

La comprensión como verdad para una escena de resistencia en el campo teatral argentino

PESSOLANO, Carla / Grupo IEP, IIT, DAD, UNA – CONICET -
carlapessolano@hotmail.com

Eje: Teorías Comparadas de Teatro / Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: actuación – teatro - cuerpo

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir.

Marina Garcés

Resumen

“Nada más verdadero que actuar” (Charla ODA, 2021) dice la actriz María Onetto. Lejos de la idea de la actuación como simulación, esta actriz -atípica¹ dentro de la constelación de creadoras y creadores de resistencia dentro de la escena nacional- describe la actuación como un “ser materia” (Onetto, 2021). Sus discursos de espesor, así como su praxis actoral, han dejado trazas indelebles en un modo de concebir la escena que nos pone a pensar acerca de la trama en que la mera materialidad de los cuerpos configura estéticas y poéticas distintivas de un territorio.

“La actuación como instrumento de comprensión” (Onetto, 2021) el “armado de un dispositivo actoral” (Onetto, 2021) y la “alta presencia” (Onetto, 2021) para la conformación de un cuerpo de actuación son algunas de sus descripciones. Los discursos de espesor, manifiestos en estas concepciones peculiares de la escena que desplegó Onetto durante su tránsito teatral confirman que aquellos saberes producidos por los creadores pueden ser reconocidos como verdaderas teorías existentes, aunque no formalizadas².

¹ En primera medida, es una actriz que utiliza los términos de “verdad” y “experiencia” para describir sus metarreflexiones, lo que es muy atípico dentro del grupo de creadores de Resistencia.

² En investigaciones previas hemos visto que al interior de sus pruebas la creación escénica contiene códigos. Códigos que en muchos casos no pretenden ser expuestos. Sin embargo, por momentos hay expresiones que

Si pensamos que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular del teatro argentino, los rasgos particulares que deja esta actriz en esas prácticas son huellas determinantes hacia una apertura de sentidos desde el *comprender* del cuerpo para llegar a decir aquello que - siguiendo a Marina Garcés *las palabras no saben decir*.

Presentación

De un tiempo a esta parte hemos estudiado la idea de resistencia³ para distinguir la praxis actoral de un grupo de creadoras y creadores dentro del teatro de Buenos Aires. La concebimos como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión y que opera como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen. El caso de María Onetto es peculiar dentro de esta constelación de creadores. Por un lado, en diversos registros ha manifestado su creencia en lo que podríamos llamar la dimensión inconsciente de la actuación cuando afirma “eso que emana en la práctica” (Onetto, 2021) y por otro lado se ha ocupado de ponerle palabras a una práctica que suele enmudecer.

“En la producción de ficciones es donde *drenamos* aquello que resulta oscuro o extraño de la idea de existir” afirmó en una entrevista reciente. Cuando falleció, a principios de marzo de este año se sintió un golpe súbito en el campo escénico. La partida prematura de esta actriz “interesada por lo hondo”

trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando su rastro entre un proceso de creación y otro. Un “salto de intuición” llama Blumenberg a ese costado enigmático que porta la metáfora cuando se impone entre los decires habituales para referir a lo que nos rodea. Palabras que, definitivamente, son más que “la insuficiencia de un concepto” (Blumenberg, 2018, 92).

³ La idea de resistencia nos ha permitido reconocer que la producción de saberes emanados de las praxis en el teatro de Buenos Aires se ubica al interior de esas praxis y eso precede a las concepciones contemporáneas que buscan implementar a la figura del artista-teórico como algo novedoso. Si bien conocemos los diversos abordajes de las combinatorias para los binomios investigación/creación y teoría/práctica varían según geografía y marco institucional, la sistematización de los discursos de espesor de los creadores que forman parte de la constelación de resistencia da cuenta de una producción de teoría singular, que no se apoya en conceptualizaciones exteriores sino que surge de la propia materialidad de la práctica. Alineada con desarrollos teóricos previos (Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez) que distinguían a la resistencia como el recorte de una práctica específica dentro del campo teatral nacional (cuyo rasgo saliente era “la supresión de oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular” para el despliegue de una poética que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director”), hoy reconocemos la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Su particularidad es que esto se instala en tanto práctica (con los rasgos definidos de poéticas que pueden considerarse cercanas) pero también al modo de una reflexión acerca de esa práctica y desde la producción de pensamiento sobre la praxis específica de actuación.

