



Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Lenguaje ordinario, modos teóricos y lectura como interlengua: los saberes oblicuos de las praxis escénicas de Buenos Aires

Carla Pessolano

Grupo IEP, IIT, UNA/Conicet (Argentina)
carlapessolano@hotmail.com

RESUMEN

En este trabajo pretende plantearse la idea piloto de que existen tres elementos que son característicos del discurso reflexivo dentro del campo teatral: las palabras corrientes, los modos teóricos y la lectura como interlengua. Para hilvanar esta tríada de conceptos se tomará como objeto la escena teatral, pero desde el punto de vista de la lengua que la nombra. El foco estará puesto, especialmente, en los términos que activan un pensamiento con tracción a lecturas y que dan cuenta de un modo de producción de saberes específicos y situados. Quizá en el estudio de esos términos se encuentre la clave para pensar las relaciones entre lectura, pensamiento y creación escénica.

PALABRAS CLAVE: teatro contemporáneo, Argentina, teatro nacional, creación artística, artes escénicas

ABSTRACT

This paper aims to establish that there are three distinctive elements in the thoughtful speech within the theatrical field as a pilot idea: ordinary language, theoretical perspectives, and the reading as an interlanguage. To string together this triad of concepts, the theatrical scene will be taken as object, and we will do it from the point of view of the language that names it. The focus will particularly be on the terms that trigger a thought with traction to readings, and that account for a specific and situated mode of knowledge production. It is perhaps by studying those terms that we could think the ties between reading, thinking and scenic creation.

KEYWORDS: contemporary theatre, Argentina, national theatre, artistic creation, performing arts

Introducción

En este trabajo pretende plantearse la idea piloto de que existen tres elementos que son característicos del discurso reflexivo dentro del campo teatral: las palabras corrientes, los modos teóricos y la lectura como interlengua. Para hilvanar esta tríada de conceptos se tomará como objeto la escena teatral, pero desde el punto de vista de la lengua que la nombra. El foco estará puesto, especialmente, en los términos que activan un pensamiento con tracción a lecturas y que dan cuenta de un modo de producción de saberes específico y situado. Se presume que entrando en esa indagación terminológica incluso podrían detectarse diversas relaciones que se establecen entre las lecturas de las creadoras y creadores —sospechadas o confirmadas— y el impacto que estas tienen sobre sus creaciones escénicas. Asimismo, se buscará rastrear un pensamiento que circula en el campo de la escena nacional y que se hace manifiesto a través de términos con los que un grupo de creadoras y creadores remite a la escena de la cual forma parte. Se espera que analizando sus recurrencias terminológicas puedan detectarse nodos conceptuales que centralizan matrices

claves para entender ese lenguaje singular que circula y funda la praxis teatral de un territorio: en este caso, las creadoras y los creadores sobre el que enfocamos nuestro interés radican su quehacer en el teatro de Buenos Aires y coinciden en una concepción escénica que podríamos llamar de resistencia¹.

Se parte de la idea de que, sin unirse fácticamente para sus creaciones, las creadoras y creadores de resistencia presentan conjuntos de rasgos discursivos recurrentes, lo cual permitiría considerar que sus pensamientos —que operan al modo de soportes evanescentes— escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y la clase. A partir del estudio sobre los discursos de espesor de esa constelación, entonces, se puede observar su peculiar uso de ciertos términos que parecen parte del lenguaje corriente pero que dan cuenta de complejos universos cognitivos que describen cuestiones prácticamente indecibles acerca del teatro y la actuación. Estas creadoras y creadores intelectuales son capaces de producir categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. En estas páginas se intentará dar cuenta de ese tipo de discursividad particular que se encuentra imbricada en las praxis camuflada entre medio del lenguaje corriente; luego, para ubicarlas en su contexto de producción, se trabajará sobre la idea de «modos teóricos» de Anne Cauquelin que sería el tipo de producción discursiva que —sin tener pretensión de establecerse como teoría— deja trazas de sus complejas concepciones de mundo; y, por último, se planteará la idea de lectura como actividad —en solitario y colectiva a la vez— capaz de organizar un modo de habitar el mundo y transformar el estatuto de la escena influyendo en su materialidad más llana pero también dejando claras trazas en las palabras con las que se nombra lo teatral.

