conceptuales por medio de las cuales los creadores describen sus prácticas y la práctica en sí se vuelve una zona de apoyo tangencial para producir pensamiento. Durante ese proceso nos hemos ocupado de recopilar las confluencias de los discursos de espesor¹³ de un grupo de artistas en vistas a determinar cómo pueden constituirse como un nodo por medio 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.

Por otra parte, recordamos que la noción de *homohegemonía* es traída por Derrida y reelaborada por Jean-Pierre Zarader 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, pág. 13). Respecto 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.

Continuando con el segundo punto, 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 específicos¹⁴ de sus respectivas disciplinas. Sobre este aspecto haremos especial hincapié, reafirmando que nuestra intención es dar cuenta 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) permite indagar sobre cómo la producción de teoría derivada de la práctica se vuelve resistente y escapa a los paradigmas dados respecto de cuál sea «la palabra autorizada» para generar pensamiento de la escena

teatral. A raíz de esto, nuestra intención será exponer 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 cuarenta años.

3. HEGEMONÍA Y LOGOCENTRISMO

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

Esta lógica logocéntrica no se da solamente dentro de la materialidad de la obra terminada, sino también considerando el modelo teórico-analítico desde el cual se ha estudiado el fenómeno escénico a lo largo del tiempo, lo cual deriva en lo que Beatriz Trastoy llama, a comienzos de los 2000, «el discurso estabilizado de la crítica» (Trastoy 2005, pág. 61). Por esta razón, oponerse a ese modelo de representación¹⁵ 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 de la escena, 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 dramático¹⁶.

Al pensar en el momento en el que se instala este formato dentro de la escena, 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 poética específica, que también se instala como hegemónica en el campo teatral argentino.

Otro aspecto de este canon es la legitimación de estas poéticas y de estos discursos que, evidentemente, encuentran su contraparte en el discurso académico respecto de la práctica teatral. Este se ha constituido, en general, al jerarquizar el discurso sobre la práctica por encima del discurso producido por artistas. Al pensar en 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, pág. 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. Esta observación es clave para pensar también las estrategias legitimadas dentro del marco universitario y su influencia en las maneras en que la academia piensa la producción cultural y específicamente el teatro. Desde 2008, año en que Villegas describe estas «estrategias» sobre las cuales la academia aborda lo teatral, y la actualidad encontramos un corrimiento en las concepciones de las prácticas de la escena. Podríamos pensar que estos recursos formativos y enfoques investigativos con acento en el cruce entre teoría y praxis, a los que referimos al comienzo de este trabajo, vienen a saldar algunas de esas escisiones disciplinares. Pero en ese momento, la centralización en el discurso verbal tanto para el análisis, de parte de críticos e investigadores¹⁷, 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» (2001). 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. Así, el cuestionamiento del lenguaje dentro de los espacios habituales (que suele usarse, justamente, con pretensión representativa) será lo que permita un reconocimiento del cuerpo como el campo fértil mediante el cual la escena conformará un territorio que se piensa resistente y singular. Desde aquí es también que la conceptualización de resistencia se conforma como un germen para 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 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.

Estas ideas resuenan en teorizaciones elaboradas, desde otro campo de estudios, por Néstor García Canclini. Este autor 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 agregaré que «No es de extrañar que frente a la propuesta de 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, pág. 42). Como deriva de esa reflexión Tonia Raquejo 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» (2002, pág. 32). Reconociendo entonces la tradición del campo teatral argentino que se ha encontrado subsumida a la lógica textual, terminamos de comprender hasta dónde las propuestas que se enfocan en el cuerpo de actuación se configurarán 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 una producción de pensamiento que jerarquiza las prácticas de actuación desde la valoración de los cuerpos en escena.

4. MICROPOLÍTICA Y DISEÑO

En los últimos años, una autora que ha trabajado sobre las maneras en que la homohegemonía puede ser problematizada desde la práctica artística es Ileana Diéguez. Al hacerlo, 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. En efecto, 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, pág. 1).

