

Punto de vista en la producción de sentido actoral: una clave virtual



Leilén Araudo

Instituto de Investigación en Teatro, Universidad Nacional de las Artes, Argentina
leilenaraudo@gmail.com

Recepción: 30/12/2021. Aceptación: 20/05/2022

Punto de vista en la producción de sentido actoral: una clave virtual

Partiendo de la categoría de actor productor este trabajo pretende echar luz sobre un modo de relación entre la praxis de actuación, el punto de vista y el punto de fuga en la instauración de la situación de creación que la Producción de Sentido Actoral establece. Se tomará como referencia experiencial el seminario en modalidad virtual de la Cátedra de Actuación I del Departamento de Artes Dramáticas (UNA) titulado *La forma presente* cuyo titular, Bernardo Cappa se encuentra vinculado directamente, desde la actuación y la dirección, a este sistema específico de producción de actuación. En tal sentido, creemos que en el avance de la cultura tecnovivial vuelta hoy un nuevo cotidiano, la actuación ha podido abrirse caminos de formas inéditas; en ello, ha visibilizado y expandido cuestiones propias de la disciplina a seguir dilucidando —ahora— en virtualidad.

PALABRAS CLAVES: PRODUCCIÓN DE SENTIDO ACTORAL, ACTUACIÓN, VIRTUALIDAD, PUNTO DE VISTA, PUNTO DE FUGA.

The point of view at the production of actoral sense: a virtual key

Starting from the category of Producer Actor, this work aims to shed light on a mode of relationship between performance, point of view and vanishing point, in the foundation of the creative situation that the Production of Actoral Sense establishes. It will be taken as a reference the seminar in virtual mode of the Chair of Acting I of the Department of Dramatic Arts (UNA) entitled *The Present Form*, whose owner, Bernardo Cappa is directly linked to this specific performance production system. In this way, we believe that as the advancement of technovivial culture has become part of our daily life, acting has been able to open paths in entirely original ways. This means that new issues of the discipline have been made visible, enabling a deeper reflection about it —now— in virtuality.

KEYWORDS: PRODUCTION OF ACTORAL SENSE, ACTING, VIRTUALITY, POINT OF VIEW, VANISHING POINT.

En *El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires* (2020), Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez se valen de la categoría de “autor productor” de Walter Benjamin para pensar —en función de esa relación singular entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentidos— aspectos de la actuación en Buenos Aires que encuentran un correlato actual en lo que Alejandro Catalán (2001) denomina “Producción de sentido actoral”. En líneas generales, hace referencia a un sistema de actuación específico reconocible en el campo teatral argentino que supone la concepción de una teatralidad construida en y por el “actor productor”, indisolublemente ligada a una dirección. La misma tendrá por función definir y potenciar un lenguaje propio de la obra no ya en función de elementos preexistentes, tales como referentes textuales o voluntades extra escénicas, sino a partir del trabajo con los actores y las actrices afirmados en su nueva autonomía. A ese respecto, Catalán plantea el actor productor como aquella “voluntad escénica que, desde el más estricto interior de la situación de creación teatral, puede generar un sentido que se sostenga en la autonomía de su propia singularidad asumiendo como capacidad constitutiva la producción de devenir escénico” (p.17). Se trata, en definitiva, de un sistema de producción de sentidos centrado en un cuerpo de actuación que se arroja, fehacientemente, a la búsqueda de “actuar un lenguaje creado”.

