Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina.

Carla Pessolano (UBA/UNA/Université de Franche-Comté)

RESUMEN

El presente trabajo pretende historizar la noción de resistencia dentro del campo teatral argentino poniendo foco en la incidencia que tiene este concepto en el trabajo reflexivo de artistas acerca de sus praxis. Para emprender esta indagación, 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 en torno a su práctica artística. En el campo disciplinar de la escena, en particular, la articulación entre teoría y práctica se complejiza al implicar dos modos de producción de pensamiento: el saber práctico y el conocimiento teórico (los cuales tienen lógicas procesuales y tiempos metodológicos diferentes). En este entrecruzamiento disciplinar vemos configurarse un tipo de discurso que se forja en torno a un modo específico de resistencia, característico de nuestro teatro nacional, que concibe al cuerpo de actuación como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas escénicas.

PALABRAS CLAVE

resistencia, praxis, escena teatral, teoría y práctica

SUMMARY

This paper aims to historicize the concept of resistance within the Argentine theatrical field. Focusing on the impact this concept has in the reflexive work about artists own praxis. To undertake this enquiry, our starting point was the idea that the poetics of a stage artist does not only implies a material frame that is provided by the scene in order to take place, but it is also set up its surroundings. In the ideas that determine the look amid the artistic practice. In the theater disciplinary field in particular, the nexus between theory and praxis becomes more complex when we involve two ways of producing thought: savoir faire and theoretical knowledge, with different procedural logics and methodological times. We witness in this disciplinary crosslink, the set-up of a kind of speech that is built on the subject of a particular type of resistance. One that is typical of our National Scene and that conceives the acting body as a territory, confronting the homogenizing and hegemonic order in the theatrical practices.

KEYWORDS

Resistence, praxis, theatre scene, practice and theory

Introducción

El campo del arte en general y de la escena en particular tienen múltiples antecedentes en lo que a la noción de resistencia refiere. Desde diversas conceptualizaciones instaladas por los propios creadores hasta las categorías teóricas que de las mismas derivan, podemos notar diversos aspectos en que este constructo teórico ha sido productivo para pensar una praxis artística con características singulares. En el presente artículo se buscará ver las configuraciones distintivas en que la resistencia se vuelve 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. Al hacerlo, concebimos la noción de resistencia desde dos vectores de análisis. En primer término, en tanto concepto implantado dentro del campo teatral argentino (en la indagación acerca de los análisis teóricos que consideran esta noción en el teatro nacional), y en segundo término -y principal- en tanto criterio de recorte para un estudio acerca de los decires de una constelación de artistas escénicos. Siguiendo este último vector, el encuadre provisto por la categoría de resistencia habilitó el corpus de autores a partir de los cuales hemos trabajado en una investigación cuya deriva hoy sigue su curso.

De hecho, nuestro acercamiento a esta categoría se produce porque en el transcurso de nuestra formación doctoral nos hemos ocupado de trabajar acerca de las modalidades discursivas desde las cuales un grupo de artistas describe las prácticas escénicas en el teatro contemporáneo. Para hacerlo, nos enfocamos principalmente en las prácticas de actuación, desde diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. Fue allí que nos encontramos frente a una profusa producción de pensamiento acerca del quehacer que, sentimos, requería ser visibilizada y expuesta. El fenómeno que dió pie a esta búsqueda fue la certeza de que diversas construcciones conceptuales para pensar la práctica de actuación, se conforman como recursos discursivos que se instalan por uso y costumbre en el cotidiano de la práctica para referir al campo de la escena. En la mayoría de los casos, todas estas expresiones con las que se describe la escena resultan “evidentes” para las personas dentro del campo pero difícilmente podían ser ligadas a tradiciones y genealogías concretas por fuera de las prácticas en sí. Simplemente se conforman en tanto términos útiles para enunciar cuestiones específicas de la escena o de la actuación. Estos elementos que veíamos naturalizados en la práctica escénica parecían de compleja legitimación dentro del campo de la teoría. Por otra parte, estas problemáticas acompañaban un claro presentimiento de que esos modos de nombrar, complejos, tenían algo de intuitivo pero mucho más por detrás. Así fue que decidimos ir en busca de un recorte específico de artistas que pensaran su práctica y produjeran este tipo de material reflexivo que podría ser analizado a partir de diversas fuentes en que cupiera registro de los mismos.

