

Credo poético: entre creencia y praxis del sujeto escénico

PESSOLANO, Carla / CONICET, IAE, UFC carlapessolano@hotmail.com

» *Palabras claves: credo poético – artista reflexivo – arte escénico*

» **Resumen**

El presente trabajo tiene como fin exponer la noción de *credo poético*, que nos interesa en tanto propuesta de reflexión en relación a la práctica de parte de los creadores escénicos. Nos resulta fundamental pensar en este aspecto, puesto que consideramos la problematización del tipo de abordaje reflexivo del artista frente a sus propias prácticas como uno de los modos de darle valor a su figura en tanto intelectual específico. El *credo poético* se configura en nuestro trabajo como uno de los conceptos que funcionan de manera trídica dentro de nuestra investigación en curso, enmarcada en nuestra tesis de doctorado. Las nociones que acompañan este concepto son *subjetividad poética* y *resistencia*.

Cuanto más ciencia se vuelve la poesía, más deviene en arte. Si la poesía debe convertirse en arte, si el artista debe tener una comprensión y ciencia profundas de sus medios y sus fines, sus obstáculos y sus objetos, entonces el poeta debe filosofar sobre su arte. Si no ha de ser solo inventor y trabajador, sino también conocedor de su materia y si ha de poder comprender a sus conciudadanos en el reino del arte, entonces también tiene que convertirse en filólogo.

F. Schlegel, Fragmentos de Athenaeum (El absoluto literario)

En la cita del principio, recuperada por Philippe Lacoue-Labarthe y Jean Luc Nancy (2012) de uno de los textos románticos más representativos de Schlegel (*Fragmentos de Athenaeum*) propone un agregado al rol del artista en tanto creador y productor. Se trata del tratamiento singular que aporta el mismo en tanto conocedor de una disciplina específica. Por lo cual, más allá de su ejercicio creativo, debe desempeñarse como entendido del marco en que este se lleva a cabo. En relación con esto, al pensar en los roles múltiples que ejercen los artistas escénicos por el hecho de reflexionar acerca de sus prácticas y de su inserción en un campo específico a partir de las mismas, hemos elaborado esta noción de credo poético. La idea de credo no ha sido trabajada, hasta hoy, en el campo de las artes escénicas, pero ha recibido un tratamiento extenso en la teoría de las religiones. De nuestra parte, el concepto de *creencia poética* surge en una entrevista a Bernardo Cappa en 2012 cuando el director intentaba dar cuenta del “vínculo primario del artista escénico con su quehacer y los elementos que lo mantenían sosteniendo las prácticas artísticas”.¹ En ese momento pensábamos acerca de los diferentes tipos de relaciones que establece un artista escénico con su obra, en función del nivel de profundidad en la reflexión al cual puede llegar durante sus procedimientos.

Si bien tanto la acepción de “credo” como la de “creencia” están asociadas a aquellas “ideas, sentimientos y pensamientos en los que se pone la fe, sin necesidad de tratarse de verdades ni hechos demostrables racionalmente”², hemos elegido trabajar sobre el primer término ya que se encuentra vinculado con las normas de conducta que operan a partir de esa concepción del mundo y su definición coincide con lo que pretendemos describir: es decir, aquellos principios que se estiman esenciales y sobre los cuales se funda una opinión o regla de conducta.

Haciendo un rastreo del término, en el diccionario Filosófico de Voltaire (2007: 786) se desarrolla la noción de “credo” como análoga a la de “símbolo” y se ubica como un concepto que llegó a la religión cristiana a partir de la iglesia griega (voz símbolo, derivada del griego symboléi). Además, los artículos del credo en el marco de la religión cristiana son, justamente, el lugar en que se articula lo misterioso con lo subjetivo, es decir, con la propia fe. Por otra parte, si

¹ Entrevista a Bernardo Cappa por Carla Pessolano

² En www.larousse.fr

bien el credo eclesiástico es expresado en primera persona del singular, el mismo presupone la comunidad eclesial entera y es por esto que, este acto en sí, implica la manifestación de una fe personal a la vez que la unión con la comunidad religiosa que comparte esa fe. Y sería en esa articulación de lo singular y lo colectivo que se define tanto el credo como la religión en sí misma. Al respecto, altamente influenciado por su antecesor (William Robertson), Emile Durkheim publica en 1912 su estudio *Las formas elementales de la vida religiosa*. En el mismo, el autor va a definir la religión como un “estado anímico colectivo”, organizando su teoría en la división entre lo profano (o individual) y lo sagrado (o social). Luego Durkheim agregará:

una religión es un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a cosas sagradas, es decir, separadas, prohibidas; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral, llamada iglesia, a todos los que se adhieren a ella (Duch, 2001: 96).