Por lo dicho, partiendo de la categoría de actor productor este trabajo busca echar luz sobre un modo de relación entre la praxis de actuación, el punto de vista y el punto de fuga en la instauración de la situación de creación que el sistema “producción de sentido actoral” establece.¹ Ahora bien, frente al avance inusitado de la cultura tecnovivial vuelta hoy un nuevo cotidiano, encontramos que la actuación ha podido abrirse caminos de formas inéditas, dando cuenta de su capacidad ubicua como, también, de cuestiones propias de la disciplina a seguir dilucidando ahora en virtualidad. Por este motivo, pondremos en primer plano el análisis y puesta en diálogo del seminario virtual titulado *La forma presente* (2020)² coordinado por Bernardo Cappa y asistido por Aníbal Gulluni en el marco de la Universidad Nacional de las Artes. Pondremos en consideración los modos de producción y recepción con los que convive propios del campo teatral al que pertenece y los ejes con los cuales buscamos entrar en relación. Conjuntamente, se relevará la experiencia docente transcurrida en el período anterior (2018 y 2019) en la cátedra de Actuación I del Departamento de Dramáticas (sede French) de la misma Universidad. Nuestro interés en esta cátedra reside, fundamentalmente, en la vinculación específica de su docente a cargo —desde la actuación y la dirección—, a la modalidad de actuación aquí planteada. En tanto “observadora participante”³ (Taylor & Bogdan, 1984) inscribimos en esta instancia el acompañamiento procesual de los y las estudiantes en función de los objetivos y el cronograma de trabajo propuestos desde la cátedra —en condiciones de presencialidad y, también, en la instancia del seminario virtual producto de la emergencia sanitaria—.

1. El presente trabajo se constituye, en principio, a partir de una tesis doctoral en curso, la cual problematiza, en un sentido amplio, la “Producción de sentido actoral” como sistema de actuación específico. La investigación se inscribe, a su vez, en los proyectos denominados “Laboratorio, metodología y archivo en las mediaciones entre teoría y práctica: hacia una sistematización de las investigaciones en teatro argentino contemporáneo” (2021), “Producción, creación y documento como matrices de actuación de la escena porteña” (2020) y “Aproximaciones a una genealogía de la Producción de sentido actoral” (2018), todos ellos bajo la dirección de Martín Rodríguez en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA.

2. Con carácter excepcional, este seminario tuvo lugar entre julio y diciembre de 2020, a razón de uno o dos encuentros virtuales semanales.

3. “Observación participante” define aquella situación en la cual el investigador interactúa con los sujetos en su contexto específico (Taylor & Bogdan, 1984). En lo particular, coincide con las funciones propias de adscripción —con tareas de investigación—.

Breves preliminares

La nueva coyuntura social de emergencia sanitaria expuso tanto la potencialidad como la precariedad de la praxis teatral, artística y pedagógica; a un primer momento de contracción social le siguió un proceso paulatino de expansión, expreso en la creciente necesidad de adaptación y reinención de nuestras prácticas sociales y artísticas a otras formas inéditas, en construcción. En este segundo tiempo nos adentramos en la búsqueda de resoluciones para continuar la tarea, compartir redes y estrechar experiencias. Los vínculos presenciales se reterritorializaron en una nueva y forzada virtualidad en cuya línea inscribimos los encuentros del seminario de actuación objeto de este trabajo. Dado la falta de precedentes en el formato online, se fueron delineando y estableciendo desde la cátedra diferentes estrategias de producción de actuación para entrenar el cuerpo y la mirada en relación a la cámara de la computadora o el teléfono móvil, el desarrollo expresivo hacia dentro y fuera del campo de la escena, la utilización de recursos sonoros y lumínicos y el aprovechamiento poético de los espacios disponibles. Tal como ocurría *in presentia*, se trató de poder efectuar la deriva de la instancia de entrenamiento a la investigación y desarrollo ulterior de producción de escenas de la forma más consecuente posible. A continuación, haremos foco en el encuadre bidimensional que propone de específico la modalidad virtual para relevar algunas cuestiones sobre la imagen en perspectiva que, creemos, pueden orientar la construcción de un pensamiento sobre la actuación puesto a circular en esta nueva clave. En lo que respecta a los modos de producción y de recepción, consideraremos aspectos específicos que se desprenden de las nuevas condiciones de enseñanza y aprendizaje en tanto las modifican.