1 La resistencia opera como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Su particularidad es la lectura de ambos componentes de modo imbricado, como rasgo característico de un tipo de teatro que se da en Buenos Aires y es producido por creadoras y creadores que se inscriben dentro de la lógica de la Producción de Sentido Actoral (cuyos rasgos característicos son la autonomía creativa, la independencia del texto y el uso singular del lenguaje) (Pessolano 2021).

Un lenguaje ordinario que entreteje obras y discursos

El lenguaje corriente se encuentra por todas partes, esa es su particularidad y su indistinción. En el campo teatral de Buenos Aires hay ciertos términos recurrentes que no destacan por su tecnicismo ni por su complejidad y parecen simplemente palabras de uso común. De todos modos, en ciertos casos, se trata de términos que se aglutinan como líneas de fuerza capaces de exhibir las complejidades de una praxis. Además, son términos que —sin cristalizar su sentido— van actualizando las variantes de su uso en la práctica corriente, activándose y desactivándose según necesidad. De aquí deriva una serie de preguntas acerca del modo específico de nombrar sus praxis: ¿es calculado el modo en que se nombra lo que se hace? ¿Es necesario hacer para poder pensar? ¿Se hace lo que se dice que se hace? ¿Por qué las creadoras y creadores usan esas palabras y no otras? ¿Por qué se mimetizan al hablar? ¿O por qué parecen hablar lenguas distantes?

Podría decirse que la producción de decires y la producción de saberes asociada a esos decires es profusa y amplia, pero tiene una característica singular, son conceptos que surgen principalmente en ensayos y clases, es decir, momentos recortados dentro de un proceso de creación. Esto se deduce al ver que presentan algunos rasgos peculiares que los agrupan: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata, además —en muchos casos—, de núcleos lexicales 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.

Algunos de estos términos que se aglutinan en torno a las producciones discursivas de las redes de creadores de resistencia son las ideas de «maleza»², «desmesura»³, de «un cuerpo formado por partes de otros cuerpos»⁴ y de «monstruo de cuatro cabezas»⁵ que constituyen el eje de la producción del grupo de actrices Piel de Lava (Elisa Carricajo,

2 Piel de Lava, «La creación grupal», en *Detrás de escena* (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 129.

3 Piel de Lava, «La creación...», 129.

4 Piel de Lava, «La creación...», 128.

5 Laura Paredes, «Un cuerpo solo. Apuntes sobre la creación grupal», *La Llave Universal* (2018): <http://laveuniversal.com/2018/06/05/un-cuerpo-solo-apuntes-sobre-la-creacion-grupal>

Valeria Correa, Pilar Gamboa, Laura Paredes); ciertas metáforas meta-rreflexivas de María Onetto⁶ como las ideas de «traducción», «trama», «fragilidad» y lo que ella llamaba «hacer materia», así como las metáforas de la cotidianeidad de la práctica como sus ideas de «inmersión» o «humedad» en relación con el entrenamiento previo al trabajo en la escena (ella refiere que el entrenamiento es lo único que «humedece zonas que habitualmente están secas») o el «sucundum» y el «impacto» en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación; también ideas que se vuelven el mero idioma de una praxis como son los conceptos de «campo imaginario» y de «cancha con niebla»⁷ de Bartís. También ideas como la indagación en torno a «nuevos modos relacionales»⁸ para la creación escénica de Andrea Garrote, la idea de «cuerpo de actuación como catalizador»⁹ de Bernardo Cappa o la «potencia» como «escena total»¹⁰ (acuñada por Sergio Boris), entre muchas otras.