En correspondencia con lo anterior, 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 sistemas dominantes y quienes no pueden serlo (o incluso están condenados a que sea prohibida su representación, permaneciendo en el olvido). Se hace referencia a que en determinadas circunstancias históricas y sociales¹⁸, 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, pág. 10). Como también afirmarí­a Foucault, entonces, en cuanto exista poder existirá también 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, pág. 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 tensiona 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) se ha ocupado de señalar las diversas formas en 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 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 caracteriza 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 formatos 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, pág. 77). Esto se hace manifiesto en algunos de los procedimientos que encontramos en la materialidad escénica de los creadores que se alinean en una concepción teatral basada en la producción de sentido actoral. Esto incluye, 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 cuestionar 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 desde discursos de representación totalizantes. Pone el foco en lo que él llama (siguiendo a Deleuze) una resistencia a nivel «molecular». Esto se conformará por medio de la elaboración conceptual de «micropolítica», comprendida como un fenómeno de nuevos «tipos de individuación sociales» (Pavlovsky, 2001, pág. 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, pág. 241)¹⁹. 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 mediante varias formas, 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, pág. 7).

Además de los mencionados, otro anclaje en que se jerarquiza la potencia política de lo escénico será la particularidad del tipo de discursividad sobre las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos, tal como vemos en la operatoria de Pavlovsky. Dicha discursividad se produce por medio de la operación de generar una reflexión teórica sin que haya un lenguaje únicamente verbal por debajo, puesto que su materialidad principal será la actuación. Compartimos en esta línea la idea de Michel de Certeau (2000, pág. 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 propicia una teoría sin necesidad de inscribirla en un discurso legitimado.

Teniendo en cuenta lo revisado, entonces, ¿en qué punto podríamos decir que sea resistente este tipo de producción reflexiva sobre 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 arte escénico en general, pero siendo el objeto sobre el cual se piensa y se trabaja 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 lo que refiere a la idea de lo micropolítico- nos lleva a pensar, inevitablemente, en las bases de la realidad teatral argentina hoy.

5. EL CUERPO COMO CAMPO TEÓRICO

El cuerpo poético es el famoso libro de Jaques Lecoq en el cual expone y desarrolla el trabajo que lleva a cabo en su Escuela y Laboratorio de Estudios del Movimiento desde su recorrido personal dentro de esos espacios. Cuenta que, desde el origen, en que se vinculó con el trabajo corporal mediante la práctica deportiva, detectó la «geometría del movimiento» (Lecoq, 1997, pág. 19) y, posteriormente, el orden abstracto que deriva del movimiento del cuerpo en el espacio. Tanto en su desarrollo pedagógico como en la manera en que sistematiza la transmisión de esa información e indagación de materialidades concretas que ha propuesto a sus estudiantes a lo largo de los años, en ese texto dice buscar lo que -siguiendo la reconstrucción de sus discípulos- Lecoq llama la «sabiduría del cuerpo poético» (Lecoq, 1997, pág. 16).

En lo que concierne al campo teatral nacional, la elaboración conceptual de «cuerpo poético»²⁰ concibe este fenómeno específicamente desde el enfoque del creador escénico que produce pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo. Es decir que, sin contar con el mismo basamento técnico ni la pretensión metodológica de Lecoq, hay una similitud en la jerarquización de esa sabiduría del cuerpo de la escena. De hecho, en algunos casos aparece, expresamente, la idea de cuerpo poético asociada a la noción de campo teórico (Bartís, 2003). Esta acepción devela cómo estos creadores trabajan desde

discursividades que reconocen las marcas de su subjetividad poética como cuerpo de actuación.

Ricardo Bartís afirma que «el cuerpo poético del actor pone en tensión la idea del lenguaje por delante» (Bartís 2018, pág. 9) porque constituye un lenguaje en el cual diversos elementos preceden al aspecto narrativo o dramático. Estos elementos serían principalmente las «intensidades emocionales, formas, velocidades, ritmos, encadenamientos poco convencionales» (Bartís 2018, pág. 9). Dentro de esta lógica, la concepción de cuerpo poético funcionaría como productora de sentido en vías a generar una poética de actuación posible.

Luego, poniendo por delante la peculiaridad que se ubica en la «naturaleza de la actuación» hará hincapié en cuestiones aledañas: la suspensión del «yo», la puesta en tensión de la identidad, de lo personal y la búsqueda de una «singularización» que se apoya en el cuerpo. Lo describe del siguiente modo:

La naturaleza de la actuación no es la reproducción de otras vidas, por decirlo ingenuamente, sino la anulación momentánea del «yo». Es una operación un poco psicótica. El texto viene a poner un límite, como la dirección, que funciona también como un elemento represor sobre la actuación, en tanto que necesita que esa actividad de actuar sea mensurable y repetible, dado que el teatro es un arte de la repetición: tiene que durar lo mismo, tenemos que decir lo mismo y tenemos que hacer, más o menos, lo mismo. Es entre esas cosas que aparentemente son lo mismo siempre, que el actor va a actuar. ¿Qué va a actuar? Su personalidad. ¿Y eso qué es? Yo qué sé qué es: sería algo del orden de lo poético. El actor va a tensar su personalidad en el instante del actuar. Va a singularizarse (Bartís, 2018).

