

Flujo, fragilidad y potencia. Lenguajes que trascienden hacia la construcción de un cuerpo de actuación



Carla Pessolano

Instituto de Investigación en Teatro, DAD, UNA / CONICET / UFC
carlapessolano@hotmail.com

Fecha de recepción: 30/03/2022. Fecha de aceptación: 03/05/2022

Resumen

Al interior de sus pruebas la creación escénica contiene códigos. Códigos que en muchos casos no pretenden ser expuestos. Sin embargo, por momentos hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando su rastro entre un proceso de creación y otro. Un “salto de intuición” llama Blumenberg a ese costado enigmático que porta la metáfora cuando se impone entre los decires habituales para referir a lo que nos rodea. Palabras que, definitivamente, son más que “la insuficiencia de un concepto” (Blumenberg, 2018: 92). En este escrito tomaremos algunos lineamientos de la metaforología blumenbergiana, cuando concibe a la metáfora como un caso especial de inconceptuabilidad (Blumenberg, 2018: 91). De este modo, las nociones de flujo, fragilidad y potencia se estudiarán como conceptos que parecen imponerse al modo de sistemas metafóricos centrales para referir a universos escénicos particulares.

Palabras Clave: Teatro contemporáneo argentino - Metaforología - Prácticas escénicas - Praxis de actuación - Artes escénicas

Flux, Fragility and Power (Potentia). Transcending Language towards the Construction of a Performing Body

Abstract

We can find certain codes housed in the interior of the rehearsals for scenic creation. Codes that, in most cases, are not to be exposed. There are some expressions, nonetheless, that transcend the rehearsals' private spaces and leave traces between one creation process and another. A “leap of intuition” is how Blumenberg describes that enigmatic side of metaphors when imposed between two frequent sayings to refer to what surrounds us. Words that are definitely more than “difficulties in the formation of the concept” (Blumenberg, 2018: 92). This article takes some guidelines

from Blumenberg's metaphorology; particularly, when it conceives the metaphor as a particular case of the theory of inconceptuability (Blumenberg, 2018: 91). Thus, the concepts of flux, fragility and power (potentia) are studied as ideas that seem to impose themselves as central metaphorical systems to refer to peculiar scenic universes.

Keywords: Argentinian Contemporary Theater - Metaphorology - Scenic Practices - Acting Praxis - Performing Arts

Introducción

Al interior de sus pruebas la creación escénica tiene sus propios códigos. Códigos que en muchos casos no pretenden ser expuestos. Sin embargo, por momentos hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando su rastro como una herencia que pasa entre un proceso de creación y otro. En muchos casos esos léxicos se imponen a pesar de sí mismos. En este trabajo tomaremos las nociones de flujo, fragilidad y potencia como conceptos que parecen imponerse como sistemas metafóricos centrales para referir a universos escénicos particulares.

Un “salto de intuición” llama Blumenberg a ese costado enigmático que porta la metáfora cuando se impone entre los decires habituales para referir a lo que nos rodea. Palabras que, definitivamente, son más que “la insuficiencia de un concepto” (Blumenberg, 2018: 92). En este escrito tomaremos algunos lineamientos de la metaforología blumenbergiana, que tiene como función la concepción de la metáfora como un caso especial de inconceptuabilidad (Blumenberg, 2018: 91). Así es que ciertos conceptos “imposibles” darán cuenta del modo en que distintos creadores y creadoras del teatro argentino contemporáneo multiplican su pensamiento sobre las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo produciendo un lenguaje específico acerca de sus concepciones de mundo y de escena. Nuestra intención con el presente artículo será poner en evidencia un pensamiento que circula en el campo de la escena nacional y que se hace manifiesto, puntualmente, a través de términos con los que un grupo de creadores y creadoras remite a la escena.

En investigaciones previas nos hemos ocupado de estudiar las modalidades discursivas desde las cuales un grupo de artistas describe las prácticas escénicas. 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, notamos, requería ser visibilizada y expuesta. Por otra parte, nuestro propio recorrido en la práctica escénica nos enfrentaba a modalidades no explicitadas para referirnos a cuestiones concretas de lo teatral. Todas estas expresiones con las que suelen describirse las prácticas de la escena solían resultar usuales pero, en la mayoría de los casos, no podíamos ligarlas con ninguna tradición ni genealogía concreta. Eran simplemente términos de los que nos servíamos para enunciar cuestiones específicas de la escena o de la actuación.