Viendo entonces su variedad, podría pensarse que los tipos de términos utilizados para nombrar las praxis podrían ser estudiados y distinguidos (entre sí) a partir de su capacidad *performativa*, es decir, su capacidad de accionar sobre la propia materialidad de la escena. En esta dirección es que me permito tomar algunos lineamientos derivados de la llamada «filosofía del lenguaje ordinario» de John L. Austin para pensar en el uso de términos recurrentes en las prácticas escénicas. Potencialmente, la teoría austiniana permitiría buscar términos de uso corriente que frecuentan las praxis de creación de artistas con diversas perspectivas escénicas. Por otra parte, su distinción entre *enunciado constativo* y *enunciado realizativo* podría ser significativa para intentar descifrar si estos constructos conceptuales son útiles para dar cuenta de la distinción entre aquellas palabras que sirven para hablar de las praxis

⁶ Las siguientes son todas notas de clases en el marco de un taller dictado por la actriz y directora. María Onetto, «Clase presencial en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2021).

⁷ Ricardo Bartís, *Cancha con niebla* (Buenos Aires: Atuel, 2003).

⁸ Andrea Garrote, «Se puede ver el cristal roto», en *Detrás de escena* (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 37.

⁹ Bernardo Cappa, «Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas», *Detrás de escena*, (Buenos Aires: Excursiones, 2015), 18.

¹⁰ Sergio Boris, «Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2020).

en contraposición a las que se usan para provocar un efecto específico y transitorio sobre los cuerpos de actuación que las determinan.

La concepción austiniana de la filosofía implica un trabajo sobre lo que él mismo llama «el complejo aparato conceptual presupuesto en el empleo ordinario de palabras y expresiones cruciales que, en su mayoría, pertenecen al lenguaje cotidiano, no especializado»¹¹. Tres elementos principales guían su abordaje filosófico: a) la idea de que los problemas filosóficos deben ser tratados en un lenguaje llano, claro y simple frente a la idea de que la lengua especializada lejos de otorgar precisión suele opacar la comprensión; b) la concepción del lenguaje como un cuadro de vida, es decir, no puede ser considerado por fuera de las funciones que cumple en el uso de quien lo emplea; y c) la tarea filosófica concebida a partir de la elucidación de conceptos ordinarios incorporados al lenguaje común.

Puntualmente, frente al «empantanamiento» que producen los términos más opacos del lenguaje técnico utilizado por los filósofos, en *Cómo hacer cosas con palabras* Austin plantea la existencia de dos tipos de enunciados. Por un lado, un tipo de enunciado al que llama «constatativo», de «carácter privilegiado», dirá Austin, puesto que es descriptivo, asertivo, declarativo. Son expresiones que permiten describir un estado de cosas o un hecho y —especialmente— tienen la capacidad de «monopolizar la virtud de ser verdaderas o falsas»¹². Parte del cuestionamiento que trae su teoría se basa justamente en la idea de que sería obstinado (él dirá «una falacia descriptiva») creer que únicamente este tipo de enunciados puede tener interés teórico. Bajo esta lógica de los enunciados constatativos parecieran inscribirse las producciones discursivas reflexivas acerca de las propias praxis escénicas. Un tipo de léxico asociable a los discursos de espesor, es decir, una especificidad en el decir que proviene de las praxis de creación y parte de la idea de que todo creador se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística, sin necesidad de clasificaciones abstractas que orienten esas textualidades, que suelen ser de base oral. Por tomar solo algunas puntuales, se cuentan aquí ideas complejas

¹¹ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones* (Barcelona: Paidós, 1990), 10.

¹² Austin, *Cómo hacer...*, 50.

sobre la praxis actoral como la de «presente absoluto»¹³, de Analía Couceyro, «pasaje de intensidades», de Eduardo Pavlovsky, o «impulsos interactuantes»¹⁴, de Alberto Ure.

