

Redes de saber: genealogía detrás de las prácticas de actuación

PESSOLANO, Carla / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) - Conicet IIT UFC UBA –
carlapessolano@hotmail.com

Eje: Teatro y Artes Escénicas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: praxis - actuación - discursos de espesor*

> **Resumen**

En este trabajo buscaremos exponer ciertas redes de conceptos que reconocemos como teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de diversos creadores de la escena argentina. Para hacerlo nos enfocamos en los modos de decir que sostienen las prácticas teatrales en las diversas etapas de su producción.

> **Presentación**

Este trabajo pretende visibilizar ciertas textualidades discursivas de creadores del campo teatral argentino. Quizá exponerlas permita considerarlas como claves de lectura para comprender las modalidades descriptivas de artistas escénicos acerca de sus prácticas y los contagios que se producen en los decires dentro del territorio de esas prácticas. Lo que lleva a observar estos materiales singulares es la idea de que los mismos podrían ubicarse como el nodo central que estructura el pensamiento acerca de la escena que durante mucho tiempo pareció estar relegado con exclusividad al campo de la crítica y de la academia. En mi trabajo previo me interesé por ver de qué modo el pensamiento acerca de la escena de parte de artistas tiene la impronta particular de quien piensa su hacer desde el hacer¹. El primer paso en esta dirección consiste en escapar a la dicotomía entre teoría y práctica que las escinde como si fueran dos áreas de la práctica escénica pertenecientes a campos diferentes cuando evidentemente es innegable que el artista, al producir, piensa. Múltiples son los ejemplos de este orden, pero tomando específicamente a un grupo de

¹ Respecto de esto, pero desde otro campo de acción, Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000), trabaja sobre los decires sobre prácticas que no son del orden del lenguaje al afirmar “si el arte de decir es en sí mismo, un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría”, lo cual le da a las praxis una entidad autónoma singular (porque se piensa en el hacer y se hace en el pensar).

creadores que configuran praxis en que el cuerpo de actuación se apoya sobre una concepción de resistencia, se presentan decires como el siguiente:

Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia. Los desintegra, los pulveriza. Obliga a reflexionar desde un lugar estético, no político, sobre cómo el poder constituye ficciones, cómo el Estado es una ficción, cómo esta situación en la que estamos ahora es también una ficción (Bartís 2003: 33).

Hoy la cuestión de la confluencia entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se encuentra en el centro del análisis teatral. Para estudiarla es importante destacar que la reflexión que los artistas puedan desarrollar sobre su obra de ningún modo cerrará el sentido de la obra en sí. Todo material escénico posee un pensamiento que le es immanente, por lo tanto, esas reflexiones (del artista sobre su obra y de la obra en sí misma) conviven con otras (que son las que pueden aportar críticos, investigadores, historiadores, entre otros). En este trabajo se buscará observar la reflexión de los artistas en torno a sus prácticas considerando que, en muchos casos, esas reflexiones son verdaderas teorías no formalizadas, y como se ve en el caso de la cita de Ricardo Bartís, teorías que portan concepciones de escena y de mundo muy puntuales. En esta dirección, considero clave jerarquizar ese pensamiento y otorgarle un espacio específico teniendo en cuenta que para hacerlo no basta con transcribirlo, sino que habrá que sistematizarlo y focalizarlo, para eso puede ser necesario contar con categorías que sean externas a él². Al hacerlo, se pretende escapar de los dos espacios tradicionales en que se suele ubicar un investigador o crítico para trabajar con la materialidad reflexiva del artista: aquellos que creen que lo que dice el creador es una verdad definitiva, y quienes omiten ese aporte porque lo consideran una mediación innecesaria entre su producción crítica y la obra en sí.

La intención del presente estudio, entonces, será dar cuenta del modo en que operan ciertas redes de conceptos que pueden reconocerse como teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de diversos creadores de la escena argentina. Para hacerlo, se tomará la concepción de escena como “construcción de lenguaje” para iluminar una genealogía en los conceptos que aglutinan ciertos decires acerca de la práctica actoral del sistema teatral nacional.