Como mencionamos más arriba, una deriva de la idea de cuerpo poético es la noción de cuerpo como campo teórico para una praxis escénica centrada en alguna de las modalidades posibles en que se presente la idea de resistencia. Por ejemplo, cuando en el caso de Bartís se ilumina una resistencia a la publicación²¹ que se halla implantada en su «resistencia a entrar en la lógica del texto escrito» (Bartís 2003, pág. 12). Aquí la idea de texto incluye reconocer una estructura fija en la cual quedaría reducido el trabajo específico que se produce en la escena. Adhiriendo a esto se proyecta la idea de una escena aplanada, en contraposición

a la cual, la puesta en foco de la producción de materia actoral desde el 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, pág. 32). En efecto, al reconocer el cuerpo como campo teórico pareciera no haber necesidad de pasar esa materialidad por otro tamiz que no sea exclusivamente el cuerpo en escena, el fijar un texto ya no es un requerimiento para conformar escena. Agregado a esto, se vuelve 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, págs. 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.

La contrapartida de esta noción es la idea de «la palabra como acto» que mencionamos más arriba y que solemos encontrar de manera recurrente en el discurso Eduardo Pavlovsky (2001, pág. 153). En su caso, refiere específicamente a que la elaboración de un tipo de producción reflexiva sobre su práctica es parte constitutiva de su trabajo en tanto intelectual (el cuerpo será leído como campo teórico en tanto pueda ser reconocido como una materialidad capaz de producir pensamiento). La idea de palabra en tanto acto confirma la singularidad del artista como intelectual específico (Bak-Geler, 2003), posición desde la cual se habilita la aparición de un tipo de discursividad respecto de su campo y coyuntura. Asimismo, refiere al gesto que se conforma al tomar la materialidad de la disciplina que se practica, produciendo reflexión de espesor, con categorías a las que no se podría llegar de otra manera (más que a través de la práctica). Es decir, un hacer que se nutre del pensar y un pensar que se enriquece del hacer. En su credo poético esto se ve implantado en su pensamiento sobre de la práctica artística como una praxis eminentemente crítica. Por otro lado, en lo que lo que concierne a su metodología de trabajo esto se instala cuando encara sus procesos de creación al afirmar: «en realidad yo no sé qué escribo cuando estoy

escribiendo. Siempre tiendo, en cualquier obra mía a darme cuenta de que hay un ordenamiento que no obedece a mí. Que tiene que ver con el trabajo actoral posterior, como si un sueño se fuera «develando» durante los ensayos» (Pavlovsky, 2001, pág. 127).

A continuación, veremos cómo, desde esta concepción singular de cuerpo, para la constelación de artistas tratada, la noción de resistencia se implanta como vector organizador de sus reflexiones especialmente en tres aspectos: como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional.

La resistencia en tanto modalidad didáctica se halla principalmente condensada en dichos y escritos de Alberto Ure respecto de la formación teatral. En principio desde su cuestionamiento a 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 en lo tocante al tipo de estudiantes que él quería formar, capaz de trabajar sobre una «ideología dramática» (Ure, 2009, pág. 6) e inserto en el campo teatral como «provocador» y no como «modelo comercial» (Ure, 2009, pág. 6). 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 la manera en que produce arte en dicho contexto. Desde aquí que el 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 problematización 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»²², para desde ahí poder construir lenguaje de actuación.

La idea de resistencia como modalidad de dirección se da en estos tres creadores de formas diversas pero complementarias entre sí. En Ure creemos que se apoya especialmente en su pensamiento respecto de la idea de «insubordinación al texto» (Tcherkaski, 2011). Este creador ha manifestado sentir «terror» ante el texto lo cual le ha permitido generar ciertos mecanismos de insubordinación y desde donde ha buscado 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» (Ure en Tcherkaski, 2011, pág. 21). En Pavlovsky este nodo particular se produce especialmente

en virtud de su doble rol en tanto actor y dramaturgo, para, desde ahí, incidir en las poéticas de sus obras. Esto se organiza fundamentalmente desde ideas como el «proceso dialéctico actor-autor» (Pavlovsky, 1976, pág. 46) y «régimen de afectación» (Pavlovsky, 2001, pág. 110). Desde esta última, Pavlovsky no sólo elabora un imaginario contenedor de las formas 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 con respecto a qué tipo de teatro puede producir. Este régimen de afectación además es central para nuestro estudio porque trata, según la definición de Pavlovsky, de un régimen de conexiones para «entender» qué es el teatro desde la creación escénica, lo cual agrega una nueva arista al mencionado sentido crítico del quehacer artístico. 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 el cuestionamiento del texto tradicional como único soporte.