Al hacer foco en la distancia entre las prácticas y el modo de enunciar las prácticas seguimos el trabajo de Michel de Certeau cuando refiere a la enunciación de las prácticas y al uso como una “nudosidad inseparable del ‘contexto’” (De Certeau, 1996: 40) del cual, normalmente -y de manera abstracta- se la suele distinguir. Uno de los elementos principales de nuestro trabajo es la detección de esos términos que suelen insertarse como indistinguibles de las prácticas, justamente, para recoger información acerca de su procedencia. En el caso de las metarreflexiones emanadas de las praxis escénicas contemporáneas, esas “nudosidades” permitieron 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. En esa investigación, los artistas que conformaron nuestro corpus son aquellos para quienes la actuación es entendida como territorio de resistencia en las prácticas de la escena y, para abordar su producción discursiva, comenzamos haciendo un relevamiento acerca de los modos de nombrar y los espacios para hacerlo.

Ese relevamiento se centró sobre los discursos de espesor (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada”) que se hallaban en diversos materiales textuales y no únicamente publicaciones legitimadas por la academia o la crítica. Por el contrario, hemos visto el modo en que nuestro objeto se fue construyendo desde la diversidad de las fuentes. De esta forma, contamos con publicaciones tradicionales (artículos, ensayos, entrevistas) y también con materiales no publicados o publicados por fuera del circuito editorial o académico (blogs, revistas, entrevistas propias y llevadas a cabo por otros investigadores y publicaciones inéditas de circulación en el ámbito de las redes sociales de los artistas).

Cabe destacar que ni en esas primeras investigaciones ni tampoco en la que aquí se presenta se ha pretendido agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en el teatro argentino, sino que la intención es pensar la discursividad acerca de la praxis a partir de diversos casos. Respecto de esto, consideramos que, para estudiar los vínculos entre la práctica y la reflexión sobre la práctica, es fundamental recordar que el pensamiento que los artistas puedan desarrollar sobre su obra de ningún modo clausura el sentido de la obra en sí. Por el contrario, haciendo foco en el pensamiento inmanente a todo material escénico, es evidente que 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, etc.).

Una particularidad de esos pensamientos emanados de las prácticas y manifiestos en discursos implantados en esas mismas prácticas es la recurrencia de metáforas. Así fue que delineamos el armado de un glosario de ‘palabras clave’ (Williams, 2003). Palabras que son constitutivas de los saberes de la escena en nuestro campo teatral y que reconocen a las metáforas como herramientas del pensamiento de los creadores. En algunos casos, se trataba de metáforas en sentido estricto y, en otros casos, de léxicos con sentido figurado a partir de los cuales las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica, en el marco del ensayo y de la clase.

Algunas de esas palabras clave son las que se ubican justamente en torno a la idea de *resistencia* dentro del campo teatral de Buenos Aires. Sin voluntad de exhaustividad en la búsqueda de sus componentes, este lexema que irradia sentido autónomo permite magnetizar toda una serie de subtemas que se vuelven operativos para pensar la actuación. De este modo, las ideas de flujo, fragilidad y potencia tendrían la capacidad de arribar a concepciones de las praxis que el sistema teatral ha ido produciendo, al modo de una verdadera gramática no tipificada.

Un pensamiento de resistencia

Indudablemente, la dimensión crítica sobre la escena y la sistematización de materiales documentales pueden ser potenciadas por la perspectiva singular y específica de las creadoras y creadores del campo teatral. En estudios precedentes hemos comprobado que en la tradición teatral argentina hay un profuso pensamiento emanado de la

práctica escénica que puede ser concebido en términos de teoría (en la mayoría de los casos no sistemática) y este fenómeno se vuelve visible, en nuestro caso, a partir de la problematización teórica de tres ejes (credo poético, subjetividad poética y resistencia). Durante esa investigación se tomó como caso testigo a un grupo de artistas que operan como referentes ineludibles en lo que a reflexión acerca de la praxis de actuación respecta y que entienden esa praxis como confluencia entre cuerpo y resistencia (Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro).

En la actualidad, ese grupo se extiende a varios exponentes más dentro del campo teatral de Buenos Aires que, se intuye, se encuentran alineados con la concepción de cuerpo de actuación de este grupo originario que he clasificado como propiciadores y continuadores en la reflexión en torno a las praxis de actuación. Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa son los creadores y creadoras que hoy nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia.

Partiendo de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido la resistencia como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica, generando pensamiento sobre la praxis específica de actuación. Su impronta de trabajo escénico concibe un cuerpo de actuación como espacio generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido -por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista, tal como la reconoce el método stanislavskiano-strasbergiano- en la valoración de un tipo de *actuación propia* que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos.