(Pagés y Aguilera, 2021) -como ella misma afirmaba- dejó un vacío profundo y un eco de incredulidad que aún persiste.

La actuación como instrumento de comprensión, la literatura como herramienta para configurar un cuerpo de actuación y el armado de un dispositivo actoral son algunos de los pilares que parecían conformar su concepción de la praxis de actuación. Sin pretensión de exhaustividad, en estas líneas buscaremos adentrarnos, al menos por un momento, en su pensamiento para ir en busca de los “modos teóricos” (Cauquelin) de esta creadora única dentro de nuestro campo teatral.

Un aspecto de la producción de sentido actoral⁴ -categoría cercana a la de resistencia- es el de la autonomía escénica. Es decir, el actor apropiado de la escena y de los saberes que porta esa escena, produciendo actuación desde las derivas que se van suscitando dentro de la misma. Por su parte, el concepto de discursos de espesor⁵ pretende poner en valor aquellos saberes producidos por los creadores que son susceptibles de ser reconocidos como teorías complejas que se apoyan en lo material de la escena. Al articular ambas nociones nos hemos interesado específicamente por los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación. Especialmente en aquellas que configuren pensamiento acerca de esas prácticas como territorio de resistencia desde el cuerpo (cuerpo que produce sentido de manera autónoma de otras lógicas externas a él: textos, pautas del director, etc.). Consideramos que tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad singular de nuestro teatro y los pensamientos condensados en discurso sobre las concepciones de teatro y de mundo de María Onetto también.

En escritos previos hemos observado que la idea de *trama* se configuró como un elemento central en los discursos de espesor de Onetto para referir al armado de una materialidad escénica en que “lo artístico, lo simbólico es transformador de lo real y lo concreto” (Yaccar, 2023). De hecho, en sus dichos esta idea se instala de modos diversos: por ejemplo, cuando alude a la actuación como a como actividad “ampliadora de la existencia” (Onetto, 2021) o la actuación como “instrumento de comprensión” (Charla ODA, 2021) cuando afirma “se actúa lo que se comprende, si comprendo poco, actúo poco” (Onetto, 2021). Esto permite pensar en una concepción del cuerpo de actuación que incluye dos lecturas posibles: desde lo que se comprende al interior de la actividad actoral, es decir, lo que ese cuerpo entiende, transita,

⁴ La producción de sentido actoral se caracterizaría por a) la heterogeneidad, b) la autonomía (en tanto se trata de un teatro que escapa a la dependencia representativa), c) la singularidad (en la búsqueda de procedimientos que creen en el sentido teatral), d) el uso del lenguaje (que genera una práctica de actuación que no responde a la “interpretación” de un lenguaje previo sino que “crea un lenguaje” en sí mismo), e) la puesta en valor del cuerpo (hay un corrimiento de los espacios tradicionales de jerarquización al tratarse de un “cuerpo que piensa”).

⁵ La categoría teórica de “discursos de espesor”, apoyada sobre la noción de “descripción densa” elaborada por Clifford Geertz (2003) en su estudio de las ciencias sociales.

manifiesta y que se expresa en materialidades que no pueden darse por fuera del tránsito del ensayo o de la clase; y lo que ese cuerpo proyecta en la interacción con el “punto de vista”⁶, para pensar en la expectación en términos amplios (desde una concepción muy usual entre la constelación de creadoras y creadores de resistencia). Respecto de esto último Onetto afirmará con transparencia: “actuar es ser mirado” (Charla ODA, 2021).