Más adelante, Max Weber por su parte, no se impondrá la idea de definir “la esencia de la religión” sino que estudiará a la misma como “una forma concreta de acción comunitaria”, a lo que Peter L. Berger agrega:

La religión no sólo deviene el fenómeno social (de acuerdo con el pensamiento de Durkheim), sino que es, en realidad, el fenómeno antropológico por excelencia. La religión se equipara específicamente con una autotranscendencia simbólica, que puede actualizarse siempre y en todo lugar. (Duch, 2001: 100)

Por lo tanto, en este tejido, sería en esa articulación de “autotranscendencia simbólica” en el marco de lo colectivo que se sostiene la idea de credo. Transpolando esto a nuestro análisis de la práctica escénica, podemos decir que, más allá de los hechos efectivos y reales que sostengan a los creadores con su quehacer, nos interesa tratar el vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en la consideración de su campo específico. Justamente, pretendemos ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Es decir, trabajamos el credo poético en tanto relación directa del artista con su zona de práctica original, operando tanto sobre su percepción como sobre su praxis creadora. Según nuestro estudio primario, el tipo de datos que ayudan a construir la imagen de credo poético se organizan de manera no jerárquica y cada aspecto incluido colabora con la configuración de la noción, en busca de un todo orgánico y singular.

En general, para trabajar acerca del credo poético de un artista escénico se utilizan textos que provienen de entrevistas, metatextos, estudios biográficos o de comentarios y casi nunca de la obra del creador exclusivamente. Si bien las marcas de análisis para estudiar el credo poético son diversas y dinámicas, podemos enumerar algunas preguntas básicas para hacerle al sujeto escénico, que son organizadoras a la hora de reflexionar sobre la noción: ¿Cuál es el abordaje singular de la escena? ¿Para qué sirve? ¿Cuáles son las etapas de trabajo? ¿Existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿En qué contexto se transmiten los

procedimientos? ¿Qué disciplinas atraviesa su trabajo? ¿Cómo funciona el campo artístico del que forma parte?

Como parte de nuestra investigación, hemos desarrollado una tipología de los credos que en el presente trabajo no podremos exponer por cuestiones de espacio. En la misma se hace referencia a las diversas variantes de reflexión que el artista puede establecer sobre su obra concibiendo que el artista escénico constituye su credo en la propia praxis, así como en la conjunción subjetiva del material con el proceso. El credo poético, entonces, responderá a la cuestión acerca de cómo éste se ve a sí mismo y también cómo mira, vive, transmite y reflexiona su práctica artística.

Pero para un desarrollo global de la noción, más allá del vínculo del artista escénico con su práctica (y lo que pueda configurar en términos de reflexión acerca de la misma), el credo poético también debe ser analizado en términos de construcción colectiva.

De hecho, la metáfora que se utiliza en la introducción a *El Sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura* de Pierre Bourdieu nos es clave para comprender este fenómeno. En este texto se analiza el campo cultural como un juego. Por lo tanto, para que el mismo funcione como tal, debe haber gente que esté dispuesta a jugarlo y que se vea dotada de los habitus³ que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, es decir, que *crean* en el valor de lo que allí está en juego. Por lo tanto, aquí, la *creencia* es, a la vez, derecho de entrada a un juego y producto de la pertenencia a un espacio de juego. Esta creencia no es una creencia explícita, voluntaria, producto de una elección deliberada del individuo, sino una adhesión inmediata al mundo y a las observaciones que del mismo derivan (Bourdieu, 2010: 13). Por lo tanto, esta creencia colectiva, en términos de campo intelectual se constituye dentro de esa lógica de las prácticas y da espacio a una serie de preguntas que reactualizan cierto sentido etimológico de las prácticas y la creencia que las sostienen. Así Bourdieu parte de las siguientes preguntas fundantes acerca del rol del creador:

¿Qué es un artista? ¿En que se reconoce que alguien es un artista? [...] ¿Por qué y cómo se deviene artista? [...] ¿qué es lo que produce la vocación de ser artista? (Bourdieu, 2010: 21, 22).