Decires inventivos en la creación escénica

Cuando, en su artículo “Tecnologías de la crítica”, Adrián Cangí describe lo que considera la fundación de la “ficción crítica” como género -pero también como modo de lectura (tomando como referencia a Borges y Althusser)-, menciona que quienes producen material escritural sobre otras escrituras son “inventivos lectores” puesto que “no se ajustan a la descripción de sus lecturas sino a la invención del recuerdo, de la memoria, de la voluntad de construcción de sí mismos, lo que deja en una zona gris la práctica de lectura crítica para transformarla en una práctica inventiva de la memoria como escritura” (Cangí, 2020: 26). De modo similar, podemos tomar las descripciones de lo que sucede en el ensayo de parte de creadores/as. La reconstrucción de esos decires que impactan sobre los cuerpos de actuación provocando derivas que son sustrato de poéticas son, podría decirse, una práctica inventiva. En este caso en particular repararemos sobre tres nociones que aparecen en boca de creadores de resistencia y que parecen contener ese “salto de intuición” (Blumenberg) para referir a fenómenos puntuales de la escena.

Flujo

La idea de flujo es central en la producción escénica apoyada sobre la lógica de los cuerpos de actuación y la encontramos fundamentalmente en reflexiones de Ricardo Bartís cuando afirma:

El actor es habitado por otras fuerzas: el teatro occidental intenta nominar, a partir del personaje, de la definición psicológica, de las características de tiempo y espacio asociables con el orden de lo real, algo que en realidad es inasible. Busca poder ubicarlo para poder definirlo en el sistema de producción. Sin embargo, se trata de algo del orden de lo cromosomático, de algo misterioso, de por qué actúa un actor, de por qué tiene flujo (Bartís, 2018).

En este apartado se observan dos cuestiones. En principio, la idea de flujo aparece como elemento que viene en el orden de lo misterioso, y, en segundo término, el concepto parece evidenciar la capacidad de la actuación de producir esa otra *realidad inasible* que, sin poder ser nombrada explícitamente, no deja de ser convocada en estas palabras que aluden a las praxis de creación.

Respecto del primer punto, algo de esta acepción de lo misterioso parece coincidir con las concepciones mediúmnicas a las que refiere Francis Bacon cuando cita a Duchamp: “por lo que parece, el artista actúa como una especie de médium que por un laberinto situado más allá del tiempo y el espacio, busca su salida a una claridad” (Sylvester, 2009: 91). En esta lectura, allí donde Duchamp dice “médium” Bacon piensa en “trance”:

No me gusta emplear ese término “trance”, porque se acerca demasiado al misticismo moderno, que yo odio. Y además que quizás suene un poco pomposo eso de estado de trance. ¿Comprendes lo que quiero decir? [...] todo arte es, sin duda, instinto (Sylvester, 2009: 85).

La alineación que tiene esta concepción particular del universo lexical que rodea lo misterioso, tal como lo contempla la mirada escénica dentro del grupo de creadores de resistencia, tiene que ver, justamente, con su oposición a la idea de trance. Lejos de aquellas tradiciones escénicas en que lo mediúmnic reconoce cierta “sacralidad” en la creación teatral para propiciar la entrada de “presencias” (Mnouchkine) o de “lo extraño” (Mnouchkine) a través de la “desencarnación” actoral (Jouvet) estas “otras fuerzas” a las que refiere Bartís aluden a las posibilidades que tienen los cuerpos de producir actuación y de producir sentidos con esa actuación. En esta construcción conceptual “tener flujo” es permitir la entrada de una materialidad escénica singular, propiciada por un cuerpo que es centro productor de esa escena. También esto lleva a pensar en otras lógicas, como las trabajadas por Luis Guzmán en el campo literario. Este autor plantea diversas modalidades y rasgos mediúmnicos, especialmente en torno a ideas como lo oculto asociado al desdoblamiento y el espíritu avanzando sobre la materia (en este caso podríamos decir la obra):

El espíritu avanza sobre la materia, hace sentir su presencia en las muecas y en las contorsiones de los brazos y de las piernas, que llegan hasta un estremecimiento automático, descompasado e inarmónico. En algún momento el espíritu pasa del lamento a la blasfemia, incluso al insulto virulento. Y es como si cada parte del cuerpo del médium acompañara o se resistiera a la palabra injuriosa (Guzmán, 2009: 26).