Tomemos esto y volvamos entonces al texto del comienzo en que Marina Garcés describe:

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir (Garcés, 2013: 48)

Cuando la autora se ocupa de pensar acerca de la politización de la corporalidad cuestiona la idea de “autonomía”, aludiendo a que este concepto se había vuelto la bandera de la construcción emancipatoria moderna. Desde la aspiración a “[una] autonomía de la razón, [una] autonomía de la política, [una] autonomía del cuerpo, [una] autonomía del individuo, [una] autonomía del deseo”. Ante ese imposible, hoy el cuerpo se reconoce como tal únicamente situado en un espacio y en interacción con otros. En nuestro campo de pensamiento, el teatro, lo que en su momento fue una autonomía actoral hoy quizá se encuentre mutando hacia una apertura de sentidos o -enunciado de modo más lúcido- lo que Onetto ha llamado “la actuación como un cuerpo que decide atravesar una experiencia” (González, 2021). Sumado a esto, algunos elementos mencionados por Garcés funcionan de manera clara para hacer una transposición al campo del teatro. Cuando los cuerpos de actuación “se desencajan” de un rol subalterno limitado a responder a las expectativas de una dirección o una dramaturgia aparece en su despliegue una dimensión otra, la dimensión expansiva de la propia experiencia.

En este sentido, el caso de Onetto sería un ejemplo claro de la capacidad que tiene un cuerpo de actuación de generar materia escénica pero también -y superpuesta a ésta- pensamiento y reflexión acerca de la actuación en tanto praxis específica y autónoma. Sus conceptos complejos se suman a la permanente circulación de saberes que dentro del campo teatral local se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no

⁶ El punto de vista es un concepto que trabaja sobre el lugar en que estaría colocada la mirada, como un elemento en búsqueda de producir actuación. El actor y la actriz se organizan para actuar desde el saber que hay un observador presente. Durante las funciones, sería el público real y la conciencia en el actor de que existe alguien que siempre lo está mirando. Eso repercute en cómo se organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada.

definido, que alude a los modos en que las creadoras y creadores conciben las praxis y el mundo. Especialmente en los espacios de la clase y el ensayo se encuentra un territorio fértil que habilita la pregunta acerca de esos decires específicos que funcionan como lenguajes intermitentes dando especificidad a una forma de concebir la actuación y la escena.

Esto llevaría a pensar que al interior de dicha producción asistemática pero sostenida de insumos teóricos podría activarse una serie de preguntas pertinentes: ¿Por qué hablar de un lenguaje tácito compartido entre estos creadores puntualmente? ¿Hasta dónde podrían extenderse esas redes? ¿En qué plano se coloca la generación de lenguaje desde la praxis escénica al tomar como centro el cuerpo de actuación? ¿Hasta qué punto esos decires compartidos configuran cierta unidad en sus concepciones en torno a la actuación? ¿De qué modo se diseminan en sus prácticas creativas y docentes? Ante todo, cabe destacar que más allá del carácter fundacional de este tipo de reflexiones para el campo teatral porteño y la inscripción dentro de las redes teatrales de resistencia, se han encontrado coincidencias a observar en los términos puntuales que esos creadores utilizan. De este modo, podría suponerse que la recurrencia en la utilización de una terminología en común la configura como nodal para la comunidad que está siendo pensada. De hecho, siguiendo el camino trazado por ese “lenguaje tácito”, el campo teatral en tanto comunidad lingüística podría reconocerse a sí misma en la historia y en su multiplicidad, conservadas usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase.

Recuperando puntualmente los dichos de Onetto, en una entrevista de 2021 afirmaba:

Estoy interesada en lo hondo, tengo una tendencia a indagar, a querer descubrir y curiosarme a mí misma (a los demás también), a desenmascarar un poco, a quitar algo de racionalidad e indagar campos más intuitivos, más emocionales. No hay subsuelos diferentes a los de la existencia (Pagés y Aguilera, 2021).

Esa exaltación de los recursos de la propia existencia como materialidad de base para la configuración de lo actoral es, indudablemente, un elemento central de la concepción de escena y de mundo de esta creadora. Sumado a esto, sus recursos tomados de lo literario funcionan como elemento multiplicador de ese subsuelo existencial. Para ella, así como para las y los artistas de resistencia cuya materia de trabajo es la escena (los espacios, los cuerpos, las palabras, y todo aquello que tome centralidad en la concepción que a cada quien le corresponda) se da una activación y pervivencia de un procedimiento que podríamos pensar más cercano a la traducción que a la mera lectura contemplativa. Parece tratarse de una mirada de la escena que sabe lo que quiere decir y se encuentra buscando las palabras para hacerlo. A su vez, estas voces recuperadas de texto previos nutren un tipo singular de creación de conocimiento. Especie de interlengua, como llama Benjamin a la tarea de traducción que escapa a la

lengua fuente y también a la lengua de destino pero es capaz de iluminar “el fondo del lenguaje” (Forster, 2009, 128).