Por otro lado, Austin plantea enunciados de otra naturaleza: los enunciados realizativos. Estos tienen la capacidad de hacer lo que manifiestan. Los ejemplos que toma al distinguirlos son un juramento («sí, juro» en el curso de una ceremonia de asunción de un cargo), un bautismo («bautizo este barco»), un legado («lego mi propiedad») y una apuesta («te apuesto 1000 pesos»). Y, justamente, su particularidad es que no se ocupan de «describir ni hacer aquello que diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo»¹⁵ (Austin, 46). Es decir, se trata de expresiones que no enuncian acciones, sino que las realizan¹⁶. «Decir algo es hacer algo» parecieran manifestar las expresiones realizativas y, por esa razón, los enunciados de este segundo orden nos hacen pensar en aquel tipo de lexemas que circulan en clases y ensayos ocupándose de generar un impacto sobre los cuerpos de actuación. Son expresiones que tienen la fuerza de generar acción, se trata de decires que no describen ni analizan, sino que — tal como dice Austin para sus enunciados — en una coyuntura adecuada pueden generar corporalidades específicas a través de palabras. Por tomar solo un par de ejemplos las expresiones como «darse Sandro»¹⁷ e «ir hacia los fideos con manteca»¹⁸ de Alejandro Catalán o «humedecer lo seco»¹⁹ y «buscar *sucundum*»²⁰ de María Onetto. ¿Pero cómo sería comparable «sí, juro» a «darse Sandro»? En realidad, no son expresiones del todo comparables, salvo por el hecho de que se trata de términos que activan una convención *performativa*: expresiones que son acción.

13 Analía Couceyro, «Biografía», página de Facebook, 2018, <https://www.facebook.com/analia.couceyro>

14 Alberto Ure, *Ponete el antifaz* (Buenos Aires: Editorial INTeatro, 2009), 98.

15 Austin, *Cómo hacer...*, 46.

16 Cabe aclarar al respecto que además de pronunciar estas palabras es necesario que la coyuntura sea la adecuada para hacerlo (no sería simplemente decir «te obsequio», sino entregar algo en el momento de enunciarlo, o decir «te apuesto» cuando la carrera sobre la que versa la apuesta ya se terminó).

17 Alejandro Catalán, «Seminario de formación interna coordinado por el instituto de Investigación en Teatro», Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, 2018).

18 Catalán, «Seminario...».

19 Onetto, «Clase presencial».

20 Onetto, «Clase presencial».

A grandes rasgos, estos serían dos tipos posibles de efectos que pueden tener las palabras ordinarias que se utilizan en escena la contemporánea. Justamente en esta dirección y siguiendo la perspectiva austiniana —por la cual «no se ‘miran’ solamente las palabras sino también las realidades para hablar acerca de las cuales usamos las palabras»²¹— habría que intentar, en una segunda instancia, apuntar al rastro de la polinización que se produce entre los términos para apostar a armar una genealogía de términos en uso.

Asumiendo que toda transposición disciplinar directa es escurridiza, arriesgamos una comparación: mediante la filosofía del lenguaje ordinario Austin pone en perspectiva, desde el estudio de los enunciados, la pregunta acerca de la verdad, la realidad desde la cual usamos las palabras y la detección de la capacidad de abordajes complejos que contiene el lenguaje ordinario. Por nuestra parte, desde el estudio de los términos corrientes que circulan por el campo de las praxis escénicas podríamos intentar acercarnos a configurar una *verdad* circunstancial pero indeleble: aquella a partir de la cual la creación de ligazones lexicales entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se vuelve la única posibilidad de dar cauce a una investigación escénica situada; estudiar la realidad en la que circulan las palabras permitiría intentar un acercamiento metodológico a la lectura de esos decires precederos, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación o el curso en el que se gestan; y, finalmente, el relevamiento de aquellas palabras que se hacen pasar por pertenecientes al sentido llano podría ser el modo de reconocerlas como verdaderos núcleos que condensan formas de pensar complejas y que no se ocupan únicamente de decir, sino también de hacer escena.

Una teoría que modela su campo

Anne Cauquelin, en su libro *Las teorías del arte*, trabaja acerca de los efectos que tienen las teorías sobre las prácticas artísticas. Hace un recorrido por algunos de los escritos teóricos y tratados filosóficos sobre arte más

²¹ Austin, *Cómo hacer...*, 20.

emblemáticos y los articula con elementos que provienen de distintos planos de las prácticas mismas, incluso los materiales reflexivos producidos por los propios creadores. Estos elementos abonan a la idea de que toda producción estética se encuentra atravesada por una serie de saberes, conscientes o inconscientes, que impactan en su recepción.