Evidentemente, las entrevistas se configuraban como el primero de estos espacios, zonas predecibles en que se puede ir en busca del pensamiento del artista. La cuestión es que en ese marco, para acceder al mismo, en ocasiones hay que sortear la información de índole más “publicitaria” (referencias específicas a cuestiones de calendario, de ensayos, de estrenos y otros elementos la coyuntura del encuentro del equipo creativo, etc.). En segundo lugar, se nos plantearon como espacios de análisis los libros de artículos y entrevistas más extendidas sobre el pensamiento del artista (podríamos tomar como referencia*Sacate la caretay Ponete el antifaz*de Ure, *Cancha con Niebla*o *Ahí Vienen* de Bartís y algunos otros en la misma línea). En estos materiales en que el pensamiento del artista se lee de modo más extendido es más fácil encontrar lo que identificamos como “discursos de espesor” [1]. Estos hacen referencia a un tipo de discursividad específica que da cuenta de un modo de pensar la escena de forma singular y “localizada”. Por último, y en una tercera instancia, nos ocupamos de trabajar sobre otro tipo de soportes que contienen también estos discursos: se trata se blogs y redes sociales, es decir, espacios en los que los artistas generan materialidad reflexiva acerca de sus prácticas a partir de situaciones diversas que intervienen el cotidiano de sus procesos de creación. A estos soportes los trabajamos en tanto “fuentes heterogéneas” porque son difícilmente sistematizables e irregulares en su aparición.

Ante la necesidad de delimitar estos materiales comenzamos trabajando la reflexión en torno a la actuación, concretamente. El primer antecedente clave en esta dirección fue el artículo de Alejandro Catalán llamado “Producción de sentido actoral” de 2001 en que se hace referencia a una modalidad peculiar en las prácticas de actuación desde la década de 1980. Catalán detecta una búsqueda expresiva que se apoya sobre diversos paradigmas y que se vuelve potenciadora de diferentes mecanismos ficcionales sobre los cuales se apoya el actor para producir un lenguaje centrado en sí mismo. Algunos de esos paradigmas son la heterogeneidad -por no poder situarse en una única estética-, un uso del lenguaje particular, una autonomía creativa, una singularidad y una jerarquización del cuerpo en la escena. Esto tiene una primera capa de ruptura en relación con el texto que hasta ese momento es leído como el generador de escena por excelencia, y en segundo término cierta autonomía del actor respecto del director.

Pero si bien son muchos los artistas que que manifiestan una mirada concreta acerca de la actuación[2], la producción reflexiva en torno a la misma es tan extensa que ese constructo en tanto recorte pareciera no bastar. Así fue que notamos la necesidad de ir en busca de algún material que determine un objeto más preciso. En ese punto la noción de resistencia, que ya se encontraba latiendo en la constelación de artistas entre los que detectaba una relación

instrínseca (que excedía la variable de la formación en un espacio común) parecía ser la clave para terminar de definir una grupalidad específica. La idea de resistencia se nos impuso originalmente a partir de una definición de corte histórico-crítica en investigaciones previas (Pellettieri 1998, Rodríguez, 2000) y durante nuestra investigación se terminó de revalidar como el marco a partir del cual puede pensarse la reflexión de creadores fundamentales en el campo de la escena nacional actual. El hecho de que la genealogía de está noción se encontrara alineada con una producción de saberes concretos acerca de la praxis escénica terminó de configurar un cruce que hoy se nos plantea productivo para actualizar la idea de resistencia dentro del campo teatral del cual provenimos.