Para comenzar, hemos visto cómo el dispositivo⁴ tecnológico nos ha permitido compartir con los y las estudiantes una presencia espacio-temporal que no por virtual es menos real. Se trata de aquella situación que Jorge Dubatti (2015) designó como “tecnovivio interactivo”, es decir, la conformación de un vínculo —personal pero remoto, a distancia—, de tipo desterritorializado. Esquemáticamente organizadas en el encuadre, elementos constitutivos de la escena como la forma y la plasticidad de los cuerpos, las elecciones lumínicas, la relación con el punto de vista y con el espacio real y ficcional circundante se comparten y transmiten, en efecto, de manera sincrónica extremadamente singular. Así pues, estos pequeños recuadros de teatralidad autónomos —unidades mínimas de ficción—, se imponen como el nuevo marco condicionante: de la comunicación como conversación, del juego como intercambio orgánico.

En primer lugar, se destaca la operación de sustracción que el aula virtual efectúa abiertamente sobre la materialidad de los cuerpos presentes, caro principalmente a sus dimensiones proyectivas. De esta manera, el plano sonoro y el visual irradian de forma compacta de modo tal que demanda, necesariamente, la instauración de un tiempo mínimo para el alcance y comprensión por el resto de los implicados en el encuentro. Dadas sus características, el soporte no tolera la simultaneidad de voces. De ahí que, frente al —temido por los usuarios— fenómeno de saturación sonora, en palabras de Bernardo Cappa, “hemos optado por transformarnos en bustos que hablan”, que “dicen”, que “emiten” de a uno cada vez.

4. A este respecto, nos apoyamos en los postulados teóricos de Giorgio Agamben (2011), para quien un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.” (p. 257-258). De forma complementaria, y vinculada específicamente a la condición estratégica de las relaciones de fuerza que organizan el saber, nos valemos también de la concepción de dispositivo tal como la plantea Michel Foucault (1984a). Ambos conceptos se emparentan con el tipo de análisis que buscamos emprender.

En segundo lugar, siguiendo a la pedagoga argentina Inés Dussel, el 2020 provocó un derrumbe inédito en los espacios que conocíamos y transitábamos alternadamente de forma tal que la vivienda particular se institucionaliza al mismo tiempo que las instituciones —es el caso del Departamento de Artes Dramáticas— se vieron, en simultáneo, sometidas a un proceso de “domesticación” (Dussel, 2020).⁵ Ello derivó en una homogeneización del espacio, un borramiento de las fronteras entre hogar e institución que expone, en definitiva, la pérdida de la institución universitaria como una heterotopía. A este respecto, siguiendo a Michel Foucault (1984b), las heterotopías constituyen lugares localizables *otros* que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan. En palabras del autor:

“existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales (...) diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos.” (1984b: 3).

Así planteado, la disolución de los espacios de posibilidad y puesta en juego de lo heterogéneo, implicó efectos ineludibles en la construcción de la subjetividad de los y las estudiantes, y conjuntamente, en la práctica escénica y actoral de la que son hacedores. Asimismo, de acuerdo a los postulados de Giorgio Agamben (2011), comprendemos los procesos de subjetivación en relación directa al desarrollo de los dispositivos. De esta manera, frente al incremento infinito de estos últimos, los primeros se perciben, antes que en vías de desaparición o como un exceso, como “un proceso de diseminación que empuja al extremo la dimensión de mascarada que no ha cesado de acompañar a toda identidad personal” (p. 10).

Por su parte, la virtualidad ofrece cuerpos físicos indefectiblemente supeditados a un encuadre pixelado, ajeno e inasible para el resto, en un espacio que se nos muestra, a su vez, portador de una extraordinaria singularidad y delicadeza. Sin ir más lejos, espacios personalísimos como la propia cocina, la habitación, incluso la bañera de nuestra vivienda, se vuelven, adrede, territorio de juego y acción, instalando así una problemática particular.⁶ En este orden de cosas, si los espacios forjan identidad en tanto son portadores de la propia historia, asumimos la sensación que percibimos en un encuentro virtual de estar siendo observados —espiados— en parte, a la conciencia de la exposición al resto del espacio real y simbólico, en principio, de la propia privacidad. Este espacio se expone, se abre al exterior como cartografía del campo emocional y subjetivo del usuario, y, de igual modo, de los actores y actrices en la situación instaurativa de ficción. Siguiendo esta idea, en *Cancha con niebla* (2003), Ricardo Bartís expone cómo, en los hechos, el plano de la sustancia y el de la actuación tienden naturalmente a confundirse en tanto el actor se presenta, de buenas a primeras, como aquel fenómeno curioso, sujeto y objeto a la vez de su propia praxis. En lo particular del contexto tecnovivial, “esa historia, ese conjunto de recuerdos, fantasías, asociaciones, músculos y lastimaduras” (Bartís, 2003) constitutivos del ser actor lo retienen ahora en un espacio íntimo, privado. En la virtualidad, nuestro actor o actriz pisa en falso, queda imbricado en un campo de batalla donde se verá profundamente comprometido en la tarea de poetizar los propios espacios, “intentar