Para nuestra indagación, que se ocupa de los términos que utilizan las creadoras y los creadores para hablar de sus praxis de creación, si bien aceptamos que la batería de saberes que circulan sobre las praxis artísticas modelan su impacto, no nos ocupamos de la recepción, sino de la producción (tanto de obra como de discursos). Acordamos, al hacerlo, con la definición elaborada por Cauquelin de «lo teórico», a lo que refiere como «actividad que construye, transforma o modela su campo»²². Así es que cuando en la escena de Buenos Aires vemos aparecer pensamientos complejos manifiestos en términos corrientes que surgen del contacto —o del mero centro— de las praxis, no hay dudas de que se trata de «práctica[s] artística[s] que se nutren del ambiente teórico en que se desarrolla[n]»²³. A estos ambientes teóricos se puede acceder por diversos medios: la indagación acerca de las lecturas que enhebran sus exponentes, por ejemplo, es uno de ellos.

Agregado a esto, se ha comprobado que, en el caso de preguntar a los creadores sobre quienes relevamos materiales lexicales si ellos consideran que hacen teoría, muy probablemente lo negarán, pero, sin duda, en su sistema de producción de obra y discurso no dejan de desplegar aquello que Anne Cauquelin llama «un tejido cerrado de referencias cruzadas que vale como teoría»²⁴. He aquí un espacio valioso de reflexión en torno a la práctica, justamente, porque es el que se presenta de modo inevitable (estos creadores no pueden escapar a barnizar esos textos de concepciones que se anclan en lo que conocen mejor, la escena). De hecho, estas creadoras y creadores son capaces de producir complejas categorías que emanan de las praxis de actuación a la vez que producen un análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Es decir, verdaderos intelectuales que se apoyan en la materia específica que les proporciona la escena.

22 Anne Cauquelin, *Las teorías del arte* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012), 6.

23 Cauquelin, *Las teorías del arte*, 70.

24 Cauquelin, *Las teorías del arte*, 115.

En investigaciones previas me ocupé de sistematizar conceptualizaciones acerca de la praxis de actuación desde una configuración teórica que plantea la idea de resistencia²⁵ dentro del campo teatral argentino. Desde referentes de nuestro teatro se trabajó sobre conocimientos específicos que no solo aluden a las prácticas, sino que también las constituyen, al modo de una base tectónica que se impone como plataforma del pensamiento teatral. En el desarrollo de esas pesquisas previas, me enfoqué en una red de saberes que se halla implícita dentro del campo teatral y que, confirmadamente, es capaz de generar categorías y producir pensamiento de espesor aludiendo a la materialidad escénica sin pretender ser un reflejo directo de la misma. Concretamente, me he interesado por poner en evidencia ese subsuelo del quehacer teatral que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Una peculiaridad que se observó fue que esos pensamientos emanados de las prácticas y manifiestos en discursos implantados en esas mismas prácticas contienen, de manera recurrente, el formato escritural de la metáfora. Así fue que desarrollé un glosario de «palabras clave» (siguiendo a Raymond Williams) que sistematiza aquellas 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 que las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica, en el marco del ensayo y de la clase²⁶.

25 Tomando como base una serie de conceptualizaciones previas (Pellettieri, Rodríguez), he definido a 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, como 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 o directora. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido que escribe y reescribe en el espacio en el marco de la prueba eterna que configura el ensayo.

26 Cabe aclarar que tomamos esos dos constructos específicos dentro de los procesos de creación porque las consideramos las zonas más fértiles en lo que refiere a la producción de decires distintivos —con la complejidad, además, de tratarse de léxicos, en muchos casos, perecederos, es decir, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación o el curso en el que se gestan—.