² Es en esta dirección que en nuestro trabajo de doctorado para configurar pensamiento acerca de esos decires singulares de los artistas respecto de sus prácticas elaboramos tres constructos teóricos que han funcionado como vectores de análisis para estudiar las reflexiones de los creadores. Se trata de las nociones de subjetividad poética, credo poético y resistencia. Ver: Pessolano, Carla (2018). “El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica”. Revista Estudis Escenics. Barcelona: Institut del Teatre.

› **Registro de las prácticas**

En lo que respecta al registro de las prácticas reflexivas dentro de la teoría de las artes y especialmente dentro del campo teatral, desde el siglo XVIII aparecen gran cantidad de escritos en los que artistas escénicos elaboran reflexiones acerca de sus praxis³. Estos escritos (más o menos fragmentarios) se han presentado en forma de memorias, diálogos, cartas, tratados, manuales, manifiestos, etc⁴. Una de las personas que se ha ocupado de sistematizar estos trabajos, en el campo teatral internacional, ha sido Noëlle Guibert (1992), quien analiza y clasifica una serie de textos de artistas escénicos en torno a su propia producción creativa⁵. Lo que unifica los materiales reflexivos acerca de sus prácticas son las descripciones de su propia producción y las opiniones en torno a ella (desde la evolución de la misma, hasta su postura política e ideológica, incluyendo su estética, y su punto de vista artístico). Algunos de estos textos proveen elementos derivados de una técnica o metodología de trabajo sobre la que sostienen su praxis, en muchos casos sin antes haberlos sistematizado. El inicio de este tipo de producción discursiva se sitúa en el momento en que la concepción de teatro deja de estar ligada únicamente al texto para que la escena pase a ser objeto de reflexiones teóricas. Afirmará al respecto Catherine Naugrette:

Según se ubique al teatro del lado del texto o de la escena, o ambos, será tomado a cargo ya sea por la filosofía y la estética clásica (desde la antigüedad hasta el siglo XIX), ya sea por la propia estética teatral. Desde Aristóteles hasta Hegel, pasando por el clasicismo francés y la época romántica, el discurso estético sobre el teatro se confunde con la poética de la literatura dramática. Sólo con el surgimiento de la puesta en escena en la década de 1880 el campo de la representación se incluye en el arte teatral y llega a ser objeto de reflexiones teóricas (Naugrette, 2004: 34).

³ Esta búsqueda se daba principalmente (y continúa en la actualidad) como parte de una práctica docente. La propia palabra de artista, en combinación con el aparato teórico teatral constituye un discurso preparado para ser transmitido. Afirma Louis Jouvet (2009): “Si hoy yo intento expresarme acerca de esto y de aclarar las cosas no es para satisfacer una vanidad tanto tiempo oculta de querer pensar. Es la necesidad de enseñar y de encontrar un espacio de entendimiento con los pensadores” [la traducción es nuestra] (24).

⁴ Al respecto afirma Catherine Naugrette: “En el Siglo de las Luces aparecen tratados sobre declamación, gramática o pronunciación, así como las primeras monografías sobre la formación del actor. En esta época en que la reflexión sobre el comediante toma un vuelo sin precedentes, los textos se dividen entre manuales prácticos y teorías sobre el arte del comediante. A menudo escritos por actores bajo la forma de memorias, cartas, diálogos, constituyen un corpus importante y específico sobre el actor” (Naugrette, 2004: 20).