Agregado a esto, las reflexiones de Guzmán asociadas a ideas de libros parlantes o dicientes son potencialmente leídas desde lo oculto asociado al desdoblamiento o al espíritu haciéndose presentes por sobre la materia de creación. En el caso de las lecturas sobre lo escénico puntual esa corporeidad a la que refiere Guzmán se manifiesta en deseo de trascendencia.

En la hipótesis del lugar de la mirada, del espectador o del punto de vista, aparece también el deseo de trascendencia que la actuación pone en ese acto. La actuación

establece en ese contacto la presunción de una existencia más intensa, más singular, más erótica. [...] La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto (Cholakian, 2017).

Respecto del segundo punto que surge de la idea bartisiana de flujo, se impone su concepción que se alinea con el reconocimiento del texto como una zona más dentro del complejo lenguaje que incluye el cuerpo de actuación. Por otra parte, como sucede con Alberto Ure cuando describe al ensayo como teatro en latencia, en Bartís también hay una jerarquización de ese momento procesual al que define como “momento de pura intensidad, momento de pura búsqueda” (Bartís 2003: 67). Hacemos hincapié en la puesta en valor de esta instancia del proceso de creación, porque hemos visto que estos creadores postulan al ensayo como espacio de investigación en el cual puede surgir un “flujo de asociaciones” (Bartís, 2003: 179) que será basal para la conformación de una poética específica y también para las elaboraciones conceptuales en torno a la práctica de actuación. Al ser multiplicador en diversos sentidos, ese flujo de asociaciones no solo activa cierto “permiso poético” para el actor, sino que además, será proveedor de un “campo poético” como posibilidad de entrada a un mundo dramático en que los actores puedan ejercitar su propia autonomía:

No es la parodia sino la existencia de poder comenzar a multiplicar: una situación refiere a esto pero además a esto otro y a esto otro. Esas cosas no son necesariamente producto del sentido sino del flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino es permiso poético dinámico que se empezará a producir (Bartís 2003: 179).

Estas cuestiones reafirman la idea acerca del texto como proveedor de escena y del director como alguien que pretende crear un lenguaje, en contraposición con la búsqueda de representar un texto. Respecto del espacio provisto para que esto suceda, Bartís dirá:

Cuando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica. Materialidad que tiene discurso, que tiene palabra, que tiene temas, pero que ya son parte de un mecanismo teatral donde las escenas en lo aparente a veces se ignoran entre sí, cuyo entrelazamiento y su lógica deviene de lo escénico y no del sentido (Bartís 2003: 68).

De este modo, cuando nos enfocamos, tomando las reflexiones de Bartís, en el plano de la resistencia como modalidad de dirección, el concepto de flujo potencia 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 desde la puesta en cuestionamiento del texto tradicional como único soporte. Una clara referencia a esto es lo que explicita también 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).

Por otra parte, en lo que concierne específicamente a la instancia de exploración actoral durante los ensayos este nodo conceptual contiene implícita, en la mirada de este creador, las ideas de continuidad, y multiplicación: “Con el tema del flujo aparecía también la idea del corte. Pero es más claro entender el flujo de la actuación: la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva.” (Bartís 2018: 9). Algo de esto pareciera coincidir, nuevamente, con lo que (en el campo de la pintura), detalla Francis Bacon: “Una forma representativa te dice inmediatamente a través de la inteligencia en qué consiste la forma, mientras que la no representativa actúa directamente sobre la sensación y luego se fluye, lentamente, al hecho. El porqué, desde luego, no lo sabemos” (Sylvester, 2009: 51).

Fragilidad

La noción de fragilidad, dentro las prácticas teatrales de resistencia, se inscribe cercana a un concepto que aparece de modo recurrente entre creadoras y creadores escénicos que es el de afectación. En el mismo se incluyen dos vectores que se correlacionan: la afectación en la tensión entre arte y reflexión y a partir de la tensión entre pensamiento y cuerpo. Así, el concepto específico de “régimen de afectación” en una definición elaborada por Eduardo Pavlovsky sería el “régimen de conexiones para ver el teatro, para entender qué es el teatro” (2001: 110). Aquí, la idea de “afectación” en términos generales opera como conceptualización de la producción de pensamiento de la práctica artística. De hecho, al definir su propia producción escénica este creador afirma: “estas son las cosas que pasan cuando uno se entusiasma con el teatro, con la vida, con las cosas del arte. Yo no soy un tipo que haya estudiado lingüística, ni que haya tenido una vocación teórica. A mí, las cosas me afectan o no me afectan” (Pavlovsky 2001: 22).