Del mismo modo que en Austin veíamos la distinción entre enunciados constataivos y *performativos*, en los discursos de las y los creadores del campo teatral de Buenos Aires encontramos que la discursividad emanada de las prácticas tiene dos momentos de pregnancia diferentes: a) en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el ensayo y la clase; b) cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los creadores y creadoras. Lo que después nos llega como un pensamiento específico que no parece sobrevivir por fuera de ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. También, siguiendo la lógica austiniana, tal como él distingue términos opacos (aquellos del lenguaje técnico de los filósofos que producen un «empantanamiento») de otros más transparentes (los del lenguaje corriente), en los decires de los creadores escénicos que estudiamos se trata de localizar aquellas palabras que no parecen tener ninguna particularidad técnica, pero son capaces de condensar pensamientos complejos que no podrían nunca distinguirse desde el exterior de esas praxis. Esto incluye, entre otras, la idea de «la creación artística como transformación de la materia»²⁷ en Alberto Ure, la concepción de actuación vampírica²⁸ de Analía Couceyro o la idea de Bernardo Cappa de «tráfico de emociones»²⁹ respecto de la producción de actuación desde la singular utilización que hace el creador de los textos para sus creaciones.

Para concluir, estas distinciones que vemos formularse en el campo escénico que estudiamos, y volviendo a Cauquelin, podríamos tomar sus desarrollos entre rumor teórico y prácticas teorizadas. El primero (rumor teórico) sería todo aquello que conforma los decires en torno a una práctica (incluye producciones teóricas, escriturarias desde diversos planos y abordajes); las prácticas teorizadas, en cambio, sería el trabajo teórico producido por las y los artistas. Materialidades discurs-

27 En su libro *Sacate la careta*, Ure dice: «si bien la creación artística —que implica una transformación de la materia para que aparezca o se refleje algo que no es material— tiende a mantenerse reservada y es casi un coto cerrado de mitos, tanto silencio es excesivo». Alberto Ure, *Sacate la careta* (Buenos Aires: Editorial Norma, 2003), 64.

28 Afirma Couceyro: la actuación tiene algo de vampiro, «esa necesidad de succionar e inocular una materia extraordinaria». Analía Couceyro y Valeria Sestua, *La edad justa* (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022), 5.

29 En diversas conversaciones, artículos y entrevistas Cappa refiere al texto como gatillo de actuación y la lógica de pasaje entre ambas materialidades como un «tráfico de emociones». Bernardo Cappa (21 de julio de 2017). Comunicación personal.

sivas que tienen un efecto directo sobre lo que lee el espectador de esa experiencia estética pero que, a su vez, tienen un alto grado de imbricación en las prácticas. Para pensar en ambas categorías hemos detectado de gran utilidad, además de relevar los términos que usan los artistas en sus praxis y en sus registros de las praxis, ir a la búsqueda de las lecturas que parecen ser propulsoras de esas palabras. Si bien esta etapa de nuestra investigación se encuentra en una instancia primigenia, no hay dudas de que ir a relevar qué leen y cómo leen los artistas podría ser la clave de los modos en que elaboran sus concepciones de escena y de mundo, produciendo aquellos términos únicos que centralizan su pensamiento sobre las praxis.

La lectura como interlengua

«El actor no es sólo intuición. Hay una serie de saberes que están en las enseñanzas específicas del teatro, pero hay otros saberes que provienen de las lecturas de otros campos», afirma Eduardo Pavlovsky³⁰. Si en las praxis escénicas podemos relevar lecturas que moldean los cuerpos de actuación, por qué no podríamos hacer la misma indagación respecto de las palabras que describen o impactan esas prácticas. Los términos que hemos visto (de uso corriente, que despliegan «modos teóricos») son proliferantes y multiplican su sentido en contacto con otros conceptos o categorías. Pero ¿qué sucede ante el relevamiento de las lecturas que utilizan los creadores escénicos? Pensando en esos saberes (de otros campos) a los que refiere Pavlovsky, considero que, por medio del relevamiento de las lecturas de la constelación de creadores de resistencia, podría intentarse ir en busca de los sentidos que exceden las palabras y las coincidencias de términos y densifican ese saber oblicuo a —pero de gran impacto en la materialidad de— las praxis.

Tomaremos, entonces, como tercer vector de entrada al análisis sobre los discursos de estos creadores y creadoras, la idea de lectura. Puntualmente, la sospecha de que ese tejido lexical de saberes específi-

³⁰ Eduardo Pavlovsky, *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones* (Buenos Aires: Atuel, 2001), 140.

cos³¹ y situados³² se produce ni más ni menos que con tracción a lecturas. De aquí deriva la hipótesis de que existe una lengua colectiva que no es premeditada ni elaborada en abstracto, sino que surge en contacto con el *roce de lo real* (como dice Marie Bardet).