⁵ Algunos de los muchos artistas escénicos que han reflexionado acerca de sus prácticas, procesos y metodología de trabajo y que han sido estudiados por Guibert son: Jaques Dalcroze, Georg Fuchs, Max Reinhardt, Rudolf Von Laban, Evgueni Vajtángov, Charles Dullin, Louis Jouvet, Margarita Xirgu, Richar Bolieslavski, Vasili Toporkov, Paul Kornfeld, Anton Giulio Bragaglia, Mijail Chéjov, Cipriano de Rivas Cherif, Erwin Piscator, Etienne Decroux, Maria Osipovna Knébel, Eduardo de Filippo, Stella Adler, Igor Ilinski, Lee Strasberg, John Gielgud, Sanford Meisner, Manuel Dicenta, Lawrence Olivier, Michael Redgrave, Robert Lewis, Jean Louis Barrault, William Layton y Alec Guinness, André Antoine, Constantin Stanislavski, Bertold Brecht, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Jaques Copeau, Jean Vilar, Vsévolod Meherlold, Antoine Vitez, Peter Brook y Claude Régy.

Hasta fines del siglo XIX, la escritura sobre la producción teatral se basaba en el estudio de los textos dramáticos y su génesis, y sólo a partir de las reflexiones de los directores la escena cobrará centralidad. Naugrette se ocupará de estos asuntos en el marco de su *Estética Teatral*⁶, material que ha funcionado como referencia para la producción de mi trabajo investigativo y especialmente de mi tesis doctoral. Es a partir de la emergencia del director escénico moderno⁷ que comienza a producirse un tipo de reflexión singular en torno a las prácticas. Desde Antoine en adelante, múltiples son los casos de artistas escénicos que reflexionan acerca de su quehacer (Stanislavski, Brecht, Artaud, Kantor, Copeau, Meyerhold, Brook, entre muchos otros y otras menos visibles) desde las prácticas escénicas específicamente. Esta práctica sostenida se terminará de reafirmar en el siglo XX cuando se produzcan textos en que los artistas escénicos se interroguen sobre el sentido de su praxis, su producción, la inscripción política y social de las mismas, así como sus búsquedas artísticas en general⁸.

Todos estos antecedentes fundaron una lógica del pensamiento acerca de las praxis pero el tema del registro acerca del mismo es una cuestión aparte. Cuando Anne Cauquelin piensa las prácticas teorizadas en el campo del arte, las plantea bajo dos formatos, a partir de la crítica externa de la materia artística y a partir del “producto de los artistas mismos”. Específicamente este se ubica en la producción de materiales no sistemáticos que se ocupan de poblar “diarios de artistas, notas y reflexiones, textos en forma de manifiestos, ensayos” (Cauquelin, 2012: 107). Pero siendo difícil el acceso a esos materiales, en la mayoría de los casos se accede a lo que sintetizan los artistas en el marco de entrevistas, notas y artículos.

⁶ Definida por su autora del siguiente modo: “La estética teatral moderna nace a fines del siglo XIX con la aparición de la puesta en escena. En un primer tiempo, representa una estética de la puesta en escena. Luego, designa el conjunto de reflexiones teóricas concernientes al fenómeno teatral, ya se trate del texto o de la escena. [...] Abarca igualmente el proceso de creación y de recepción de la obra teatral así como las instancias implicadas: el escritor, el director escénico, el espectador. Sus modos de aproximación son múltiples y recurren a menudo a los diferentes discursos de las ciencias humanas o de la crítica literaria” (Naugrette, 2004: 33).

⁶ Será Jaques Roubine quien asocie la figura del director escénico moderno con el antecedente de la reflexión teórica del teatro en torno a sus creadores, especialmente a partir de la figura de Antoine: “Se convirtió a Antoine en el primer director escénico, en el sentido moderno que ha tomado el término. [...] es el primero en sistematizar sus concepciones, en teorizar sobre el arte de la puesta en escena. Entonces, en nuestros días, es probablemente la piedra de toque que permite distinguir al director escénico del régisseur, por más competente que éste sea” (Naugrette, 2004: 24).

⁷ Será Jaques Roubine quien asocie la figura del director escénico moderno con el antecedente de la reflexión teórica del teatro en torno a sus creadores, especialmente a partir de la figura de Antoine: “Se convirtió a Antoine en el primer director escénico, en el sentido moderno que ha tomado el término. [...] es el primero en sistematizar sus concepciones, en teorizar sobre el arte de la puesta en escena. Entonces, en nuestros días, es probablemente la piedra de toque que permite distinguir al director escénico del régisseur, por más competente que éste sea” (Naugrette, 2004: 24).