5. En *Diálogos sobre Pedagogía*, Inés Dussel problematiza algunos de los ejes que derivaron del nuevo entorno socio-técnico y la transformación de lo doméstico en espacios de trabajo, la reorientación de los contenidos de la enseñanza y los vínculos pedagógicos en línea.

6. En un extremo, mencionamos aquellas escenas donde quedaban expuestos, generalmente por descuido, familiares o convivientes de los y las estudiantes; aquello producía un cimbronazo que, la mayor parte de las veces, incorporaba la disrupción de manera funcional al tejido del relato, de igual modo a lo que podría suceder en el aula de la sede French con los ruidos extra escénicos del edificio.

salirse” de los mismos, detonarlos, permitir que acontezca aquel fenómeno de la propia “disolución del yo”. En ese sentido, traemos aquí a modo de ejemplo la vez que un estudiante se presentó al entrenamiento del seminario en deshabillé, recostado en su propia bañera revestida completamente de vinilos y posters, más allá un teléfono y un ventilador portátil, de mano.

En condiciones de presencialidad, el actor productor interviene en el proceso de producción de sentidos en tanto los desafía. Para Ferreyra y Rodríguez (2020), se trata de un tipo de actor que:

se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y [que] permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas. (p. 3)

Efectuando las extrapolaciones pertinentes al territorio de las virtualidades, será necesario, por parte de la actuación, la adición de un gesto tan pequeño como simbólico, un corte en esa simbiosis que fracture la distancia contemplativa con el propio “espacio de expresión de experiencias individuales” que lo aloja y define como resulta el hogar propio. En lo concreto del espacio íntimo y personal la posibilidad de ficción en el salto actoral conlleva un saldo, un movimiento primigenio de deconstrucción del propio espacio y objetos que lo habitan y en ello, la disolución de los propios fantasmas, recuerdos, relatos y realidades.

Punto de vista/Punto de fuga

A continuación, considerando los lineamientos propios del soporte, consideramos fundamental los aportes que la técnica perspectiva pueda aportar para seguir pensando la relación entre lo que es visto (la praxis de actuación) y el punto de vista desde donde aquel es visto como tal. Atendiendo al encuadre individual bidimensional de la modalidad virtual, encontramos cierta similitud con aquella arquitectura logocéntrica dada por el marco de una imagen que se abre a otro mundo: imagen teatral o, —por qué no también— cinematográfica. Así pues, la configuración y el entramado que supone esta imagen en perspectiva con ilusión de tridimensionalidad —sellada en un punto de vista y un punto de fuga determinados— puede contribuir al desarrollo sobre este sistema de actuación, en particular, en lo que refiere al funcionamiento y las características específicas del punto de vista tal como se comprende para el actor productor en la producción de sentido actoral. En esta línea, sabemos que la construcción de esta modalidad de actuación radica, fundamentalmente, en los puntos y calidades de contacto que establece con la otredad —de cuerpos, objetos, textualidades, vincularidades y espacios que lo cercan—, anudado todo ello a un punto de vista determinado. Para el caso, nos apoyamos en la noción de punto de vista meta narrativo el cual opera como un eje espacial que ordena el cuerpo de actuación en relación con una referencialidad otra que, usualmente, coincide con el emplazamiento del público y, con anterioridad, la mirada docente de dirección.