La idea de afecto o “estado del alma” encuentra diversos antecedentes que podríamos relacionar con la discursividad específica de Pavlovsky. Por ejemplo, ya en Spinoza hay registros de la utilización de la idea de afecto en relación con la creación artística al imbricar su concepción de potencia en relación con el concepto de cuerpo. Aquí entonces la idea de afecto muta en “afección”, al poner el foco en afecciones que incrementadas o reducidas son pasibles de intervenir sobre esas potencias. Dirá el autor: “si podemos ser causa adecuada de alguna de esas afecciones, entonces entiendo por ‘afecto’ una acción; en los otros casos, una pasión” (Spinoza en Pavis, 2016: 20). Luego retomada por Deleuze, la categoría de afecto trabaja como parte de la tríada concepto-precepto-afecto, en que estas últimas dos se encontrarían estrechamente vinculadas. Según esta dualidad, afirma Pavis que “el material [artístico] pasa a las sensaciones; las percepciones vividas pasan al precepto; las afecciones sentidas pasan al afecto” (Pavis 2016: 21). Esto referiría a que la obra en sí, materialidad específica producida por un artista, es un conjunto de preceptos y de afectos que se sostiene por sí misma. Es decir que toda aquella singularidad con la que el artista la haya construido (en términos de emociones e impresiones) no la definirá, sino que la impregnará para que a su vez, en la situación de recepción, vuelva a activar preceptos y afectos.

Al utilizar la noción de “afectación”, Pavlovsky manifiesta un modo de interpelación no únicamente en lo emocional o en lo estético. Por el contrario, cuando afirma “entusiasmarse” con las “cosas del arte” este creador parece estar remitiéndose a ese doble rol en que se autodefine como artista y condensando en ello su praxis estética y teórica a la vez, afirmándose como intelectual específico (siguiendo la categoría producida por Bak-Geler, 2003). En una línea similar, pero haciendo foco en el proceso actoral, específicamente, Alejandro Catalán afirma que:

La actuación es asumir la manipulación que se puede ejercer sobre esa percepción y como tal tiene acontecimientos específicamente actorales, que no son los que vienen de la dramaturgia ni la dirección. Esos acontecimientos son las afectaciones y la capacidad de producir un ser... Entonces, un relato actoral es un ser cuyas afectaciones van produciendo un proceso subjetivo, un cuerpo en mutación actual: alguien que va modificándose en términos vivenciales a ojos vista (Catalán en Mannarino, 2009: 4).

De este modo, se reafirma esta conceptualización que centra la experiencia escénica en la experiencia actoral. Si el acontecimiento eminentemente escénico es un acontecimiento actoral, las afectaciones que derivan del mismo son las que podrían producir “un ser”, especie de subjetividad en latencia a partir de la experiencia del cuerpo de actuación. Son diversas las conceptualizaciones que aparecen como laterales pero complementarias a esta idea, pero una de las centrales es la noción de “fragilidad” desarrollada, principalmente, por Bernardo Cappa.

Al hacer foco especialmente en los conceptos que produce en la definición de su materialidad escénica, Cappa considera que la necesidad de hacer teatro surge de una combinatoria de elementos que se podría resumir en la idea de la “fragilidad como potencia” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017). Afirma que los sujetos escénicos que deciden emprender su camino en el teatro lo hacen porque “si no actúan no tienen lugar en el mundo” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017) y el “no poder hacer otra cosa los arrasaría del mundo” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017). Por lo tanto, para este creador, la actuación es la que pone en valor esa fragilidad que se hace presente en el hecho teatral.

Estar es en sí una fragilidad. El cuerpo que actúa se afecta. Puede afectarse porque necesita el vínculo con la mirada. La fuerza de la actuación es comprender lo que está en juego en el momento en el que se establece el vínculo. Es como una despedida. Siempre se está al borde del ridículo. Estar implica quedar expuesto. Eso que tanto se oculta en lo real cuando se actúa se pone en evidencia. Cuánto más cerca está quien actúa eso que esconde, cuánto más sincero es consigo mismo más extenso se hace lo que actúa. Si solo actúa el sentido. Si solo actúa para ser el personaje. Entonces depende del futuro del relato. La actuación que está no tiene futuro. La pura presencia es potente porque no depende del futuro que exige una forma de ser para cumplir con su relato (B. Cappa, comunicación personal, 21 de febrero de 2020).