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 desde sus poéticas. Este es uno de los elementos que él propone desde la práctica escénica para valorizar 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». En función de la posibilidad de producción de nuevas subjetividades que escapan 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 aparece de formas diversas. 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 sobre lo «artificioso» (es decir, la dimensión de lo artificial que atraviesa la escena, pero también las construcciones sociales), aparecen diferentes manifestaciones en que este director refiere a las maneras en que «el poder constituye ficciones» y «el Estado es una de esas ficciones» (Bartís 2003, pág. 33). 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, pág. 20).

Apoiado en estos ejemplos respecto de la noción de resistencia, en los tres artistas escénicos encontramos, indudablemente, una búsqueda discursiva asociada a la crítica como base de lo que se constituye en su búsqueda estética. Esta producción de discurso atañe la manera en que producen escena afectando directamente al contexto de inscripción de dicha escena. 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, como un verdadero entretendido teórico-práctico.

6. FUNDADORES DE DISCURSIVIDAD

Como acabamos de ver, además de lo estrictamente relacionado con el recorte de la noción de 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 el mismo se reafirma al configurarse como creadores escénicos que permanecen en la zona de reflexión sobre 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 cómo producen escena y hacia el contexto en que esa escena se inscribe. De hecho, 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.

Desde aquí entonces, los propiciadores serían dentro del paisaje teatral porteño quienes habilitan la discursividad sobre las prácticas de actuación, aquello que 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)²³. 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, pág. 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, págs. 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 sobre las prácticas escénicas, y específicamente, las prácticas de actuación. Por otra parte, donde hubo propiciadores, se instala una tectónica de placas que habilita nuevas capas geológicas que aportarán los continuadores. Pero esa será una cuestión para desarrollar en trabajos posteriores.

Hasta aquí nos hemos ocupado de presentar de manera condensada 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 sistema teatral del que estos creadores salieron. Esto se ha dado, principalmente gracias al aporte e intervención que estos artistas realizaron en el campo²⁴. En síntesis, podemos afirmar que existe en el teatro 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. En efecto, aquello que postularon desde búsquedas individuales en sus prácticas se conformó como la posibilidad conjunta de problematizar la escisión entre práctica y reflexión referente a 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.

7. CONCLUSIÓN

Al inicio de este trabajo mencionamos la anécdota de los dichos de Stanislavski, luego recuperados por Barba, en que la producción de términos que provienen de la práctica tenían un fin original que era llegar a otros creadores. Luego, los términos se instalan y sobreviven, alejándose de su objeto original. Nuestra propuesta, desde el recorte provisto por la noción de resistencia, ha sido enfocarnos en la pervivencia de esos discursos específicos que circulan entre las prácticas artísticas. Para hacerlo, desde nuestro campo escénico, nos interesamos por exponer los dichos de tres creadores del teatro nacional reconocibles como propiciadores de un tipo de discurso y de un tipo de resistencia en el teatro argentino. Esto sucedió, principalmente, al colocar al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas. Al hacerlo, generan una materialidad reflexiva de impronta inaugural al constituirse como «fundadores de discursividad» (Foucault, 2010).

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 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 sobre sus prácticas. Y, como hemos podido reconocer, estas reflexiones 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 artistas escénicos sobre 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. Los nucleamos porque consideramos que sus reflexiones en lo que refiere 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.

Al hacerlo, el marco específico en que hemos encuadrado la indagación sobre estas categorías de resistencia a la *homohegemonía* en las prácticas escénicas nos lleva a pensar las configuraciones conceptuales en lo tocante a la idea extendida de resistencia en el teatro argentino, desde determinados procedimientos recurrentes que encontramos en la indagación en ese campo disciplinar. Hemos detectado así:

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

- frente al quiebre entre práctica y reflexión teórica sobre la práctica, la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente en determinados espacios del campo teatral

- una recurrencia de resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación desde una lectura crítica del contexto y del fenómeno escénico guiado por el textocentrismo

- una reincidencia en 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 entre los elementos de los discursos de espesor 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 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, habilitando diversas formas de intervenir en la realidad.