En esta indagación el autor pretende problematizar las razones esenciales por las que un creador intenta formar parte de un campo disciplinar específico, y las referencias que encuentra para responder a las mismas son ubicadas en el intercambio que se produce en ese campo en sí. De este modo, el sociólogo va a afirmar que el “artista es aquel de quien los artistas dicen que es un artista”. Y derivado de esto, el autor configura la pregunta acerca de la transmisión, de la enseñanza y formación de otros artistas partiendo de la pregunta acerca de si ¿el arte debe y

³ Recordemos que el aquí llamado Habitus consiste en una unidad sistemática que organizaría todas las prácticas. Por lo tanto, el habitus sería *sentido práctico* (sentido del juego social) y se conforma a partir de una lógica propia, la cual es necesaria comprender y aprehender para poder explicar las prácticas. Según describe Gutiérrez en el estudio preliminar del libro de Bourdieu, la lógica de la práctica es una lógica paradójica: lógica en sí, sin reflexión consciente ni control. Se trata de una lógica de dinámica irreversible, que se encuentra ligada al tiempo del juego, a sus urgencias, a su ritmo, por lo tanto, asociada a funciones prácticas y que no tiene intereses formales.

puede enseñarse? Ya que para el autor la creencia en la transmisión hereditaria del don artístico está todavía muy extendida y este sería uno de los grandes obstáculos para una ciencia del arte y de la literatura. Luego afirma que:

Esta representación carismática es un producto histórico creado progresivamente a medida que se constituía lo que llamo el campo artístico y se inventaba el culto al artista. Este mito es uno de los principales obstáculos para una ciencia de la obra de arte (Bourdieu, 2010: 24).

En el fenómeno de la transmisión y filiación de las prácticas artísticas, aparece, para Bourdieu una idea singular de creencia (asociada al culto al artista, que mitifica esa transmisión y que a su vez lo aleja de la posibilidad de una ciencia de la obra artística). De hecho, el sociólogo considera que es, en parte, una crisis de creencia en el arte contemporáneo la que genera dificultad para pensar las prácticas desde dentro de estos mismos espacios generados por quienes integran el campo. El autor culpa a esta dinámica y dice que es la razón por la cual “la religión del arte ha tomado el lugar de la religión en las sociedades occidentales contemporáneas”:

La crisis en el arte es probablemente una crisis de creencia, a la cual sin duda han contribuido los propios artistas. [...] He dicho al comenzar que si la ciencia del arte o, simplemente, la reflexión sobre el arte es tan difícil, es porque el arte es un objeto de la creencia (Bourdieu, 2010: 27).

Para Bourdieu es evidente que hay una tensión entre su configuración de creencia y la producción de reflexión dentro del campo artístico, porque el autor considera ambos aspectos como entes imposibles de asociar.

En nuestro caso, al pensar los procedimientos de reflexión en el trabajo de la escena no consideramos que la producción artística se encuentre en tensión permanente por ser producción y objeto de creencia a la vez, pero esta reflexión de Bourdieu, nos ilumina la necesidad de pensar en las complejidades que trae aparejada la búsqueda de sistematizar una reflexión acerca de la práctica artística de parte de los creadores con la singularidad de tratarla en términos de credo. Esta es la razón por la cual reconocemos que la complejidad debe ser asumida, ya que no podemos generar una simplificación de los procesos creadores, sino justamente aceptarlos con todas sus particularidades. Por lo tanto, la intención con esta categoría es trabajar a partir y dando el espacio correspondiente a la complejidad⁴ que es inherente a las prácticas artísticas, aceptando

⁴ En la descripción acerca de la necesidad de un pensamiento complejo que plantea Morin (1994), el autor plantea lo siguiente: “¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico.”

las problemáticas que pueden acarrear el hecho de intentar sistematizar u organizar las reflexiones que de las mismas deriven.