Por su parte, en *Mostrar lo que no puede ser visto. La perspectiva en la puesta en escena posdramática* (2019), Maaïke Bleeker define la perspectiva artificial como

una construcción, una técnica para producir imágenes. Posee una cualidad modelo y justamente por eso puede ayudarnos a comprender cómo vemos lo que vemos y por qué algunas de las cosas que vemos son más convincentes, impactantes o perturbadoras que otras, no sólo en la pintura sino también en el teatro. (Hang y Muñoz, 2019: 69)

Corre en esta misma dirección la propuesta del seminario de apostar a la colocación del cuerpo de actuación de los y las estudiantes en espacios irregulares, angulosos, esto es, rincones con predominancia de vértices y diagonales. Se trata de un ejercicio técnico sencillo que, llevado al entrenamiento en presencialidad, se traduce en la búsqueda de asimetría en las formas físicas, en la composición de la visual todo lo cual apunta —antes que a la estabilidad que trae consigo el equilibrio y el reposo—, al perfil $\frac{3}{4}$ y la suspensión parcial del peso de los cuerpos. En definitiva, la constitución de formas que denotan tensión, una irrupción, un quiebre del orden del acontecimiento (Badiou, 2020) presto a suceder: un peligro, un riesgo.

Luego, sabemos que el poder de la imagen perspectiva reside justamente en aparentar cierta neutralidad, una imagen convincente de cómo son las cosas —en principio cuestiones de escalas y tamaños, pero también relaciones con el espacio— independientemente de los observadores particulares. Ese aparecer “natural”, “objetivo”, puesto allí para ser visto, implica la localización singular de un punto de vista que ha sido invisibilizado, en ello, una visión donde el artista construye y presenta el mundo tal como quiere que sea. En el marco del sistema “producción de sentido actoral”, el punto de vista funciona en este mismo sentido, esto es, como una categoría constitutiva, rectora de la praxis de actuación con la cualidad específica de imponerse al actor productor como un ejercicio propio y permanente de la escena: la configuración imaginaria de una mirada real que todavía no existe.⁷ Por lo dicho, comprendemos el punto de vista como una concepción espacial actoral donde se sitúa una mirada de espectación real o de tipo hipotética —en el contexto de los ensayos y entrenamientos—. La misma tendrá por finalidad la fundación y organización de la trama de actuación específica de esta modalidad. Por su parte, Bartís (2003) sitúa esta mirada en el territorio de la dirección, en tanto se hace cargo de la totalidad de la narración durante el tiempo de los ensayos hasta la constitución del lenguaje buscado. En el mismo sentido, esta mirada que lee, opina y trabaja sobre los signos de la escena —fundamentalmente, los signos de actuación pero también del orden del relato—, se tradujo en el seminario en una voz en off a cargo del cuerpo docente.

Por otro lado, Bleeker señala que el punto de vista que presenta una imagen en perspectiva “no sólo marca una ubicación en el espacio concreto, sino también en los espacios simbólicos abiertos al discurso” (2019: 85). Para la autora, la noción de discurso refiere a los hábitos semióticos que permiten comunicarnos y pensar, y que, al mismo tiempo, nos prescriben modos de hacerlo. En el sistema de actuación objeto de este estudio, esto replica directamente a la broma recurrente de cierta caracterización del punto de vista. De tal manera, se genera en su personificación una apertura a la problematización y circulación de discursos políticos —propios y ajenos—, energías emocionales y sociales en diálogo y confrontación. Apunta Bartís en sus entrenamientos:

Ay, la política, el campo ficcional... Si hago así el punto de vista imaginará tal cosa. Y si no lo hago... Todo tan antinatural, porque lo observo. [...] Saludo al punto de vista. Miro al costado. Mantengo distancias. (Rauschenberg, 2020: 9)

En este marco, se nos presenta el tercer elemento basal que, creemos, continúa —y enriquece— un pensamiento sobre el punto de vista como categoría constitutiva del hacer del actor productor. Se trata aquí de la noción de punto de fuga, la cual se posiciona como reflejo exacto de aquel primero y, de manera conjunta, funciona como un “metasigno” de carácter semiótico dual (Bleeker, 2019). Además de construir en el

