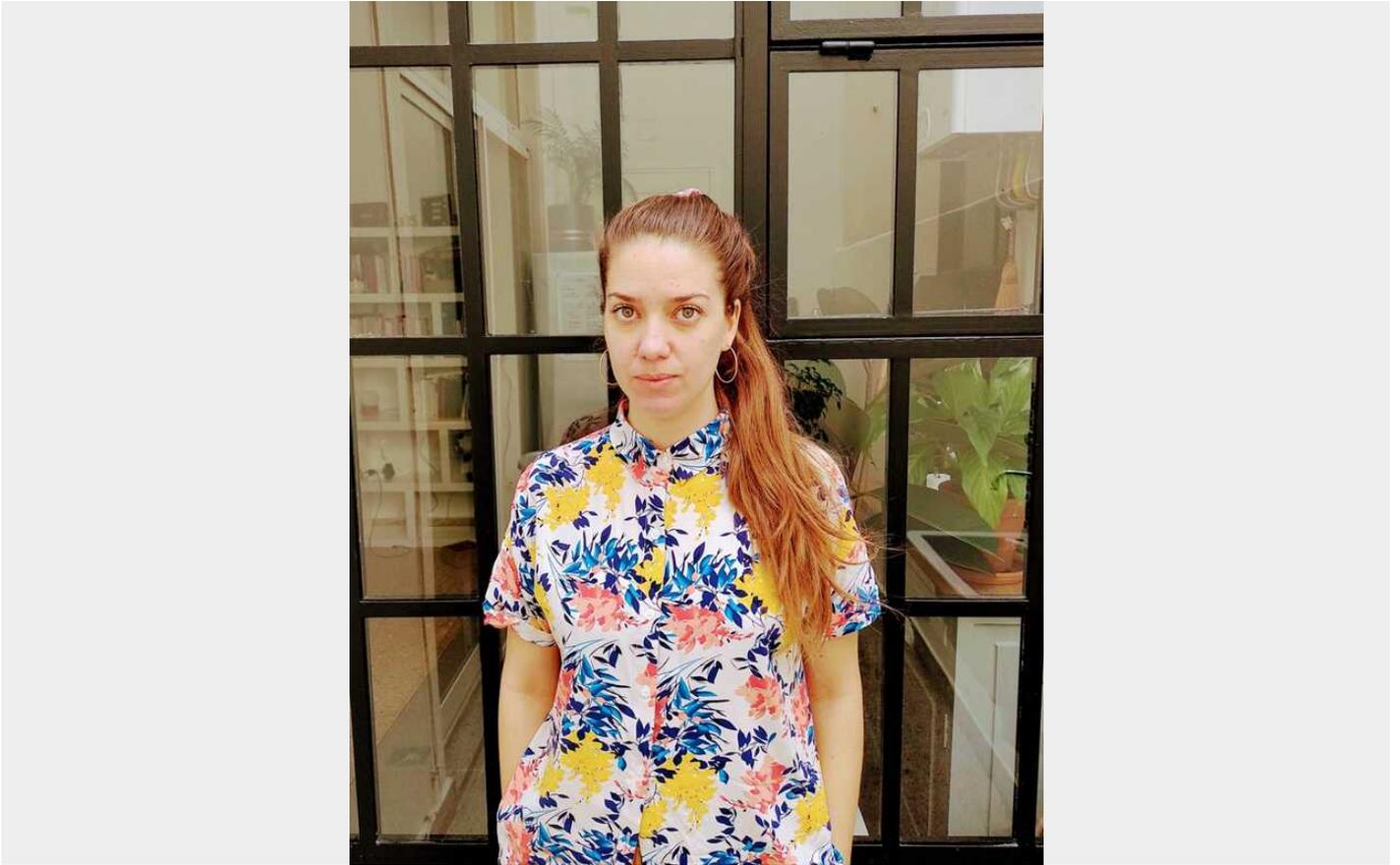


ESCENA Y PODER: LA SUBVERSIÓN DE UN CUERPO QUE PUEDE

by Carla Pessolano



Category: [Teatro - Theater / Mujeres y Poder](#)