Esa fragilidad como potencia se ubicaría, según esta concepción, en el puro presente y en vistas a configurar una “situación poética”. Al respecto, el creador agrega que se trata de una situación que “pueda revelar o dar cuenta en el momento de algo que no se puede decir, de algo que no tiene nombre. Encontrar un lenguaje que haga posible, que uno descubra lo real y que no tiene nombre” (B. Cappa, comunicación personal, 01 de octubre de 2014). Dentro de la búsqueda estética de Cappa también se hace una diferencia entre lo “original” y lo “poético”, afirmando que esta segunda categoría habilita una potencia de combinaciones posibles para una escena singular. Algo de esto resuena en la modalidad a partir de la cual Alejandro Catalán piensa en esta lógica vincular desde la idea de “singularidad”:

El “impacto” es la operación que le da sentido escénico a todo lo que sale a escena cuando no hay una “problemática” que componga los cuerpos y rubros en el contexto indeterminado, fragmentado, ahistórico, saturado y disperso en que se inscribe el ensayo bajo la insidiosa presión de “éxito”. Digamos que la “problemática” por excelencia de nuestra época es transformar partes dispersas en componentes de una textura común. La “singularidad” sería entonces la específica

manera en que unos cuerpos y rubros heterogéneos han logrado transformarse inventando un juego propio e intransferible. No existe una subjetividad o un artista “singular” ya que la singularidad no está garantizada y depende, cada vez, de un encuentro con los otros en el que la singularidad, si aparece, será una dinámica que transformará a todos para componerlos. Si algunos de los componentes demanda un respeto particular, o es erigido como centro y valor, o se resiste a abandonar su eficacia conocida, o le dona sentido a los otros, o no puede abandonarse como componente, o tiene mayor responsabilidad imaginaria que los demás, etc. solo tendremos otro espectáculo, quizás interesante, pero no singular (Catalán, 2011).

En estas concepciones de teatro, la fragilidad como potencia y la singularidad se afirman en configuraciones de una poética del presente, a partir de la “textura común” que se apoya en lo vulnerable y lo “expuesto” (Cappa) por fuera de una voluntad de producir una materialidad escénica “eficaz” (Catalán). Nuevamente, estas miradas en que se jerarquiza lo presente y los cuerpos de actuación dan cuenta de credos poéticos en que la escena se implanta como un territorio de resistencia, en este caso desde lo frágil y singular en las praxis creadoras.

Potencia

En el concepto de fragilidad ya vimos aparecer la idea de potencia. Este concepto encuentra, nuevamente, ligazones con la noción de afecto que, de un modo u otro, ha atravesado los decires de creadoras y creadores dentro del campo teatral nacional (se trata, curiosamente, de una noción que excede las redes teatrales de resistencia, en muchos casos contando con acepciones contradictorias). Haciendo una transposición disciplinar respecto del término podemos recuperar lo que Adrián Cangí reconoce como efectos materializados de las afecciones de un creador.

Cuando se intenta precisar qué es un modo de escribir se descubren los efectos materializados de las afecciones. La cosa literaria es un efecto de la afección, es decir, un ser real que posee una esencia y una existencia propias, pero que no existe fuera del atributo en que se produce (23).

En una dirección similar, y nuevamente en el campo de la praxis escénica, en dichos autorreflexivos de Pavlovsky aparece la idea de potencia de actuación asociada al régimen de afección y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de “multiplicidad y contagio”. En ese marco, este creador refiere a la potencia política de una poética de resistencia en que los cuerpos de actuación son fundantes todo abordaje escénico posible. Es decir, una concepción escénica sostenida eminentemente en el cuerpo como práctica vital, como potencia de creación.

“¿Qué puede un cuerpo?” recupera Deleuze retomando a Spinoza. El filósofo holandés postulará, desde una concepción inmanente de la filosofía, que el individuo es potencia y, como tal, no aspirará a configurar su realidad desde lo que *podría ser* sino desde *lo que puede* y eso es lo más cercano a la sospecha acerca de aquello que puede un cuerpo (en tanto constructo que condensa afecciones, vibraciones y relaciones). Dicho de otro modo, desde esta óptica, la potencia que no sería aquello que *se quiere*, sino lo que *se tiene*. Respecto de esto, en el relevamiento que hace Cangí sobre el estudio de Deleuze respecto de las potencias de obrar spinozianas afirma que el acto de creación contiene en su interior “compuestos de potencia” (Cangí, 2020: 29). Es decir, una concepción de la potencia con capacidad transformadora, con la idiosincrasia de un “centro de mutación” (Cangí, 2020: 29).