7. En lo que respecta a esta noción nos valemos de comentarios en clase, observaciones y entrevistas personales de los propios hacedores y hacedoras que, reunidos, dan cuenta de concepciones teóricas derivadas de la praxis efectiva al sistema “producción de sentido actoral”; categorías que, notamos, se ven afianzadas en la extrapolación directa a la virtualidad donde continúan operando.

espectador la sensación de profundidad y organizar su perspectiva para un punto de vista determinado —existen tantos puntos de fuga como direcciones en el espacio—, el punto de fuga designa el vértice que atrae la mirada de forma “natural” hacia una imagen. Haciéndolo extensible al territorio de la praxis, la actriz Flor Dyszel declara:

Cuando estoy entrenando y no existe esa mirada real siempre ubico un punto en el espacio (puede ser amplio, no necesariamente es un punto), un lugar desde donde yo supongo que estoy siendo vista y desde allí, me organizo para actuar, para emitir mis fuerzas de actuación y disponerme plásticamente en relación a ese punto de vista. (Pessolano, 2020)

En el reparo de la singularidad del encuadre virtual, pensamos el punto de fuga de la escena como esa “disposición plástica” que plantea Dyszel, ese territorio desde donde la materialidad del cuerpo se organiza para emitir y proyectar energías y relatos de actuación. Asimismo, siguiendo a Bleeker, el punto de fuga corresponde a un signo de status especial —garantizado en una sintaxis particular—, que se encuentra radicado efectivamente en la escena y que, inclusive, para la autora, se emparenta con la idea de origen en el campo de la metafísica. Por lo dicho, dejamos abierta la posibilidad de pensar esta categoría —en las coordenadas de virtualidad primero, en presencialidad después— no ya como un emplazamiento⁸ fijo y delimitado, sino tal vez, como un espacio-tiempo lábil. En palabras de la actriz “puede ser amplio, no necesariamente un punto” y, sin duda, coincidente con la producción originaria de fuerzas significantes actorales, arraigado en un lazo indivisible al punto de vista que lo funda.

Conclusiones

En lo que respecta a los modos de producción como de recepción, hemos visto que categorías establecidas desde la praxis —de manera informal, no sistemática—, como es el caso del punto de vista, se reafirman, en sus efectos, en esta virtualidad en la que nos hemos vistos forzados a encontrarnos como comunidad artística y socioeducativa. El encuadre virtual bidimensional como soporte de la escena nos proveyó de nuevas y transversales herramientas para continuar pensando aquellas a la vez que incorporar otras —de tipo solapadas— como es el caso del punto de fuga. De ese modo, sostenemos que ambas categorías, punto de vista y punto de fuga, se posicionan por igual como claves de lectura y análisis posibles de la lógica que opera al interior del sistema mencionado en su bimodalidad.

En este orden de cosas, la visión presentada por el marco dramático reconocible en el encuadre virtual implica una perspectiva particular, donde las jerarquías, la unidad, la claridad y la lógica causal colaboran para que el espectador capte el orden lógico escondido. Bleeker sostiene que, al mostrar la escena desde un punto de vista particular, la imagen muestra más de lo que en realidad puede verse. De hecho, en sus palabras, “es en el entrelazamiento de lo que es visto y lo que no donde radica el atractivo e incluso la credibilidad de la imagen perspectiva” (2019: 68). Centrándonos en el campo específico de la escena, comienza a vislumbrarse la idea de un secreto imbricado en la problemática de la actuación a partir de la configuración de una presencia/ausencia dispuesta en el hacer del actor productor. En otras palabras, se trata de la circulación de un secreto en la configuración de un punto de vista arraigado en un punto de fuga, asumiendo éste último como un centro productor de irradiación

8. Para el caso, nos apoyamos en la categoría de emplazamiento tal como la comprende Michel Foucault (1984b). De este modo, antes que una localización de tipo espacial, la noción refiere a una relación de proximidad entre puntos, partes o elementos particulares.

escénica en múltiples direcciones, tantas como puntos de vista configure; traccionando su atención, “imantando” (Boris, 2020), un “ser visto de forma natural”, como algo “dado” por la propia escena.