⁸ Los diferentes escritos en esta línea que han resultado ser una referencia innegable van desde la *Poética* de Aristóteles (330 AC) hasta *Hacia un teatro pobre* de Grotowski (1965), incluyendo los paradigmáticos textos que hasta hoy son base de investigaciones en teatro: *Paradoja del comediante* de Diderot (1773-1780), *La obra de arte del futuro* de Wagner (1848), *La escenificación del teatro wagneriano* de Appia (1895), *De la inutilidad del teatro en el teatro* de Jarry (1896), *La obra de arte viviente* de Appia (1921), *El teatro político* de Piscator (1929), *El teatro y su doble* de Artaud (1938), *La formación del actor* de Stanislavski (1938), *Un teatro de situaciones* de Sartre (1947-1973), *Pequeño Organon para el teatro* de Brecht (1948) y *Notas y Contra-Notas* de Ionesco (1962) (Pavis, 1983: 346-347), entre muchos otros.

Para pensar puntualmente las redes de saber que producen los creadores en el contexto de sus producciones artísticas entonces, resulta indispensable distinguir aquellos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran descripciones densas⁹ -en términos de Geertz- de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que me ha interesado estudiar, por más que en ellos los materiales teóricos implícitos no se presenten de manera clara y evidente. Se trata de verdaderos *discursos de espesor* en torno a la práctica escénica¹⁰.

Si bien esos discursos de espesor pueden encontrarse en los decires de artistas con diversos focos e intereses en el desarrollo de su quehacer, mi investigación previa se centró específicamente en los discursos de espesor en torno a las prácticas de actuación. Especialmente en aquellas que configuran 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, directivas del director, etc.). Tales prácticas y discursos dan cuenta de una especificidad del teatro argentino tal como pudo verse al tomar como objeto los decires acerca de la escena de parte de una constelación de creadores que conciben una praxis de actuación de resistencia.

De este modo, el trabajo acerca de las modalidades discursivas desde las cuales un grupo de artistas describe las prácticas escénicas permitió acceder a ese “producto de los artistas mismos”, al decir de Cauquelin. Para hacerlo, el foco estuvo puesto principalmente en las prácticas de actuación, desde diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. Fue allí que me encontré frente a una profusa producción de pensamiento acerca del quehacer que, consideré, requería ser visibilizada y expuesta. Por otra parte, mi propio recorrido en la práctica escénica me enfrentaba a modalidades no explicitadas en la referencia a cuestiones concretas de lo teatral. De este modo una actuación “orgánica”, una actuación “que acumula”, el “salirse” de sí para “entrar” en la escena eran recursos discursivos instalados por uso y costumbre en el cotidiano de la práctica para referir al campo teatral¹¹.

⁹ Discursos de espesor es una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. La intención del tipo de producción textual al que se accedería a partir de este abordaje, se genera a partir de desentrañar los elementos que componen los materiales que se pretenden analizar y no frente a la imposición de un análisis abstracto específico al cual ese sujeto podría responder o no. Del mismo modo, dentro del campo teatral, se asume que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

¹⁰ En este sentido resulta de gran utilidad abordar el trabajo desarrollado por diversos grupos que se ocupan sostenidamente de la articulación entre práctica teatral y reflexión sobre la práctica (a continuación, condensaremos los trabajos que llevan adelante Robin Nelson, Arno Bohler, Gilberto Icle y Jean-Frederic Chevalier) con los que comparto presupuestos teóricos y metodológicos.