En conexión con estas concepciones del cuerpo para una creación en acto Eduardo Pavlovsky describe, del siguiente modo, el trabajo de Ricardo Bartís: “el texto es acribillado encontrando nuevos sentidos en los ensayos. Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos [...] teatro de ‘entre’ [...] teatro del devenir. Esa es su singularidad específica. Su firma como creador” (Bartís 2003: 123).

También aludiendo a esta concepción de “potencia de actuar”, pero enfocando su metarreflexión especialmente en una lógica de producción de sentido actoral, Ricardo Bartís pensará acerca de aquellas zonas por las que circula la potencia inmanente de un cuerpo de actuación que se encuentra en tensión permanente con las “gramáticas de los textos” que transita:

Las explicaciones vinculadas al sistema compositivo en relación con el texto también son triviales. Son para tratar de resolver algo que es más del orden metafísico: ¿cómo hace alguien para transformar ese texto mamotético en algo posible? Entonces toda la referencia al personaje resulta trivial. Un ejemplo era Urdapilleta haciendo de Lear: lo que hacía Urdapilleta era un agenciamiento de su propia potencia y de su propia práctica y la trasladaba de manera provocativa, degenerada, disruptiva, cambalacha a una puesta de teatro clásico dirigida por Lavelli en el Teatro San Martín. Entonces él asaltaba esa textualidad: no era que no tenía importancia Shakespeare, pero lo importante pasaba a ser lo que hacía Urdapilleta, cómo él se vinculaba con Shakespeare (Bartís, 2018).

Esa disrupción, que según esta mirada no es más que la materialidad específica de una actuación con capacidad de “agenciamiento de su propia poética” está completamente alineada con aquella lógica de multiplicidad y contagio de la que habla Pavlovsky. Estas concepciones también se encuentran entrelazadas en la idea de emoción simple de Cappa en que aparecía “la potencia de actuación como poética en latencia” y es justamente en el eje de la metodología de trabajo de ese creador donde hallamos la idea de caos como proveedor de “una potencia poética”. Desde aquí, el autor, plantea que el eje que contenga ese desorden podría ser la búsqueda de presencia, y la priorización de esa presencia lo que podría llevar a pensar que “la obra ideal es la obra improvisada, todo el tiempo” (B. Cappa, comunicación personal, 01 de octubre de 2014).

También dentro de los creadores de resistencia presentan el caso de Sergio Boris, para quien la idea de potencia aparece puntualmente relacionada con la noción de teatralidad:

La teatralidad es lo que genera potencia teatral en el lenguaje escénico. En ese todo, en eso que me da potencia, donde no hay nada que esta por fuera de eso que me hace sentir y ver. Es toda esa escena total, digamos, en el espacio-tiempo (Boris, 2020).

Sin explicitarlo, pero indudablemente cercano a estas concepciones, en Alberto Ure se encuentra la concepción del ensayo como teatro en latencia al afirmar: “después de todo, el ensayo es teatro, teatro latente pero teatro”. Cuando desarrolla estas ideas, Ure agrega que, según su óptica, el campo del ensayo es el espacio en que se da cauce a la potencia que tienen los actores descritos por él como una “hemorragia indiscriminada de ficción”.

Porque en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos. Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos

arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama teatral, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina (Ure, 2003: 95).

Por lo tanto, siguiendo estas acepciones podríamos afirmar que la concepción de potencia (en sus versiones ligadas a la potencia de actuar, la teatralidad como potencia, la potencia de actuación como poética en latencia y la concepción del ensayo como teatro en latencia) alinea la mirada de estos creadores y distingue una línea en común que piensa al cuerpo de actuación como efecto de la afección, como un cuerpo que debe explorar sus potencialidades escénicas para poder convertirse, finalmente, en su propio territorio de resistencia.

Conclusiones

Este escrito parte de la creencia de que el campo de la escena se encuentra plagado de series de acuerdos discursivos que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, requerimientos básicos para poder ensayar. En este tránsito se ha pretendido condensar una serie de términos disciplinares y comenzar a estudiar los modos en que se generan esos términos para intentar ver cómo inciden en las propias producciones artísticas.

El origen de esta indagación fue la detección de construcciones lexicales que han sido sistematizadas durante investigaciones precedentes, en las cuales se intentó visibilizar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de la constelación de creadoras y creadores de resistencia que circularon y circulan por el teatro nacional.