Valiéndonos de las categorías aquí planteadas, resta profundizar a futuro en los modos de producción y recepción específicos de la concepción de teatralidad aquí observada. Mientras tanto, en el tráfico subrepticio de materialidades escénicas tensionadas entre el punto de vista y el punto de fuga, se afirma un cuerpo de actuación que, tal como en los orígenes de la teatralidad, continúa siendo paradigma de nuevos desciframientos.

Bibliografía

- » Agamben, Giorgio. 2011. “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*. México: año 26, (73), mayo-agosto.
- » Ajaka, Alberto, Bustamante, Maruja, Cappa, Bernardo, Farace, Ariel, Feldman, Matías, Garrote, Andrea, Gatto, Agustina, Kartun, Mauricio, Jakob Walter, Mendilaharsu, Agustín, Obersztern, Mariana, Pavlovsky, Eduardo, Piel de Lava, Spregelburd, Rafael y Szuchmacher, Rubén. 2015. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- » Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 2007. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- » Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con niebla. Teatro perdido*. Buenos Aires: Atuel.
- » Bartís, Ricardo, Desmarás, Julieta y Zapata, Luis. 2018. *Ahí vienen. Sobre el Laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- » Benjamin, Walter. 1998. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- » Benjamin, Walter. 2002. *Ensayos*. Tomo V. Madrid: Editora Nacional.
- » Boris, Sergio. 2020. “Recorridos de actuación y dirección”. [Entrevista no publicada]. Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes.
- » Catalán, Alejandro. 2001. “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, VII, (12), 15-20.
- » Catalán, Alejandro. 2005. “El actor como escenario”. *Conjunto*, (136). En línea en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/revistaconjunto136.php?pagina=conjunto>. Consultado en septiembre de 2020.
- » De Marinis, Marco. 1997. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires: Galerna.
- » De Marinis, Marco. 2005. En busca del actor y del espectador. *Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- » Derrida, Jacques. 1993. *Pasiones (la ofrenda oblicua)*. París: Galilée.
- » Derrida, Jacques. 2006. *Dar la muerte*. Buenos Aires: Paidós.
- » Dubatti, Jorge. 2007. *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- » Dubatti, Jorge. 2015. “Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9).
- » Dubatti, Jorge. 2020. “Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino”. *Ciclo Integrando Saberes*, Instituto Nacional de Teatro. En línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=Ayatx3j3ct4> Consultado en noviembre de 2020.
- » Dussel, Inés. 2020. “La clase en pantuflas”. [Conversatorio]. ISEP- Ministerio de Educación. Córdoba. En línea en: https://drive.google.com/file/d/1WC_... Consultado en mayo de 2021.

- » Ferreyra, Sandra y Rodríguez, Martín Gonzalo. 2020. “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro*, (143), 42-56.
- » Foucault, Michel. 1984a. *Dits et écrits*. vol. III: 1976-1979. París: Editorial.
- » Foucault, Michel. 1984b. “De los espacios otros”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5). Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales el 14 de marzo de 1967. [Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima]. En línea en: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf
- » Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina. (Comp.) 2019. *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- » Mauro, Karina. 2011. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. [Tesis Doctoral]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1351>. Consultado en agosto de 2020.
- » Pavis, Patrice. 1992. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- » Pavis, Patrice. 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- » Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos*. Teatro. Mimo. Danza. Cine. Barcelona: Paidós.
- » Pellettieri, Osvaldo. 1994. *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990)*. Crisis, transición y cambio. Buenos Aires: Galerna.
- » Pellettieri, Osvaldo. 2008. *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- » Pessolano, Carla. 2019. *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. [En prensa]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche-Comté.
- » Pessolano, Carla. 2020. *Glosario de la praxis teatral en Buenos Aires*. [Documento inédito]. Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes.
- » Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- » Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- » Rauschenberg, Nicholas. 2020. “Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones”. *Urdimento*, Vol 2, (38), 2-28. En línea en: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/16919/11967>. Consultado en octubre de 2020.
- » Taylor, Steven J. y Bodgan, Robert. 1984. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós Ibérica.