¿Pero en qué podría consistir esa base lectora común? ¿Y cómo se la podría relevar?

En principio, podríamos distinguir dos miradas diferentes acerca de la lectura para la creación escénica. Por un lado, aquella inicial, que es la lectura fundadora de mundos al interior de clases y ensayos que podría sintetizarse en lo que Analía Couceyro reconoce como la idea de latencia de obra que contiene cualquier material escritural. Couceyro describe: «Leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro»³³. Asociado a esto, las ideas de *lectura como robo* y *lectura gatillo* son ideas muy cercanas a los modos en que esta creadora refiere a la situación de lectura como propulsora de universos escénicos y también actorales. Por otro lado, el segundo tipo, que sería una modalidad de lectura que releva las huellas que van dejando las creadoras y los creadores en esos tránsitos escénicos. Aquello a lo que alude Eduardo Pavlovsky cuando afirma que su trabajo como actor, aquello que lo constituía como cuerpo de actuación, tenía «relación directa con sus lecturas»³⁴. También, su idea de *cemento existencial* a lo que define como «un entrecruzamiento de experiencias mutuas y enlazadas en mis quehaceres»³⁵.

Al recuperar y reactivar la experiencia de lectura, los creadores generan ciertos mecanismos, apartados, palabras e ideas que parecen describir cuestiones muy interiores de sus prácticas. No obstante, aquello a lo que se alude suele manifestarse en materialidades y concepciones —escénicas— completamente diferentes.

Por tomar solo algunos ejemplos del campo teatral de Buenos Aires: Spinoza, tomado por Bartís para referir a un cuerpo de actuación que

31 Son específicos porque se apoyan y se multiplican al interior de su objeto.

32 Son situados porque se piensan en su territorio de referencias.

33 Daniel Gigena, «Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo», *La Nación* (4 de diciembre 2016), <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>

34 Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, 216.

35 Pavlovsky, *La ética del cuerpo...*, 72.

copa la centralidad de la escena, y desde allí conceptos que le permiten describir «lo visceral y lo corpóreo»³⁶; Deleuze, recuperado por Pompeyo Audivert en sus maquinarias teatrales desde su idea del teatro como sistema de devenires³⁷, o el mismo Deleuze recuperado por Pavlovsky cuando refiere la idea de la defensa de lo propio al ir en busca de una praxis escénica subjetiva y micropolítica; también, por fuera de los creadores de resistencia, los rastros de Rancière en Emilio García Wehbi como faro para describir el abordaje de una materialidad escénica que busca des- centrar la mirada para aspirar a recuperar *la libertad de la subjetividad*.

Aquí se impone una frontera móvil entre lo que se lee y lo que se toma de lo que se lee, material textual que va impregnando la propia palabra hasta llegar a definir los modos de referir a la materialidad del discurso sobre el que se trabaja. Agregado a esto, si siguiendo a Daniel Link pensamos en las lecturas como un «situarse en el mundo»³⁸, los puntos que permiten unificar a estos creadores, por fuera de sus eventuales coincidencias fácticas es ni más ni menos que un situarse en el mundo. Concepciones de escena que tienen puntos de encuentro, pero se apoyan irrevocablemente en la «pura materialidad escénica», al decir de Ricardo Bartís.

Conclusiones

En este trabajo se ha buscado ordenar algunos apuntes respecto de cómo se nombran las prácticas de la escena para un grupo de creadoras y creadoras que constituyen la constelación de resistencia en el campo teatral de Buenos Aires. A partir del estudio de las maneras en que configuran conceptualizaciones acerca de sus praxis de creación se han intentado relevar los espacios en que surgen las palabras, los efectos que tienen (en el registro y en los cuerpos de actuación), la traza que dejan

36 Ricardo Bartís, «Teatro Visceral», en *Diccionario utópico de los teatros*, edición de Andrés Gallina, Alejandro Tantanian, y Oria Puppo (Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022), 147.