Resistencia para el campo de la escena argentina

Situándose en un momento específico de la escena nacional, Beatriz Trastoy detecta que, si bien el teatro siempre se ha pensado a sí mismo, desde las últimas décadas del siglo XX “las preocupaciones metateatrales de la escena occidental se intensifican matizadas estética e ideológicamente” (Trastoy, 2004: 35). Esta inquietud deriva en una singularidad autorreflexiva de las prácticas de la escena, que la autora explica que han producido, a su vez, “modificaciones en la lectura-interpretación de su escritura dramática y escénica y, por consiguiente, en las estrategias discursivas de la crítica académica y periodística que dan cuenta del fenómeno” (Trastoy, 2004: 35). Este gesto, que Trastoy lee manifiesto en varias poéticas de ese momento histórico (específicamente en obras con referencias cientificistas), se configura como un recurso metateatral de significaciones múltiples que alude, de manera oblicua, a modos en que el teatro se piensa a sí mismo críticamente. Dirá que en estas obras “el teatro se autopostula como sujeto que conoce, que busca conocer y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento” analizándose a sí mismo y analizando al espectador que se encuentra con ese objeto. Pero en la lectura de la aplicación de estos “mecanismos” agregará que

> *"A pesar del pretendido rigor de los procedimientos empleados, que remedan la metodología de la investigación científica, poco y nada se avanza en el conocimiento del teatro ni en el de las instancias que lo constituyen. De este modo, se ponen en crisis tanto la teoría y la práctica teatrales en sí mismas, como la conflictiva relación que las vincula*" (Trastoy, 2004: 37).

Luego afirmará que será rol de la crítica superar esa escisión, al concebirse como un tipo de producción discursiva eminentemente creativa, tanto como el objeto que analiza. Pero más allá de a quién corresponda hacerse cargo de la ausencia de articulación entre teoría y práctica escénica en el campo teatral nacional, resulta significativo ver que se ha detectado una modalidad autorreflexiva que no termina de expandirse, pero se encuentra latente en diversas búsquedas poéticas, es decir, desde la praxis artística.

Cercano a este momento histórico Osvaldo Pellettieri, por su parte, va a identificar una producción poética que rotulará como teatro de resistencia. Resistencia principalmente “contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana”(Pellettieri, 1998: 149). El investigador detecta que una de las peculiaridades de este movimiento radica en que no pretende la ruptura del sistema teatral anterior sino que dentro del mismo propone una nueva manera de hacer teatro, sin dejar de lado los modelos del pasado. Esto se vuelve manifiesto en poéticas que suprimen diversas oposiciones. Algunas de ellas son la de forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular. Trabajando también con el culto de la nostalgia, el pastiche y la palabra popular como mito (Pellettieri, 1998: 149).

Por lo tanto, aquí tenemos dos variables, que podrían ser las recurrencias temáticas de las poéticas en sí y el posicionamiento en el campo que habilitan un tipo de producción escénica. Por un lado, Trastoy detecta un trabajo especular de autorreferencia dentro de fenómenos de la escena que repercutió en la recepción, según afirma, y también en los modos de hacer crítica para adecuarse a esas lógicas autorreflexivas. Es decir, que el campo aledaño a la práctica se adecua a esas autocríticas o formas de puesta en cuestionamiento de las poéticas. Por otro lado, Pellettieri 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” (Pellettieri, 1998: 160), es decir, una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido. Ambas búsquedas podrían alinearse en correlación, aunque hasta este momento esto no ha sido contemplado.

Podemos, entonces, atinar a pensar que aquello que Trastoy detecta como un intento estéril de poner en cuestionamiento el conocimiento sobre el teatro y sobre sus elementos constituyentes puede ser la puerta de entrada de una figura discursiva otra: la del artista autónomo y reflexivo que busca modos de trabajar sobre una poética que será la de los cuerpos presentes. Consideramos que quizá sea a partir de ahí que se empieza a generar 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.

Estas textualidades se instalan como disidentes, como una especie de híbrido que no se puede catalogar del todo porque no pertenece a un universo eminentemente teórico, pero tampoco pertenece únicamente a la zona de la práctica escénica. Podría decirse que se trata de un tipo de insumo teórico que vive por sí mismo y que se hace manifiesto en algunas personalidades específicas del campo de la escena argentina. Las principales voces que amalgaman esa diferencia entre teoría y praxis serían, a nuestro entender: Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure, luego Ricardo Bartís y, en la generación posterior (con menos sistematización escritural pero gran caudal teórico-reflexivo) Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Por lo tanto, desde un primer análisis de los textos de estos exponentes podríamos afirmar que existe, desde hace años, una modalidad de práctica escénica en el campo teatral argentino que contiene reflexividad y producción de insumos teóricos asociados a ella, pero que se encuentra invisibilizada por una lógica disciplinar segmentada que pareciera no reconocer allí un cruce evidente entre teoría y praxis artística. A esto se le agrega que esta modalidad de producción reflexiva se vislumbra delineada por aquella categoría que Pellettieri reconoció como de resistencia dentro de las prácticas escénicas.