¹¹ Algo de esto se alinea con la conceptualización de “rumor teórico” que desarrolla Anne Cauquelin. Se trata de las propuestas y creencias al modo de ideas circulantes, lugares comunes que circundan las prácticas y que forjan los distintos vínculos entre los grupos de una misma comunidad cultural. La autora las define del siguiente modo: “Los lugares comunes son las propuestas y creencias comunes que se instalan a fuerza de repetición y que se forjan las costumbres de pensar, de sentir y de percibir. No se presentan, según la lógica clásica, como un conjunto

Todas estas expresiones con las que suelen describirse las prácticas de la escena resultan usuales pero, en la mayoría de los casos, no podrían ser ligadas a ninguna tradición ni genealogía concreta. Se trata simplemente de términos útiles para enunciar cuestiones específicas de la escena o de la actuación. Ante la sospecha de que esos modos de nombrar tenían algo más por detrás es que decidí ir en busca de un recorte específico para agrupar artistas que pensarán su práctica y produzcan este tipo de material reflexivo que podría ser analizado a partir de diversas fuentes en que cupiera registro de los mismos.

Como mencioné, los artistas que conformaron mi corpus son aquellos para quienes la actuación es entendida como territorio de resistencia en las prácticas de la escena y ya en trabajos previos me ocupé de organizar esos lemas puntuales para pensar los puntos de contacto que presentan. Para abordar esos decires se comenzó con un relevamiento acerca de los modos de nombrar y los espacios para hacerlo. Dentro de esta lista de conceptos que circulan por el campo teatral, viajando de poética en poética, la idea de concepción de escena como construcción de lenguaje dentro del sistema teatral de Buenos Aires es recurrente al decir de diferentes creadores. Esto permitiría pensar, entonces, en una red subterránea que da cuenta de una genealogía puntual en las praxis de actuación.

Para empezar, cabe recordar que el grupo de artistas cuyos decires fueron relevados tienen una concepción teatral en que la resistencia se vuelve parte de un recorte activo de un tipo de creación escénica basada en modos específicos de actuación ligados al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Así, se puede afirmar que en aquellas ideas donde figura la resistencia como modalidad de pensamiento de una corporalidad de la escena priorizada frente a cualquier tipo de textualidad, hay una puesta en tensión de la idea de representación. Es decir, un cuerpo de actuación que no va hacia la representación más lineal de un texto previo jerarquiza la potencia de una corporalidad apoyada en las derivas singulares del lenguaje. De este modo, la posibilidad de construcción de lenguajes heterogéneos encuentra su ordenamiento en la pretensión de escapar a las zonas más transitadas de la representatividad teatral tradicional. De la misma manera, la puesta en cuestión del lenguaje dentro de los espacios habituales será lo que permita un reconocimiento del cuerpo en escena como el campo fértil a partir del cual la misma conformará un territorio de resistencia. Al respecto y especialmente en lo que concierne a la situación de ensayo, Alberto Ure considera que las marcas en las poéticas se definen en gran medida a partir del lenguaje en común que configuran los integrantes del equipo de creación:

argumentado de proposiciones no contradictorias; al contrario, desordenadas, a menudo encontradas unas con otras, parecen adagios que afirman una cosa y su contrario [...] Este rumor incesante, con fragmentos de saberes, de recetas particulares, de consejos y avisos, manifiesta una vitalidad a prueba de todo” (Cauquelin, 2012: 128).

El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables (Ure, 2003: 106).

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, podemos inferir que el material a partir del cual se parte debe inevitablemente transitar esas “series zigzagueantes” e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético para llegar a ser obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe puntualmente como el campo de ensayo. Ese recorte vuelve a insistir sobre el proceso de creación que, especialmente a partir del “imaginario de grupo”, se conforma como basal para configurar una poética. Otro caso claro de esto, haciendo foco en el cuerpo de actuación, lo constituye el aporte de Ricardo Bartís, quien ha dedicado muchas reflexiones a la elaboración de la idea de la actuación como un “lenguaje renovador, vital, poco solemne” (Bartís 2003: 65), es decir, la actuación desde la idea de “estar” (desde la puesta en cuestionamiento del “sentir para ser” (Bartís 2003: 91)), y también algunos pensamientos en torno a lo que se habilita en la actuación desde la idea de “artificio”, o la actuación como lo que capta “lo efímero de la vida” (Bartís 2003: 116). Dentro de esta lógica, el director escénico funcionaría como coordinador de las relaciones de “lenguaje en la actuación” (Bartís 2003: 115) para producir materialidad escénica. De hecho, la actuación pensada como lenguaje es el primer elemento clave de su pensamiento para contrastar el modo en que se constituye el credo poético¹² de Ricardo Bartís:

Nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay un rol, una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética, dentro de una estructura dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto (Bartís 2003: 120).