Para la actriz argentina María Onetto la actuación es “un cuerpo que decide atravesar una experiencia”. La actuación como cuerpo. Cuerpo que confluye con otros cuerpos y conforman materialidad escénica. A su vez, el orden de los cuerpos que actúan se encuentra mediado por un ojo que mira, que *organiza*. Cuando los cuerpos, en latencia autónomos, de la escena se fijan y encorsetan en una mirada centralista, predecible y hegemónica esa escena pierde sentido crítico, suspende su capacidad de reflexión. Una de las vías para pensar acerca de la producción de pensamiento desde las prácticas artísticas es la pregunta acerca de ¿quién piensa la praxis? Al estudiar al sujeto que piensa y se piensa en las prácticas artísticas dentro del campo teatral argentino contemporáneo no sorprende que sean siempre más accesibles las voces del hacer masculino. Siguiendo esta idea, en este breve trabajo se buscará problematizar la soberanía del decir en las prácticas escénicas de un territorio.

Durante algunos años me dediqué a localizar qué decían lxs artistas escénicxs acerca de sus praxis. Praxis actorales, directoriales, subjetividades poéticas que portaban los saberes de la escena y que solían “ser dichos”, recurrentemente, por la academia. En ese camino me encomendé a la tarea de visibilizar una serie de decires que, a mi entender, portan las claves para comprender las concepciones sobre un tipo de praxis de actuación en el teatro de Buenos Aires (Pessolano, 2020).

Al comienzo de esa búsqueda me pareció necesario saldar la enorme vacancia que se ubicaba en el relevamiento de esos decires que provienen de las praxis de actuación. Se trataba de discursos muy específicos con la extraña capacidad de describir las materialidades tan singulares de lo inasible. Ese tránsito me permitió encontrar léxicos peculiares, ligazones conceptuales e incluso la posibilidad de crear un glosario que permitió ver los oleajes y mareas de los saberes discursivos en escenas con poéticas manifiestamente diversas.

No obstante, ese relevamiento de materiales lexicales contaba con la complejidad del acceso. En general se puede acceder a lo que dicen las y los creadores cuando hay intervención de la crítica especializada, entrevistas periodísticas y -eventualmente- cuando unx artista recibe la posibilidad de ser grabado, desgrabado y publicado. Es decir, por más que haya una búsqueda concreta de ir tras terminología productiva y operante en el campo de las praxis, en el tránsito de aquella sistematización se volvió evidente que el relevamiento de esos discursos no logra escapar -ni lejanamente- a la lógica legitimante de la academia y del campo editorial.

La teoría del discurso subalterno de Gayatri Spivak, (tomado en contraposición al discurso legitimado) es propiciadora para pensar algunas de las capas que traen estas complejidades. Si

bien la especialista en estudios poscoloniales analiza este tipo de discursividades desde un marco lejano al escénico, puesto que se ocupa de pensar las diversas construcciones de lo subalterno en contextos colonialistas o post-colonialistas (Giraldo&Spivak, 2003), las conclusiones a las que llega con su investigación podrían ser trasladables al campo disciplinar desde el cual se piensan estos fenómenos. La autora constata con su investigación que la construcción de discursos (modos de narración) delimitan la percepción de un sujeto social específico (en su caso mujer-apropiada-colonizada). Esta subjetividad prefijada suele ser prácticamente incuestionable porque no responde únicamente a las posibilidades que tenga ese discurso de trascender un campo delimitado (legitimado) sino que esa fijación en un marco específico (en este caso la crítica, la academia, etc.) suele responder a lógicas heredadas que difícilmente puedan quebrarse. Por lo tanto, si el discurso acerca de la práctica ha sido históricamente producido por una parte del campo que no es la que genera esas prácticas, difícilmente podremos acceder a aquellos insumos teóricos generados por aquellxs creadorxs al pensar su propio quehacer. Aun más complejo se vuelve esto cuando lo que se busca es acceder a publicaciones que contengan las metarreflexiones de mujeres. En general, los discursos de espesor acerca de sus prácticas se suelen encontrar únicamente vía entrevistas personales o en medios periodísticos, la mayoría de las veces, en el marco de estrenos o publicidad de obras.