Reconociendo ese aporte, pero desde nuestra indagación, tomamos los mencionados artistas escénicos porque en ellos reconocemos una recurrencia de la idea de resistencia en diversos planos. Tomando específicamente a la primera tríada, compuesta por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís, entendemos que los principales aglutinantes de esa noción en estos tres creadores es que toman la idea de resistencia como modalidad didáctica, como modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional. Se detecta desde sus formulaciones la aparición de un tipo de discursividad reflexiva sostenida a lo largo de su producción artística por los que los reconocimos como los propiciadores de un tipo de pensamiento acerca de la praxis de actuación que configura al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena [3].

Resistencia como lenguaje poético frente al orden de lo real

La idea de resistencia en tanto operación de oposición ante lo hegemónico y lo homogeneizante es un abordaje propuesto por el teórico francés Jean-Pierre Zarader (2010). Lo plantea al trabajar sobre la categoría de resistencia asociada a la de identidad, retomando el concepto de *homohegemonía*de Derrida (1997). Con esta noción 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: 13). A partir 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. En el caso del teatro argentino, indudablemente, las que se han configurado como hegemónicas son aquellas que se han centrado en el texto como generador de escena.

Desde aquí, entonces, si toda hegemonía dentro de su proceso de dominación incluye*per se*una resistencia, esta sería una razón basal por la cual podríamos pensar que las particularidades del campo teatral argentino al momento en que se da la producción de sentido actoral son las que lo posibilitan, desde un lugar de oposición y cuestionamiento. En esto consideramos que se apoyan los diversos planos en que se configura la resistencia en el recorte específico que provee la escena teatral argentina, haciendo principal hincapié en ese tipo de producción reflexiva que se instala y reproduce. Insistiendo sobre esta transposición disciplinar, este gesto es también reivindicado por los artistas antes mencionados, al poner en valor ciertos procedimientos de teatralidad que surjan de los cuerpos creadores de escena. Desde aquí será también que la obra artística (su producción) puede ser leída en términos de resistencia, lo cual implica no solamente resistencia al poder político, a la sociedad o a la tendencia en que se inscribe sino también como resistencia a cerrarse sobre sí misma como un objeto aislado, como unidad cerrada.

El campo específico en que nos interesa encuadrar la indagación en torno a estas categorías de resistencia a la homohegemonía en las prácticas escénicas nos lleva a pensar las configuraciones conceptuales en torno a la idea extendida de resistencia en el teatro nacional, a partir de determinados

procedimientos recurrentes que encontramos en ese campo disciplinar. De este modo, hemos detectado, una pregnancia de la noción de resistencia en las prácticas de distintas generaciones de artistas escénicos, especialmente en lo que refiere a un trabajo escénico en que el cuerpo de actuación funciona como un territorio de construcción de lenguaje poético y crítico.

Por un lado, frente al quiebre entre práctica y reflexión teórica en torno a la práctica, la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente en determinados espacios del campo teatral. A esto se le suma una recurrencia de resistencia frente al acallamiento político del cuerpo de actuación a partir de una lectura crítica del contexto y del fenómeno escénico guiado por el textocentrismo. Y, por otro, una reincidencia en torno a la reflexión sobre el lenguaje y reformulación de un lenguaje poético como construcción que dialoga con su coyuntura e interpela a su contexto. Finalmente, esta dimensión afecta 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 [4].

Por otra parte, si en el teatro argentino la independencia del texto marcó la primera distancia que luego habilitaría 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 la puesta en cuestionamiento de los modos 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 cierta idea en torno a la posibilidad de existencia de un lenguaje poético que afecta el orden de lo real.