Si en el teatro argentino la independencia del texto marcó la primera distancia que luego permitiría 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 discutir los procedimientos

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 la posibilidad de existencia de un lenguaje poético que afecta el orden de lo real.

En función de los elementos desplegados nos concentramos en que la idea de resistencia es fundamental para generar material teórico sobre la praxis de actuación sin necesidad de marco que lo jerarquice. Al hacer esta lectura nos remitimos a aquello a lo que refiere Barba, al intentar leer dichas palabras ya no como una deriva pretendidamente metafórica para fijar conceptualizaciones que pueda apropiarse la crítica y la academia para referir a la producción de artistas escénicos de todos los tiempos sino comenzar a ver esas nociones que se forjan «como herramientas con el roce de lo real» (Bardet, 2012, pág. 24). En ese roce con lo real se ubica la mirada específica de una escena centrada en diversos modos de resistencia en función de su lectura del cuerpo de actuación, lo que redundará en una producción teórico-crítica que se presenta innegablemente como la memoria lingüística de la escena argentina. En virtud de este recorrido, entonces, confirmamos que estos referentes de nuestro teatro producen conocimientos que no solo refieren a las prácticas sino que, justamente, constituyen las prácticas.

Nuestra búsqueda investigativa ha sido 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 ha sido la sistematización de las prácticas de actuación y de la reflexión en torno a ellas. El trabajo que aquí hemos presentado aspira a visibilizar esos decires que -siguiendo la carta de Stanislavski- no pertenecen a los creadores, sino a las prácticas. Lo cual reivindica la preservación de la materialidad eminentemente escénica como valor de resistencia recordándonos que «la actuación promueve de manera permanente una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia» (Bartís, 2003, pág. 33).

8. OBRAS CITADAS

- Allegue, L., Jones, S., Kershaw, B., & Piccini, A. (eds.) (2009). *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bak-Geler, Tibor (2003). Epistemología teatral. *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, 4, 81-88.
- Bardet, Marie (2012) *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Barrett, Estelle y Bolt, Bárbara (eds.) (2007). *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I.B. Tauris.
- Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, Ricardo (2018). «Violencia y lenguaje: el teatro como ilusión social del estado». *Revista La Llave Universal*. En: <http://llaveuniversal.com/2018/12/03/violencia-y-lenguaje-el-teatro-como-ilusion-social-del-estado/>
- Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata (2018). *Abí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Boehler, Arno «Artists-Philosophers» *Notas de Peck Project in* <http://homepage.univie.ac.at/arno.boehler/php/?p=7249> [Consultado el 4 de julio de 2016]
- Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon*, 13, 25-46.
- Borgdorff, Henk (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research*. Leiden: Leiden University Press.
- Catalán, Alejandro (2001). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, 12. En http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38975/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Cobello, Denise y Pessolano, Carla (2017) In between: El artista investigador entre presencia y representación. En Errendasoro, María Belén et. al. *Hacer es saber: I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (págs. 94-109) Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

- De Marinis, Marco (2005) *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Diéguez Caballero, Ileana (Ed.) (2009). *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación* (1a. ed). México. D.F: Universidad Iberoamericana.
- Dubatti, Jorge (2006). *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura: Micropoéticas III*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Dubatti, Jorge (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.bym.org.com/pv/trabajos/TATO_1_Dubatti.pdf [Consultado el 5 de agosto de 2015]
- Dubatti, Jorge (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En *Filosofía del Teatro III* (Páginas). Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. En *Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (2020) *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- García Canclini, Néstor (2001). *La producción simbólica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Grüner, Eduardo (2004). De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto. En *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis* (págs. 52-64). Buenos Aires: GESAC.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Frayling, Christoph (1993). *Research in art and design. Royal College of Art Research Papers series 1*. London: Royal College of Art.
- Icle, Gilberto (2012). Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. *Telón de fondo*, 16, 189-204.
- Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj (1998). *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