Al trabajar acerca de los dichos de este grupo de artistas que, como se ha observado, producen insumos reflexivos poniendo el foco sobre los cuerpos de actuación en tanto territorio de resistencia de las prácticas escénicas, encontramos varios puntos de concordancia respecto de su mirada acerca de la praxis. Uno de estos elementos que se han presentado a repetición es la idea un quehacer que, buscando una potencia poética, produce pensamiento ininterrumpido acerca del contexto en que se inscribe. Esto es uno de los elementos basales que en que se reafirma la idea de resistencia que hemos visto aparecer reiteradamente en el pensamiento de estos artistas. Más allá de las nociones descriptas, una deriva de esa manera de ver la actuación -también perteneciente al lexema *resistencia*- se ubica en la idea de “pulverización de la realidad” para evidenciar los modos en que “el poder construye ficciones”:

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).

Así como en esta concepción de escena y de mundo se pone de manifiesto lo artificioso como modalidad de actuación, será justamente a partir de los insumos teóricos producidos por las y los creadores de resistencia que se puede profundizar en aquellos constructos del decir también elaboran ficciones. En algunos casos, se puede observar con claridad el modo en que algunos términos, a su vez, contienen a otros. Son especies de recortes lexicales que incluyen universos conceptuales semejantes pero no idénticos. De este modo, en la visitada concepción de flujo podría incluirse, la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” (Cappa, 2015: 18), un actuar desde el “arder” (Onetto en Pages y Aguilera, 2021); en la concepción de fragilidad podría incluirse

las ideas de “vacío” y “despojo del ser social” a través de la actuación (Garrote, 2015: 38); y en la concepción de potencia la lectura de una “escena total” (Boris, 2020) en un espacio-tiempo teatral. Será proyecto de recorridos posteriores indagar en las ligazones conceptuales que relacionan estas terminologías. Por otra parte, respecto del modo en que se imprimen estas recurrencias discursivas en las metarreflexiones de las creadoras y creadores que estudiamos, podemos rescatar esos decires embrionarios que tienen el potencial de contener lateralizaciones y multiplicaciones al infinito.

Finalmente, sobrevuela la pregunta acerca de la razón por la cual asumimos que estos conceptos surgen en ensayos siendo que los relevamos, en este caso, plasmados sobre otros soportes (entrevistas, textos ensayísticos, artículos). En gran parte porque presentan rasgos particulares que parecen unificarlos: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata de núcleos metafóricos que se atreven a intentar decir lo indecible, arriesgan descripciones sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer.

Bibliografía

- » Bak-Geler, T. (2003). “Epistemología teatral”. *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, (4), 81-88.
- » Bartís R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- » Bartís, R., Desmarás, J., Zapata L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- » Blumenberg, H. (2018). *Nafragio con espectador*. Madrid: La balsa de la medusa.
- » Boris, S. (2020). *Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas*. Universidad Nacional de las Artes.
- » Cangí, A. (2020). “Tecnologías de la crítica: encrucijadas y modos de las formas de juzgar”. *Revista Celehis* (39), 19-38.
- » Catalán, A. (3 de septiembre de 2011). “Un éxito”. [En línea]. Consultado el 10 de octubre de 2021, [en línea] Consultado el 2 de marzo de 2022 en <http://alecatalan.blogspot.com/2011/09/>
- » Cholakian, D. (9 de noviembre de 2017) “Ricardo Bartís: ‘El saqueo de nuestro arte que hace la política es impiadoso’”. En Infobae, [en línea] Consultado el 4 de abril de 2022 en www.infobae.com/cultura/2017/11/09/ricardo-bartis-el-saqueo-de-nuestro-arte-que-hace-la-politica-es-impiadoso/
- » Cappa, B. (2015). “Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas”. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- » Deleuze, G., (2003). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- » Garrote, A. (2015). “Se puede ver el cristal roto”. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- » Guzmán, L. (2009). *Los muertos no mienten*. Buenos Aires: Edhasa.
- » Jouvet, L. (2009). *Le comédien désincarné*. París: Flammarion.
- » Mannarino, J. M. (2009). “El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán”. *Revista Telón de fondo* No. 9.
- » Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente*. Buenos Aires: Atuel.
- » Pagés, P. y Aguilera, M. (s/f). “María Onetto: ‘Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador’” *Revista Ruda*. [en línea]. Consultado el 1 de abril de 2022 en <https://revistaruda.com/2021/07/20/maria-onetto-necesaria-energia-intensa-para-soportar-mirada-del-espectador/>
- » Pavis P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.
- » Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel
- » Pellettieri, O. (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.
- » Rodríguez, M. (2000). “La puesta en escena emergente y su futuro”. En *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna.

- » Sylvester, D. (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Ediciones polígrafa
- » Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.