Siguiendo dicha argumentación, y haciendo foco en la producción discursiva de los tres artistas escénicos analizados, 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 legitimado por la academia. A partir de las coincidencias de contextualización en que los tres artistas emprendieron sus prácticas, y en segunda instancia de las reflexiones teóricas que derivaron de las mismas (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 mencionamos, algunos de los principales aglutinantes de la resistencia en estos tres creadores fueron las ideas de resistencia en tanto modalidad didáctica, en tanto modalidad de dirección y como modalidad de cuerpo nacional.

La resistencia como modalidad didáctica se encuentra principalmente condensada en dichos y escritos de Alberto Ure respecto de la formación teatral. En principio desde su puesta en cuestionamiento de 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 acerca del tipo de estudiantes que él quería formar, capaces de trabajar sobre una “ideología dramática” (Ure, 2009) e insertos en el campo teatral como “provocadores” y no como “modelos comerciales”. En el caso de 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 los modos en que produce arte en dicho contexto. Desde aquí que autor afirme que “resistir es resingularizar la identidad cultural” (Pavlovsky, 2014). En el caso de Bartís, en cambio, la resistencia en tanto modalidad didáctica aparece desde la puesta en cuestionamiento 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”, para desde ahí poder construir lenguaje de actuación.

La idea de resistencia como modalidad de dirección se da en estos tres creadores de modos diversos pero complementarios entre sí. En Ure creemos que la misma se apoya especialmente en su pensamiento en torno a la idea de “insubordinación al texto” (Tcherkaski, 2011). Recordemos que este creador ha manifestado sentir “terror” ante el texto lo cual le ha permitido generar ciertos mecanismos de insubordinación al mismo, y desde donde ha generado la búsqueda de 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”. En Pavlovsky este nodo particular se produce especialmente a partir de su doble rol en tanto actor y dramaturgo, para, desde ahí, incidir en las poéticas de sus obras. Esto se organiza en este creador fundamentalmente a partir de ideas como el “proceso dialéctico actor-autor” y “régimen de afectación”. Desde esta última, Pavlovsky no sólo elabora un imaginario contenedor de las modalidades 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 acerca de qué tipo de teatro puede producir. Este régimen de afectación además es clave para pensar el antecedente que propone como discurso reflexivo en las prácticas escénicas porque, según la definición del propio Pavlovsky, se trataría de un régimen de conexiones para “entender” qué es el teatro desde la creación escénica. 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 la puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte [5]. Esto deriva en la posibilidad de generar “relato” desde variantes escénicas diversas: el espacio, el uso del tempo, 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).

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 a partir de sus poéticas[6]. Esto es uno de los elementos que él propone desde la práctica escénica para poner en valor 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” desde la posibilidad de producción de nuevas subjetividades que escapen 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 se encuentra de maneras múltiples. 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 en torno a 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 los modos en que “el poder constituye ficciones” y “el Estado es una de esas ficciones”. 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: 20).

Además de lo estrictamente relacionado con el recorte que acabamos de ver (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 al configurarse como creadores escénicos que se reafirman en la voluntad de reflexionar acerca de 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 los modos de producir escena como hacia el contexto en que esa escena se inscribe[7]. 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. De este modo, podemos confirmar 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.

Conclusiones

En síntesis, frente a la definición de la noción de resistencia en el marco de nuestra indagación, la misma se nos presenta como mecanismo autónomo de reflexión en la práctica desde el punto de vista que provee la legitimación de los espacios en los cuales se inscribe esa reflexión. Siguiendo la indagación acerca de un tipo de resistencia específica que configure un artista singular a partir de la producción de pensamiento acerca de su praxis, hemos concluido que la misma se instala concretamente a partir de dos modos:

1) en tanto construcción de una propia subjetividad poética que, desde la producción de sentido actoral, para definirse, requiere una puesta en cuestionamiento de los procedimientos homohegemónicos en el campo en que pretende insertarse; y

2) en tanto posibilidad de una autonomía en la reflexión acerca de sus propios procesos, en cuestionamiento de los espacios únicos legitimados para pensar sobre las prácticas creadoras en el campo teatral argentino.