En la búsqueda de reivindicar los decires provenientes de la creación se vuelve más simple el acceso a las voces masculinas. Al buscar libros de ensayos, entrevistas, artículos siempre ha sido más sencillo dar con materiales producidos por varones, lo cual, evidentemente reafirma y difunde la dinámica escénica directorial como una máquina de reproducción de lógicas patriarcales que en la mayoría de los casos se encuentran tan naturalizadas que se vuelven invisibles.

Agregado a esto, si, indefectiblemente todo cuerpo es *dicho*, los cuerpos de actuación producen en un campo de enunciación que será mediado. En esa mediación es tradicional que la dirección se imponga como una práctica concentradora de poder fomentando lo que Linda Nochlin llama las “mitologías sobre el logro artístico” (Nochlin). Estas mitologías son base y centro de otro constructo legitimador y otorgador de poder que es el de los *grandes maestros*. Esto no quiere decir obviamente que no haya grandes directoras que hayan sido formadoras excepcionales dentro del campo teatral, pero en un listado de *imprescindibles* podrían ser discretamente olvidadas.

Entonces, nuevamente me pregunto, si yo relevo -lo más metódicamente posible- los discursos de creadorxs, relevo sus pensamientos y estos pensamientos contienen sus concepciones de teatro y de mundo. Por el recorte de artistas que trabajo, en muchos casos esos

discursos son eminentemente resistenciales (ya que presentan lo que en su momento fueron innovadores abordajes desde el cuestionamiento a las técnicas de actuación extranjeras como hegemónicas, la instalación de noción de micropolítica para pensar las praxis escénicas y la idea de jerarquización del cuerpo de actuación). Sin embargo, en esas resistencias es muy difícil rastrear los discursos resistenciales de lo femenino manifiestos en concepciones de teatro y en lecturas críticas de su contexto. Derivado de esto se imponen las preguntas: ¿Qué sucede cuando lo resistencial se vuelve hegemónico? ¿qué vías hay para llegar a las concepciones de escena y de mundo de creadoras por fuera de las legitimadoras citas y premios? ¿Qué sucede cuando las programaciones y antologías insisten en subrayar el rol de maestro a quien esté dispuesto a tomarlo y los espacios de prueba escénica se utilizan para replicar subjetividades egocéntricas y omnipotentes?

Repensar en el campo de la escena en las praxis de poder centralizadas en el varón blanco heterosexual permitirá, quizá, delinear nuevas tramas que podrían llevar a la circulación de otras afectividades. La búsqueda de estrategias alternativas para aspirar a la suspensión de las predecibles “marcas del poder” (Lopes Louro) podría ser la vía para redefinir aquello que tan “naturalmente” damos por hecho.

“En la crisis de palabras en la que nos encontramos, ensordecida por el rumor incesante de la comunicación, poner el cuerpo se convierte en la condición imprescindible, primera, para empezar a pensar” dice Marina Garcés (49) y muy probablemente ese repensar el espacio desde el cual se produce escena sea poner el cuerpo. Cuerpos pensantes y deseantes que se apoyan en una red de interdependencias para cuestionar la herencia (Garcés): hoy en Argentina se ven agrupaciones de mujeres dispuestas a revisar los vicios que plagan las propias praxis de creación (el movimiento *Una escena propia* surge para dimensionar la invisibilización de mujeres y disidencias que existe en el campo de la cultura); productivas direcciones colaborativas (con sus particularidades, como lo que el grupo de creadoras *Piel de Lava* denomina “la inteligencia grupal” o “el pulpo” para hacer referencia a la toma de decisiones colectiva y horizontal en la dirección); la búsqueda de dispositivos para la producción de una afectividad otra emanada de esos cuerpos de la escena (la actriz María Onetto habla de la actuación como actividad “ampliadora de la existencia”); un compromiso con la visibilización de la problemática de género en espacios teatrales (como la puesta en evidencia de las microviolencias traslucidas en la carta abierta de Analía Couceyro cuando a menos de un mes de estrenar en el teatro Complejo Teatral de Buenos Aires se le informa que por una cláusula contractual no podrá actuar en una obra de Beckett por ser mujer, o el relevamiento que lleva adelante Mina Bevacqua de mujeres y trans en el campo teatral independiente y oficial de la Ciudad de Buenos Aires); entre otras varias acciones

individuales o colectivas que irrumpen frente a los discursos naturalizados e implantan una mirada crítica sobre los mismos.