Por su parte, Bernardo Cappa también se alinea con una visión y necesidad de transmisión de su credo poético que no se funda en los límites entre una actividad y otra sino justamente en el entremedio. Es desde ese espacio de cruce que se dedica a buscar el lenguaje contenido en la actuación desde un apoyo en la dimensión específica de lo poético. En esta línea afirma, por ejemplo: “Un actor cuando improvisa no inventa sólo palabras: está creando lenguaje, está creando relato. Frente a la mirada su cuerpo inscribe otra realidad. En la expansión de su expresividad es dónde se vuelve poético, que no es lo mismo que efectivo” (Cappa, 2018).

Desde otro enfoque, estas cuestiones en torno a la construcción de lenguaje, presentes en las descripciones de Ure, Bartís y Cappa verán su réplica en el caso de Pavlovsky. En este creador haciendo

¹² El credo poético es una noción que se ocupa de pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia.

foco especialmente en lo que configura el lenguaje acerca de las prácticas. Cabe destacar, que estos artistas escénicos no tienen una intención explícita de que su producción discursiva tome el rol de la enunciación legitimada por teóricos e investigadores. De hecho, en el caso de Ure, su entorno y las personas que trabajan con él son quienes deciden editar y publicar sus escritos en formato libro. Esta es la razón principal por la cual se puede acceder a la producción de discursos de espesor de estos creadores, así como a sus líneas de pensamiento disidentes frente a un discurso afirmado y dominante, como puede ser el discurso académico. Respecto de esta idea, Pavlovsky, por ejemplo, dice no haber estado nunca interesado en ocupar un rol de teórico cuando afirma: “leo y estudio a los teóricos y elaboro mis propias nociones en algunos campos, sobre lo grupal y sobre estética. Escribo mucho. De todo. Pero no soy un teórico” (Pavlovsky 2001: 140). Este tipo de configuraciones descriptivas evidencian que el procedimiento de pensar las propias prácticas significa la creación de un lenguaje en sí mismo. No se trata únicamente de salir de la práctica para “llegar” a la teoría (o ir a la búsqueda de definirse como teórico para configurar teoría) sino generar un lenguaje singular que sea capaz de dar cuenta de la materialidad específica de ese creador en particular al describir sus propios métodos. Por otro lado, en el caso de Pavlovsky, este tipo de formulaciones reflexivas a partir de revisiones teóricas previas parecen tener una aplicación concreta en su práctica artística en sí. Al respecto completará:

Creo que esas ideas teóricas me sirven para estar más seguro en el escenario y para escribir mejor teatro. El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos. Yo me siento mejor actor y autor cuando leo mucho de estas cosas. Cuando me apasiono con la lectura (Pavlovsky, 2001: 140).

Desde aquí se puede ver el modo en que asume, desde su rol de creador, la necesidad de la indagación en torno a “otros saberes” que nutren directamente la práctica de actuación. En su caso y desde su construcción discursiva, la elaboración de este tipo de producción es considerada como parte de su trabajo en tanto intelectual al manifestar que su función es lograr producir desde todos los espacios disponibles, al considerar “la palabra como Acto” (Pavlovsky, 2001: 153). De este modo, se agrega un nuevo anclaje en que se pone por delante la potencia política de lo escénico a partir de una producción de discursividad en torno a las prácticas de actuación de parte de creadores escénicos. Dentro de estas lógicas, dicha discursividad se produce a partir de la operación de generar una reflexión teórica sin que haya un lenguaje únicamente verbal por debajo de la misma, puesto que su materialidad principal siempre será la actuación. Agregado a esto, Bartís pensará la evolución del pensamiento en torno a la actuación en función del campo de inscripción de sus prácticas del siguiente modo:

En los últimos años, quienes produjeron lenguajes más atractivos, fueron aquellos que de alguna manera fueron en contra de esas ideas comunicativas del teatro independiente, que lo acercaban peligrosamente a una idea didáctica, y se produjo un cuestionamiento de la idea de relato como único elemento soporte. Y entonces la diseminación del relato en sus múltiples variantes escénicas, tales como el espacio, el uso del tiempo, lo musical, la revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral, transgredió algunas de las nociones implícitas de aquel otro teatro heredado del teatro independiente: el rol del personaje, el lugar del texto, el lugar de la dirección y de la actuación. La actuación tuvo que abandonar una especie de lugar meramente técnico para asumir un discurso mucho más filosófico, o por lo menos tratar de instalarlo (Bartís 2002: 22).

En este autor la resistencia como modalidad de dirección aparece en varios planos¹³. 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 la puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte. Esto deriva en la posibilidad de generar “relato” desde variantes escénicas diversas: el espacio, el uso del tiempo, y lo musical pero especialmente desde la “revalorización de las modalidades de actuación priorizando la capacidad creadora del actor como parte determinante de lenguaje teatral” (Bartís 2002: 22).

› **Conclusión**

En este trabajo me propuse presentar sucintamente una dimensión a partir de la cual las teorías que circulan por el campo de las praxis no solamente irradian modalidades para pensar el hacer sino también para pensar el mundo en que se inscribe ese hacer. Para hacerlo, se buscó escapar a una recepción de esos decires que vienen del campo de la praxis como “verdades definitivas e indiscutibles” o como un material externo que no genera más pensamiento que el que portan las obras que los creadores producen. Idealmente, en este escrito aspiro a ubicarme justamente en medio de estas dos posiciones. Lo que dice el artista acerca de su praxis da cuenta de su pensamiento que incluye la información acerca del lenguaje particular que se transmite de creador en creador, al modo de un contagio lingüístico. Para iluminar estas cuestiones me serví de la concepción de escena como “construcción de lenguaje” que ronda el pensamiento y el decir de un grupo de creadores. Este grupo que reconozco como una constelación de creadores tiene una concepción de escena particular. Además, en su quehacer y su decir, ubica a la resistencia en tanto práctica y mecanismo autónomo de reflexión acerca de las propias prácticas de creación en el contexto del teatro contemporáneo argentino.

¹³ Estas cuestiones han sido trabajadas en investigaciones previas. Ver: Pessolano, Carla (2019) *Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina* 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>.

Bibliografía

Bartís Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel.

----- (2002). "El teatro independiente y el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VIII, No. 15.

Cauquelin, Anne (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

De Certeau, Michel (1996) *La invención de lo cotidiano*. México, Editorial Iberoamericana.

Guibert, Noëlle (1992). *Cahiers de la Comédie-Française*, No. 5, Otoño.

Naugrette, Catherine (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires, Artes del Sur.

Pavlovsky, Eduardo (2001). *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*, Buenos Aires, EUDEBA.

----- (1999) *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones*. Buenos Aires, Atuel.

----- (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires, Atuel.

Pessolano, Carla (2011). "Poética genética y dramaturgia de escena: El Bergantín de Bernardo Cappa" en *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Coordinador: Jorge Dubatti. Buenos Aires, Ediciones del CCC.

----- (2018). "El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica". *Revista Estudis Escenics*. Barcelona, Institut del Teatre.

----- (2018). "El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada". *Revista Territorio Teatral*. Buenos Aires, Departamento de Artes Dramáticas UNA.

----- (2019). "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina" 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>.

Ure, Alberto (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires, Editorial Norma.

----- (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires, Editorial INTeatro.