Esto es contemplado en el estudio acerca de la complejidad que plantea Edgar Morin. Parte de la justificación de este autor respecto de los mecanismos de análisis que contemplan a la complejidad como estructura y marco, radica en cierta ambigüedad a partir de la cual se pueden generar categorías y sistematizaciones basándose en ciertas dualidades y relaciones como son: sujeto/objeto, orden/desorden, auto/hetero-organización. También los *fenómenos inexplicables, como la libertad o la creatividad, inexplicables fuera del campo complejo que permite su aparición* son tolerados y reconocibles, y no dejados de lado en la búsqueda de generar un mecanismo que por simplista finaliza por ser “mutilante” (Morin). Es por esta razón que nos es prioritario resaltar el aspecto complejo del estudio de estas temáticas que nos interpelan ya que las consideramos fundamentales para poder pensar fenómenos artísticos o disciplinas que los estudian (como ser las ciencias del arte).

Por esta misma razón, consideramos que el credo poético responde a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Para hacerlo debemos recordar que el mismo responde al lazo que mantiene el artista con su zona de práctica original. En lo que refiere a la aplicación de la noción en sí, recalcamos que los elementos que colaboran con la construcción del credo poético de un artista son especialmente los textos aledaños a la creación escénica en sí (pertenecientes al sujeto escénico) y no la producción específica del artista en cuestión. Por otra parte, para encarar este tipo de búsqueda no creemos que haga falta una sistematización específica, es decir que las preguntas a plantearle a un creador en relación a su credo poético son variables. Dado que lo que deriva de estas categorías es un tipo de discurso del artista acerca de su práctica que, tenemos la intención, tenga un grado de espesor considerable. Depende de cada artista el saber cuáles son los elementos que pueden narrar mejor su experiencia creativa para deducir su sostén artístico interior. Por lo tanto, en este punto debemos volver a considerar los marcos dentro de los cuales se produce la reflexión. Y también hacernos la pregunta acerca de si los mismos están sistematizados o, por el contrario, son aleatorios y eventuales.

Como hemos mencionado anteriormente, la mayor parte de las marcas de credo poético que surgen de entrevistas y paratextos de las obras de estos autores son principalmente las elecciones específicas que los mismos han llevado a cabo para encauzar su trabajo creativo a lo largo de su desempeño en un campo. Otro espacio en que se detecta este tipo de materialidad es en la textualidad discursiva reflexiva (libros, artículos, ensayos en que se produzca algún tipo de sistematización teórica sobre la propia práctica). A partir de esto podemos decir que las marcas de análisis para estudiar el credo poético de un artista son diversas, pero podemos enumerar algunas (teniendo en cuenta, como dijimos anteriormente, que se trata siempre de un procedimiento de organización en red y no jerárquico): la mirada de los otros acerca de su trabajo, el rol del artista según su propia mirada, lo que reconozca como búsqueda dentro de su producción (a nivel poético, estético, etc.), la enumeración las etapas de su trabajo, la

metaforización de sus procesos, la sistematización de sus procedimientos, el traspaso de disciplinas artísticas, y especialmente la enseñanza.⁵

Volvemos sobre la idea de que no es imprescindible encontrar una respuesta exacta ni una sistematización mecánica para las inquietudes que dan espacio a la búsqueda de un credo poético. Esto se daría en relación al entorno del artista (encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); a la coyuntura (contexto histórico) y a la convención teatral (encuentro con el espectador).

Como hemos visto durante este trabajo, la reflexión acerca de la poética del artista escénico es siempre un acto complejo. Es imposible simplificarla en tanto compendio de métodos, técnicas y estrategias que lleva adelante para ejercer su práctica escénica. Al conocer su disciplina y reflexionar acerca de la misma, el sujeto escénico trasciende el espacio de la práctica para configurar su propio credo, a su vez, transformándola.

⁵ Esta actividad es una gran organizadora de modos de relato y, por extensión, permite generar reflexión acerca de los propios procedimientos.

Bibliografía

Bourdieu, Pierre (2010), *El Sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores; p. 13.

Duch, Luis (2001) *Antropología de la religión* Barcelona: Editorial Herder.

Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J. L., González, C., & Carugati, L. (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Morín, E., & Pakman, M. (1994) *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

Voltaire (2007) *Diccionario filosófico* Madrid: Akal.