- Lecoq, Jacques (1997) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Mogliani, Laura (2000). Las puestas que estilizan el canon realista. La escritura escénica de Jaime Kogan y Augusto Fernandes. En *Teatro Argentino del 2000* (págs. 139-165). Buenos Aires: Galerna.
- Morín, Edgar y Pakman, Marcelo (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Nelson, Robin (2013). *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: Palgrave Macmillan.
- Pavlovsky, Eduardo (1976). *Reflexiones sobre el proceso creador /El señor Galíndez*. Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Pavlovsky, Eduardo (1982). *Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Editorial Búsqueda.
- Pavlovsky, Eduardo (1999). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavlovsky, Eduardo (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires: EUDEBA
- Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel
- Pavlovsky, Eduardo (2004). *Micropolítica de la Resistencia. Artículos*. Buenos Aires: Astralib Cooperativa Editora.
- Pavlovsky, Eduardo (2014). Teatro, movimiento y quietud. *Página/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]
- Pellettieri, Osvaldo (1998). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, Carla (2012). Construcción de Subjetividad poética del actor. *La revista del CCC* [en línea], 16.
- Pessolano, Carla (2018). El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada. *Revista Territorio Teatral*. En <http://territorioteatral.org.ar/numero/16/dossiers/el-cuerpo-de-ofelia-de-bernardo-cappa-reescrituras-de-una-tragedia-desfasada-carla-pessolano>

- Pessolano, Carla (2019) Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina. E en *Territorio Teatral* <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano>
- Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Raquejo, Tonia (2002). Una reflexión sobre arte y resistencia hoy. *Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*. 1, 27-42.
- Sagaseta, Julia Elena (2000). *Poéticas escénicas de fin de siglo en el teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Steyerl, Hito (2010). ¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto. En <http://eipc.pág.net/transversal/0311/steyerl/es> [Consultado el 6 de mayo de 2015]
- Stoppelman, Gabriela (2018). ¿Y el trazo, dónde?. *El Anartista*. En 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 (2011). *Rebeldes exquisitos: conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro, Cristina Banegas*. Buenos Aires: CELCIT.
- Tirri, Néstor (1973) *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz (2004). Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral. En Pellettieri, Osvaldo, *Reflexiones sobre el teatro* (pág. 31-39). Buenos Aires: Galerna.
- Trastoy, Beatriz (2005): Espejos enfrentados, autorreferencialidad escénica y crítica teatral. En Osvaldo Pellettieri (Ed.) *Teatro, memoria y ficción* (págs.. 57-62). Buenos Aires: Galerna
- Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Ure, Alberto (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro.
- Villegas, Juan (2008). El discurso crítico académico y la legitimación de las estrategias del análisis de los discursos. En *Perspectivas teatrales* (págs. 59-72). Buenos Aires: Galerna.

Zarader, Jean-Pierre (2009). Identité et Résistance : fondements et enjeux philosophiques. En <http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1517-106X2009000100002?locale=en> [Consultado el 6 de mayo de 2014]

9. NOTAS

- ¹ La investigación en arte y especialmente la investigación desde la praxis artística es un abordaje que, desde hace años, genera controversia en el campo académico y en el campo artístico por igual. Algunas de estas cuestiones son tratadas en teorizaciones elaboradas por Henk Borgdorff, quien distingue la investigación en arte, sobre el arte y para el arte en Borgdorff, Henk (2010) «El debate sobre la investigación en las artes», en Cairon 13 Revista de estudios de danza Práctica e investigación. Madrid: Universidad de Alcalá y en Borgdorff, Henk (2012) *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research. Leiden*: Leiden University Press. Esta mirada tiene un antecedente que aborda cuestiones similares pero desde una perspectiva artística más global, en investigaciones desarrolladas a principios de los años noventa en Frayling, Christoph (1993) *Research in art and design*. Royal College of Art Research Papers series 1. London: Royal College of Art. Agregado a esto, diversos trabajos, que se han ocupado de resaltar el aspecto complejo (Morín & Pakman, 1994) del estudio de estas temáticas, proyectan justificaciones que valoran a las llamadas ciencias del arte como espacios ideales para pensar tanto los fenómenos artísticos como las disciplinas que los estudian. Estos materiales, junto con otros, se han ocupado de pensar cómo la producción de conocimiento desde el arte convive con los formatos de producción artística y producción de conocimiento en sus respectivos campos de acción. Incluso hoy, la práctica artística como forma válida de producción de conocimiento para el contexto universitario ilumina problemáticas diversas a la hora de ser evaluada. Asimismo, el espacio que los sujetos provenientes de la práctica artística «ocupan» en la academia tensiona ciertos presupuestos respecto de la producción de conocimiento científico y tecnológico con un marco de transmisión limitado a papers y congresos científicos en que ciertos saberes específicos no pueden ser expuestos. La evolución y articulación de estos aspectos se complejiza en función del ámbito en que se inserte el debate.