37 Pompeyo Audivert. *El pedrazo en el espejo* (Buenos Aires: Libretto, 2019), 137.

38 Link afirma: «Si me dediqué compulsivamente a la lectura fue por esa necesidad de situarme en el mundo». Daniel Link, «Entre Sábado y Startrek», *Revista Anfibia* (28 de junio de 2017): <https://www.revistaanfibia.com/entre-sabato-y-startrek/>

al constituirse como verdaderas «prácticas teorizadas» y sus —en algunos casos inesperados— puntos de unión desde las lecturas comunes de los artistas.

En primer lugar, hemos visto que desde el estudio de los términos corrientes que circulan por el campo de las praxis escénicas podríamos intentar acercarnos a configurar una *verdad* circunstancial pero indeleble: aquella a partir de la cual la creación de ligazones lexicales entre la práctica y la reflexión sobre la práctica se vuelve la única posibilidad de dar cauce a una investigación escénica situada. Por su lado, estudiar la realidad en la que circulan las palabras permitiría intentar un acercamiento metodológico a la lectura de esos decires perecederos, que subsisten únicamente el tiempo que perdura el proceso de creación. Asimismo, se ha observado que cuando las creadoras y creadores del campo teatral porteño contemporáneo toman ciertos textos, los ponen a dialogar con sus praxis de creación posibilitando reflexiones complejas acerca de esas praxis. Sin embargo, sus poéticas son disímiles, en algunos casos, prácticamente opuestas.

A partir de la reconstrucción de los materiales producidos en el decir de la práctica escénica contemporánea, podríamos concluir que la historia del campo teatral se trama a sí misma al modo de una experiencia de lectura compartida. Y proyectando esta idea aún más lejos, quizá sea esta la clave de entrada para pensar en el tejido vinculante pero inasible de una comunidad cultural que se forja a partir de la memoria lingüística de aquello que determina las prácticas de la escena. Abordar aquellos decires que tienen un ineludible impacto en su producción toda permitiría capturar aquel *situarse en el mundo* que se manifiesta en trazas de palabras que impactarán sobre su singular materia: la escena.

Bibliografía

- Audivert, Pompeyo. *El piedrazo en el espejo*. Buenos Aires: Libretto, 2019.
- Austin, John L., *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós: 1990.
- Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2012.
- Bartís Ricardo, *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- . «Teatro Visceral». En *Diccionario utópico de los teatros*. Edición de Andrés Gallina, Alejandro Tantanian, Oria Puppo. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022.
- Boris, Sergio. «Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Buenos Aires, 2020.
- Cappa, Bernardo. «Buenos Aires: paraíso fiscal de verdades falsas». En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones, 2015.
- Catalán, Alejandro. «Producción de sentido actoral». *Revista Teatro XXI*, año VII, n.º 12 (2001).
- . «Seminario de formación interna coordinado por el Instituto de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2018.
- Couceyro, Analía. «Biografía». Página de Facebook, 2018. <https://www.facebook.com/analia.couceyro>
- Couceyro, Analía y Valeria Sestua. *La edad justa*. Córdoba: DocumentA/Escénicas, 2022.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora: 2012.
- Garrote, Andrea. «Se puede ver el cristal roto». En *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones, 2015.
- Gigena, Daniel. «Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo». *La Nación*, 4 de diciembre 2016. <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorse-tar-el-museo-nid1961425/>

- Link, Daniel. «Entre Sábado y Startrek». *Revista Anfibia* (28 de junio de 2017).
<https://www.revistaanfibia.com/entre-sabato-y-startrek/>
- Onetto, María. «Clase presencial en el Marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro». Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2021.
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo: nuevas conversaciones*. Buenos Aires: Atuel, 2001.
- Pellettieri, Osvaldo. «El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas». *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Pessolano, Carla. «Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino». *Revista Acotaciones*, n.º 45 (2021).
- Rodríguez, Martín. «La puesta en escena emergente y su futuro». En *Teatro argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Ure, Alberto. *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma, 2003.
- . *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Editorial INTeatro, 2009.
- Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.