Evidentemente, una escena crítica y autocrítica requiere una apertura hacia nuevas definiciones. En los espacios del ensayo, de la clase, del entrenamiento teatral los modos de fricción que producen las subjetividades poéticas de las personas que forman parte de un proceso creativo se entrelazan en un vínculo de impacto mutuo ineludible. Sin embargo, es habitual que los atractivos discursos de *los grandes* insistan en anular las redes de afectividad y bloquear la horizontalidad que aparece al suspender al rol directorial como un rol patriarcal dentro de los procesos de creación. Si, por el contrario, los movimientos deseantes siguen su cauce, si se sostiene la polinización de la creación desde el armado de redes, si se sigue arriesgando a la permanente apertura de sentidos en los procesos quizá pueda finalmente implementarse en las praxis y sus discursos una verdadera lógica de trama. Si a los cuerpos que actúan se les permite *atravesar la experiencia* de los afectos, sin dudas, se podrá llegar a nuevas configuraciones del hacer que, sin concentrar poder, pueden.

Bibliografía

Garcés, Marina (2013). "Poner el cuerpo". *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

Cruz, Alejandro (28 de agosto de 2018) "Corre peligro la puesta de Esperando a Godot del San Martín por incluir actrices en roles masculinos" *La Nación* . Disponible en:

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/corre-peligro-puesta-esperando-godot-del-san-nid2166187/>

Giraldo, Santiago, & Chakravorty Spivak, Gayatri (2003). "¿Puede hablar el subalterno?". *Revista Colombiana de Antropología*, 39 . Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105018181010>

González, Soledad (16 de noviembre de 2021) "María Onetto: la actuación es una actividad existencial" *Diario 10* . Disponible en: <https://diario10.com.ar/2021/11/16/maria-onetto-la-actuacion-es-una-actividad-existencial/>

Lopes Lourom, Guacira (2004) "Marcas del cuerpo, marcas del poder" *Un cuerpo extraño. Ensayos sobre sexualidad y teoría queer*. Sao Pablo: Ed. Auténtica.

Nochlin, Linda (2001)"¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?" en Cordero Reiman, Carmen & Saénz Irma (Comps.) *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana

Paredes, Laura (2018). "Un cuerpo solo. Apuntes sobre la creación grupal". *La llave universal* . Disponible en: <http://llaveuniversal.com/2018/06/05/un-cuerpo-soloapuntes-sobre-la-creacion-grupal/>

Pessolano, Carla (2020) "Saberes escénicos y Actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino" *Revista Acotaciones*, 45 . Disponible en: <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/408>

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). También Licenciada en Actuación por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Théâtres et Cultures du Monde por l'UFC. 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. En 2016 formó parte del primer Foro de Artistas Jóvenes, para artistas y gestores de las artes escénicas de todo el país, en el marco del XI FIBA. Como investigadora, forma parte del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Ha dictado conferencias y presentado su trabajo en diversas universidades. En 2018 ganó una beca de formadores del Fondo Nacional de las Artes para impartir formaciones teórico-prácticas en diversas universidades e instituciones de arte a lo largo de la Argentina. En la actualidad dicta junto a Martín Rodríguez el seminario "Dramaturgia, cultura y sociedad en América Latina" en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. La investigación que lleva a cabo desde hace años contó con una beca doctoral de CONICET y como parte de la misma ha realizado una estadía de investigación con el Grupo PEEK de la University of Applied Arts Vienna, en Austria. En 2019 obtuvo una Beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro para la elaboración de un Glosario de la Praxis Teatral. Actualmente lleva a cabo su investigación Postdoctoral con Beca de CONICET y forma parte del Programa Postdoctoral en Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Buenos Aires.