- ² Por ejemplo, la resolución del mismo De Marinis en el mencionado trabajo frente a la interrogante de la necesidad explícita de contar con una práctica artística para ser un «buen historiador o teórico del teatro» (De Marinis, 2005, pág. 130) es que «se puede hacer teatro no solamente produciendo espectáculos, sino también viéndolos, estudiándolos, escribiendo sobre el tema» (De Marinis, 2005, pág. 132).
- ³ Al estudiar estas cuestiones es inevitable reconocer discursividades de órdenes diversos conviviendo en el campo de la escena: por un lado, la discursividad intraescénica (entendida con potencial discursivo y reflexivo); por otro, el discurso propio de artistas escénicos que escriben sobre y desde su práctica; y, por último, el discurso de teoría teatral académica más alejado de la praxis de creación.
- ⁴ Aquí se inscribe la disciplina conocida como investigación desde la praxis artística que considera a la práctica en sí misma como un objeto producto de la investigación. Por ejemplo, Robin Nelson y el grupo de investigación PaR en la Universidad de Londres, así como la investigación bajo su tutela en la Universidad de Bristol, Inglaterra son espacios en que se trabaja desde esta perspectiva. También coordinado por Nelson, sigue esta línea el grupo que llevó a cabo la investigación PARIP - Practice as Research in Performance que derivó en el estudio denominado *Practice-as-research: in Performance and Screen*. Otro caso es el de los abordajes formativos que conciben la creación artística como un material pasible de ser evaluado (así hay maestrías y doctorados en Creación cuyos trabajos finales son tesis prácticas que se evalúan según lineamientos específicos). Algunos de los pioneros en esta línea de trabajo son Estelle Barrett y la investigación que lleva adelante en la Universidad de Deakin, en Australia al desarrollar un doctorado con perfil de artistas investigadores; el equipo multidisciplinar de Performance Philosophy de la Universidad de Surrey, en Reino Unido, coordinado por Laura Cull, trabajando en colaboración con Ediciones Pallgrave MacMillan que propicia el registro de cruce entre filósofos y artistas tratando temas específicos desde lo escénico; el Master en Creación de l'Université Sorbonne Nouvelle dirigido por Joseph Danan; Arno Bohler y el Grupo PEEK, trabajan en el marco de una investigación entre filosofía y escena inscripta en la Universidad de Artes Aplicadas de Viena. En Latinoamérica contamos, entre otros, con el equipo de trabajo de Estudios de la Presencia en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, coordinado por Gilberto

Icle; en México, en el marco de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Seminario Extraordinario Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador a cargo de Jorge Dubatti y Didanwy Kent; en Argentina contamos el trabajo del grupo coordinado por Gabriela González denominado IPA (Investigación a través de la práctica artística) en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; coordinado por Cipriano Argüello Pitt hay un equipo de investigadores que trabajan junto con artistas sobre sistematizaciones de procesos de creación desde el punto de vista de la crítica genética en la UNC; en a Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA bajo la coordinación de Jorge Dubatti y el Instituto de Investigaciones en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA, dirigido por Martín Rodríguez en el que se radican numerosos proyectos de investigación integrados por artistas e investigadores.

- ⁵ En algunos casos esto trae aparejada la problemática que tienen ciertos espacios académicos que continúan proponiendo asignaturas que escinden los espacios provistos para la teoría y práctica, o directamente, formaciones prácticas que deben derivar en conclusiones teóricas (tesis, tesinas, etc.). Algunas de estas cuestiones son trabajadas en Cobello, Denise y Pessolano, Carla (2017).
- ⁶ Una excepción de esto es la noción de «precuela teórica», desarrollada por Jorge Dubatti cuando afirma interesarse por estos «nuevos viejos sujetos de la investigación» (Dubatti, 2016).
- ⁷ Como se verá en el desarrollo de este trabajo la resistencia se toma como un recorte desde el 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.
- ⁸ Alberto Ure se conformará como una figura clave dentro de la producción textual desde la praxis con la escritura de sus libros *Sacate la careta* (2003) y *Ponete el antifaz* (2009), compendio de artículos y ensayos en los que el autor elabora un discurso sobre su práctica artística en términos productivos, pero también políticos, ideológicos y estéticos. Respecto de la posibilidad de generar una sistematización de 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, pág. 87).