A lo largo de este trabajo nos hemos ocupado de dar cuenta del aspecto creativo emancipatorio de la noción de resistencia dentro del campo de la escena. A su vez, esta idea se prefigura en tanto principio constructivo[8] en contra de lo establecido en el campo del arte todo. Dentro del mismo, y específicamente en las prácticas de la escena de los artistas referidos, la resistencia se configura como potencia, como reafirmación del rasgo dinámico y móvil del arte (no reproducido necesariamente en tanto "novedad") en contra de lo dado y de lo hegémonico.

Como hemos visto, en el caso de la práctica teatral argentina, la categoría de resistencia se retrotrae a la puesta en cuestión de parte de Alberto Ure de las técnicas de actuación que vienen del exterior del país como hegemónicas e indiscutibles y se reafirma con la idea de micropolítica de Pavlovsky y la idea de jerarquización del cuerpo de actuación en Bartís. De este modo, y a partir de estos antecedentes, entonces, la resistencia en el teatro argentino se constituye como reflexión que trabaja sobre la práctica de actuación y, a su vez, dialoga con esa práctica. Desde este procedimiento y acentuado desde el foco provisto por esta idea de resistencia es que nos interesamos por ver más en detalle los modos en que los artistas mencionados toman la palabra para describir sus prácticas, así como los procesos que conforman esas prácticas.

A partir del trabajo de estos creadores podemos pensar entonces las maneras en que, dentro de una parte significativa del campo teatral argentino de los últimos veinte años, arte y escena se constituyen como modo de ejercicio crítico (llegando incluso a abarcar una a territorialidad que la trasciende y rebota en lo cultural, lo político y lo social). Desde aquí es que la conceptualización de resistencia se conforma al intentar 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 en las distintas maneras en que el arte escénico ha generado su propio discurso, conformando estrategias para repensar y replantear el pensamiento dominante.

Al respecto, cabe aclarar que, en la búsqueda de procedimientos y prácticas con potencial emancipatorio no estamos hablando de meras manifestaciones transgresivas, ni tampoco de poéticas ordenadas en función de una búsqueda de novedad, ni tampoco de procedimientos específicos de denuncia, sino de configuraciones en que la resistencia se vuelve anclaje de un tipo de pensamiento singular sobre la producción artística. Según la pluralidad de discursos en los que el artista se constituye en tanto sujeto-creador podemos encontrar diferentes aspectos que se conforman como mecanismos de resistencia, algunos de los cuales serían: la puesta en cuestionamiento del texto y la revalorización de los espacios "periféricos" para un tipo de producción escénica de lo múltiple.

Por otra parte y siguiendo esta línea, la búsqueda singular de un tipo de actuación que pone en valor al comprenderse como un "cuerpo pensante" está asociada a la producción de pensamiento desde la práctica de actuación desde hace años. Por ejemplo, del siguiente modo lo evidencia Ure:

> *"Recién ahora, después de mucho, o bastante, trabajo, entre nosotros estamos empezando a hablar de algunas cosas técnicas, pocas, muy pocas, pero confiables. Sin embargo, habría que destacar algo. La actuación que se ha mantenido más organizada en nuestro medio es la actuación cómica, creo yo. No hay ningún actor dramático comparable a Olmedo o a Jorge Luz [...] Hablar de lo que es un personaje es bastante complicado y audaz" (Ure, 2009).*

Finalmente, y retomando la idea central que guía nuestra investigación, por la cual se concibe que la teoría sobre la práctica en la tradición teatral argentina es identificable a partir de ciertas características discursivas particulares, entendemos que el eje que versa en torno a la resistencia es clave para el recorte que constituye la constelación de creadores que trabajamos. La misma incluirá, como principales propiciadores, a Alberto Ure (y la puesta en tensión de los paradigmas formativos en torno a la actuación permitiendo la jerarquización de un modelo propio, nacional), Eduardo Pavlovsky (al marcar la guía en torno a la idea de resistencia que pretendemos definir, en diversos artículos, ensayos y en sus libros *Micropolitica de la resistencia y Ética del cuerpo)*y Ricardo Bartís (desde los modos en que se ha pensado la actuación en el teatro nacional). Será entonces desde el análisis de sus producciones reflexivas en torno a las prácticas de actuación que podemos afirmar que entre los elementos dentro de los discursos de espesor que dan cuenta de rasgos de resistencia son, en primer término, el hecho de elaborar una teoría reflexiva de un campo en que la misma no es canónica ni está legitimada (y de hecho es cuestionada en tanto pretensión de proponer una materialidad discursiva en un campo que no le es propio). Y, en segundo lugar, al colocar a la escena como espacio de crítica y también como autocrítica al campo en el cual se inserta, redundando en la propuesta de diversos modos de intervenir en la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