Raymond Carver, Olga Orozco, Idea Vilariño, Fabián Casas, Jorgelina Soulet, Carolina Amaro, Sharon Olds, Charles Baudelaire, entre otros, fueron algunos de los escritores que ella tomaba como referencia en el último tiempo para el armado de una “trama” que podría sostener la actuación: “la actuación es como algo frágil que requiere de una trama para poder hacer de la existencia un acto poético” (González, 2021), decía. A su vez, estos materiales provenientes del campo de la literatura, así como muchos otros, eran utilizados en su abordaje escénico como modo de acceso a la “producción de emoción estética”, en sus palabras. Onetto decía al respecto “Ser forma, ser pura subjetividad: estas son las cosas de la poesía a las que podría aspirar la actuación”. De este modo, se observa que eran diversos los planos en que la literatura se instalaba para esta creadora como herramienta para configurar un cuerpo de actuación.

Cuando, hacia fines de 2021, se organizó en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, un taller breve de María Onetto, pudimos acceder de primera mano a valiosos materiales discursivos que ella usaba en sus clases. Como ya hemos observado que sucedía con otros creadores de resistencia, los materiales que allí circulaban daban cuenta de la enorme especificidad que sostiene la producción de saberes específicos del campo de la escena. Entre otros conceptos, se encontraron en este marco de trabajo sus metáforas metarreflexivas de “traducción”, “trama”, “fragilidad” y lo que ella llama “hacer materia”. Asimismo, se relevaron metáforas de la cotidianeidad de la práctica como ser sus ideas “inmersión” o “humedad” en relación con el entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que “humedece zonas que habitualmente están secas”) o el “sucundum” y el “impacto” en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación. Estas redes conceptuales se presentan como referencias complejas a la materialidad que condensa su pensamiento acerca de lo actoral. Ya en trabajos previos hemos confirmado que en la tradición teatral local hay un profuso pensamiento emanado de la práctica escénica que puede ser concebido en términos de teoría. Incluso, aunque quienes lo producen no busquen clasificarlo como tal. El caso de Onetto permite mantenernos en esa ruta.

¿Qué entendemos por actuar? Preguntaba María al comienzo de sus clases. Atreviéndonos a una respuesta posible, tomamos sus propias palabras: “Producir emoción estética, ser forma, ser pura subjetividad: estas son cosas de la poesía a las que podría aspirar la actuación” (Charlas dialogadas, 2022).

Bibliografía

- Blumenberg, Hans. *Naufragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. La balsa de la medusa, 2018.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo, 2012.
- Forster, Ricardo. *Benjamin. Una introducción*. Quadrata, 2009.
- Garcés, Marina. *Poner el cuerpo. Un mundo común*. Edicions Bellaterra, 2013.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2003.
- Pessolano, Carla. *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. Tesis doctoral en cotutela defendida en la Universidad de Buenos Aires y en l'Université de Franche-Comté, inédita, 2019.

Fuentes

- “Charlas Dialogadas: Las cosas que decidimos ver - María Onetto y Gaby Messina”, Dirección de Asuntos Culturales, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=S0LtV6XTyBo>
- Charla ODA - María Onetto: "Nada más verdadero que actuar", Fundación SAGAI, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XsQaqtQbrB8>
- González, Soledad. “María Onetto: la actuación es una actividad existencial” *Diario 10*, 16 de noviembre de 2021, <https://diario10.com.ar/2021/11/16/maria-onetto-la-actuacion-es-una-actividad-existencial/>
- Onetto, María. Clase presencial en el Marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, 2021.
- Pages, Pablo y Aguilera, Marvel. “María Onetto: ‘Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador’”. *Revista Ruda*, 20 de julio de 2021, <https://revistaruda.com/2021/07/20/maria-onetto-necesaria-energia-intensa-para-soportar-mirada-del-espectador/>
- Yaccar, María Daniela. “María Onetto: "Actuar es la zona en la que puedo dar algo concreto a los demás". *Página 12*, 2 de marzo de 2023, <https://www.pagina12.com.ar/362442-maria-onetto-actuar-es-la-zona-en-la-que-puedo-dar-algo-conc>