- ⁹ 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 maneras diversas, Pavlovsky asume la necesidad de la indagación sobre «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, pág. 153).
- ¹⁰ 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 de los roles que la constituyen, pretendemos tensionar lo que el mismo Bartís cuestiona respecto del lugar desde el cuál se produce discurso teórico al desempeñarse en tanto creador.
- ¹¹ La investigadora refiere a las «preocupaciones metateatrales» que redundan en un abordaje que instala el teatro para pensarse a sí mismo críticamente. En el caso de su análisis de 2004, el mecanismo es una cuestión que atraviesa transversalmente obras de diversos creadores, a nivel temático y también procedimental. Esto fue desarrollado en Pessolano, Carla (2019).
- ¹² Tomamos la noción de producción de sentido actoral desarrollada por Alejandro Catalán (2001) como referencia inaugural de una concepción de la escena basada primariamente sobre cuerpos de actuación. Sin extendernos demasiado en esta cuestión se verá que la constelación de creadores que reconocemos como «propiciadores» de una reflexión sobre la praxis están alineados con esta concepción teatral.
- ¹³ Algunas de las categorías que hemos desarrollado en nuestra investigación previa serán recuperadas para el presente estudio con la pretensión de ampliar su alcance. La primera de esas categorías es la de «discursos de espesor», noción que se origina 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 -en términos de Geertz (2003)- de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que nos hemos dedicado a estudiar. Estos «discursos de espesor» respecto de la práctica escénica se sostienen, habitualmente, en materiales teóricos implícitos y no de manera clara y evidente.

- ¹⁴ En trabajos anteriores hemos planteado la idea del artista como intelectual específico (noción de Tibor Bak-Geler que alude a la capacidad única que tiene el artista inmerso en sus prácticas para desarrollar conceptualizaciones que las nombren), en este estudio que aquí presentamos podría afirmarse, en una dirección similar, que enunciar las prácticas a través del sentido figurado podría ser una de las claves para llegar a conceptualizaciones específicas para nombrar «lo innombrable» de la escena, esa materialidad, muchas veces inasible pero comprendida por quienes sostengan un tránsito en las prácticas teatrales. Pero, además de su tránsito concreto por las distintas vertientes de la escena, Pavlovsky, con estas reflexiones se conformará, ante todo, como un intelectual crítico. De hecho, esta postura como intelectual crítico parece ser el enclave que da cuenta de la peculiaridad en la síntesis que él hace entre esos cruces singulares.
- ¹⁵ Para una ampliación del concepto de Realismo y distinciones específicas ver Tirri (1973).
- ¹⁶ Respecto del canon realista en el teatro argentino dirá Laura Mogliani que «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» (Mogliani, 2000, pág. 97).
- ¹⁷ 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-disciplinares. En el texto mencionado Villegas agregará: «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, pág. 63).

- ¹⁸ 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 sobre el 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 improviso, 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).
- ¹⁹ Esto dialoga con el modo en que Jameson y Zizek describirán la «interconexión» entre poder y resistencia que «no solo es que la resistencia es inmanente al poder, que poder y contrapoder se generan mutuamente; que el Poder mismo genera el exceso de resistencia que finalmente no podrá dominar» (Jameson, Zizek, 1998, pág. 149).
- ²⁰ Por su parte, Jorge Dubatti entiende el fenómeno de cuerpo poético en relación con la idea de *poíēsis*, al afirmar: «El teatro es un acontecimiento que produce entes; en su acontecer se relacionan al menos tres subacontecimientos: el convivio, la poésis 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, pág. 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 *poíēsis* requiere esta fricción con la experiencia de la cotidianidad, 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 desde su materialidad singular será transformado en múltiples universos gracias al fenómeno poético.
- ²¹ Cabe destacar que las justificaciones en base a las cuales Bartís se resiste a la circulación de sus obras como materiales meramente dramaturgicos no evita que éstas sean publicadas. Consideramos que esta contradicción –que es definitoria de su credo poético– da cuenta de una complejidad que evidencia ciertas tensiones entre sus concepciones de teatro y cuestiones de orden pragmático de circulación y registro. En este caso dicha complejidad se manifiesta en la concesión a dejar registro de sus materiales escénicos por medio de publicaciones de los textos dramáticos.
- ²² Entre otros nodos conceptuales que detectamos dentro de la producción de reflexión que deriva de sus prácticas aparece la idea de «aprender a estar», que tiene que ver con la actuación desde la puesta en tensión del paradigma heredado que impone que se debe «sentir para ser» (Bartís, 2003, pág. 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, pág. 180).
- ²³ Desde aquí Foucault leerá esta instauración de discursividad como comparable a la fundación de cualquier tipo de científicidad. La principal diferencia que se da con una científicidad 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, pág. 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.
- ²⁴ 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 sobre el 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 una situación similar, pero además se agrega que su mirada respecto 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.