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

Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís.* Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

Catalán, Alejandro (2001). "Producción de sentido actoral" en Revista Teatro XXI, Año VII, No. 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.

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

Pavlovsky, Eduardo (2014). "Teatro, movimiento y quietud", Pagina/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). "El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas". En Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998). Buenos Aires: Galerna.

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

Rodríguez, Martín (2000). "La puesta en escena emergente y su futuro". En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.

Steiner, Peter (2001) *El formalismo ruso: una metapoética*. Madrid: Akal.

Tcherkaski, José (2003). "El agitador" Página/12 Suplemento RADAR, 19 de octubre in https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1004-2003-10-22.html [Consultado el 5 de junio de 2018].

Tcherkaski, José (2011) *Rebeldes exquisitos: conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro, Cristina Banegas.* Buenos Aires: CELCIT.

Trastoy Beatriz (2004). "Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral". En Pellettieri, Osvaldo*Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires: Galerna.

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

Ure, Alberto (2009). *Ponete el antifaz.* Buenos Aires: Editorial INTeatro.

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

NOTAS

[1] Distinción que se origina retomando la categoría de "descripción densa" desarrollada por Clifford Geertz. Este tema se encuentra desarrollado en nuestra tesis doctoral llamada “ Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena” defendida en abril de 2019.

[2] Tomando líneas muy diversas, podríamos mencionar desde manuales hasta memorias, textos sobre figuras paradigmáticas y su vínculo con la escena y la actuación y escritos sobre metodologías específicas de abordaje escénico.

[3] En el desarrollo de nuestra investigación esto transita una segunda instancia en que nos enfocamos en el trabajo de otra tríada de artistas que ubicamos como “continuadores” de esta línea. Se trata de Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro quienes, desde sus discursos de espesor, fijan esa tradición y continúan la producción de pensamiento en torno a prácticas de actuación. Por razones de extensión, en este trabajo, no profundizaremos en los aportes específicos de dicha triada.

[4] Es por esta razón que insistimos en la detección de un tipo de discurso frente al otro, apoyándonos sobre la mencionada idea de “discursos de espesor”.

[5] Una clara referencia a esto es lo que explicita Bartís en la siguiente cita: “Cómo me pienso en el espacio, cómo el espacio narra dramáticamente, cómo yo debo tener un campo propositivo de utilización del espacio para generar lenguaje. Y hay una consigna determinante en eso: no vamos a representar, no tiene la menor importancia aquello que narraremos. Por el contrario, lo que va a haber son potencias y flujos de actuación: eso es lo que vamos a tratar de buscar” (Bartís, 2018: 8).

[6] Especialmente desde la investigación y discusión acerca de la historia y la tradición de este país “colonizado y oprimido” en el que lo que -afirma Ure- “no se discute es el pasado” (Tcherkaski, 2011: 13).

[7]Es justamente esta singularidad que portan los materiales reflexivos emanados de la práctica lo que nos permitió, en un primer momento, configurar la noción de subjetividad poética. La misma es desarrollada en mayor medida en Pessolano, Carla (2018). “El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa: reescrituras de una tragedia desfasada”.

[8] Lanoción de principio constructivo, que tomamos de Tinianov, concibe a las obras individuales en función de subsistemas de los cuales forman parte, de este modo toda obra muestra “una función particular, una correlación del factor constructivo dominante con el material subordinado” (Steiner 2001: 166). En el caso del campo específico en que concebimos la noción de resistencia podríamos pensar las características que conforman un sistema desde la singularidad específica que aporta la producción de sentido actoral.