



Cuerpo entre Dualismos: discursos y experiencias sobre el cuerpo en el aprendizaje de la actuación

Mariana del Mármol

Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina

RESUMEN – Cuerpo entre Dualismos: discursos y experiencias sobre el cuerpo en el aprendizaje de la actuación – Este artículo examina el modo en que la centralidad del cuerpo en el teatro es resaltada en ciertos contextos de aprendizaje y práctica de la actuación en la ciudad de La Plata. Para esto, se ubica al cuerpo en una red de relaciones por medio de las cuales la corporalidad es confrontada y, al mismo tiempo, articulada con otros términos que representan aquel *otro* territorio de lo humano frente al cual se pretende enfatizar el valor de la corporalidad: las que se establecen entre cuerpo y texto o cuerpo y palabra; las que se establecen entre cuerpo y mente o cuerpo y pensamiento; y las que ponen al cuerpo en relación con una serie de referencias que hemos reunido bajo el concepto de subjetividad. Palabras-clave: **Teatro. Cuerpo. Texto. Pensamiento. Subjetividad.**

ABSTRACT – Body between Dualisms: speeches and experiences on the body during theatrical formation – This article examines the emphasis which, in certain contexts in the formation of actors and the practice of acting in the city of La Plata, Argentina, is placed on the centrality of the body in theatre. The purpose of this article is to examine how the centrality of body in theatre is highlighted in certain contexts of learning and practice of acting in the city of La Plata. In order to do this, the body is placed in a network of relationships through which corporality is confronted and, at the same time, articulated with other terms representing that *other* territory of the human realm in face of which the value of corporality is highlighted: those relationships established between body and text or body and word; those established between body and mind or body and thinking; and those that put the body in relation to a number of references we have gathered under the concept of subjectivity.

Keywords: **Theatre. Body. Text. Thought. Subjectivity.**

RÉSUMÉ – Corps entre Dualismes: discours et expériences sur le corps dans l'apprentissage du théâtre – Cet article propose d'examiner comment la centralité du corps dans le théâtre est mise en évidence dans certains contextes d'apprentissage et la pratique du jeu d'acteur dans la ville de La Plata. Pour cela, le corps est placé dans un réseau de relations à travers lequel corporéité est confronté et, en même temps, articulée avec d'autres termes représentant cet *autre* territoire constitutif de l'humain la valeur de la corporalité est mise en évidence: celles qui sont établies entre le corps et le texte ou le mot; celles qui sont établies entre le corps et l'esprit ou le pensé; et ils ont mis le corps par rapport à un certain nombre de références se sont réunis sous le concept de subjectivité.

Mots-clés: **Théâtre. Corps. Texte. Pensée. Subjectivité.**

Introducción

A partir de los años 1980 comienzan a marcar tendencia en nuestra región una serie de corrientes que alientan la renovación del uso expresivo del cuerpo en el teatro. Oponiéndose a la tradición teatral que se reconocía como dominante hasta el momento – una tradición señalada como intelectualista y literaria, y que habría subsumido la actuación a la lógica narrativa propuesta por el texto dramático y a la intención de transmitir un mensaje contenido dentro del mismo – estas corrientes coinciden en afirmar la independencia del teatro respecto de la literatura, otorgando un lugar central a la corporalidad, ya que encuentran que es allí donde radica la especificidad de la práctica teatral.

Estos cambios dan lugar a un desplazamiento progresivo pero rotundo en la construcción hegemónica de los discursos acerca del cuerpo en el teatro, que llega en ciertos contextos a configurarse en total oposición o confrontación con las tendencias dominantes en el período anterior. Es decir, que frente a un pasado incierto – que para algunos teatristas se retrotrae a algunas décadas mientras que para otros se proyecta hacia toda la historia del lenguaje teatral – en el que el teatro pareció haber estado identificado con el texto y la tarea de los actores con un tratamiento intelectual del mismo, en esta nueva etapa todos parecen estar de acuerdo (y necesitar repetir incansablemente) que el teatro es cuerpo, cuerpo y no texto o – al menos – cuerpo antes que texto y pensamiento.

De este modo, más allá de las grandes diferencias que distinguen a la multiplicidad de propuestas teórico-metodológicas sobre el teatro que se entrelazan en el campo teatral platense en la actualidad, el énfasis en destacar el carácter intrínsecamente corporal y no meramente racional, intelectual o lingüístico del trabajo actoral pareciera ser un punto en común que se encuentra por fuera de cualquier tipo de discusión, constituyéndose como un discurso hegemónico acerca del teatro y la actuación en el período actual.

Este renovado interés por cuerpo en el teatro, así como su puesta en valor en relación a ese *otro* territorio constitutivo del ser humano representado por la palabra, la intelectualidad y la racionalidad responde no sólo a los cambios que se han dado al interior del propio campo teatral, sino que también puede observarse a la luz de ciertas

tendencias más generales de la sociedad contemporánea (Turner, 1989), que han generado un creciente interés por el cuerpo en diversas áreas que incluyen tanto el arte, la filosofía y las ciencias sociales como diversos ámbitos de la vida cotidiana y que dan cuenta de lo que algunos han definido como un verdadero cambio en el estatuto del cuerpo en la contemporaneidad (Lipovetsky, 1986).

En este contexto – tanto disciplinar como epocal – el reconocimiento del valor del cuerpo y la necesidad de resaltar su centralidad se encuentra generalmente ligado a un intento de superación del dualismo que se identifica como dominante en la tradición de pensamiento occidental y al que se entiende como principal responsable de la invisibilización de la centralidad del cuerpo que se pretende revertir. Sin embargo, ocurre con frecuencia que la intención de resaltar el valor de la corporalidad se expresa de un modo tan enfático que da lugar a una inversión de la valoración relativa de los términos que componen el dualismo antes que a una superación del mismo.

En este artículo me propongo examinar el modo en el que este énfasis en destacar la centralidad del cuerpo en el teatro se pone en juego en ciertos contextos de aprendizaje y práctica de la actuación en el circuito teatral independiente platense, colocando al cuerpo en una red de relaciones por medio de las cuales la corporalidad es confrontada (y, al mismo tiempo, articulada) con otros términos que representan distintas facetas de aquel *otro* territorio constitutivo de lo humano frente al cual se pretende resaltar el valor de la corporalidad. A los fines analíticos he agrupado estas referencias en torno a tres conjuntos de relaciones: aquellas que se establecen entre cuerpo y texto o cuerpo y palabra; aquellas que se establecen entre cuerpo y mente, cuerpo y pensamiento o cuerpo e intelectualidad; y aquellas que ponen al cuerpo en relación con el sí mismo, la propia historia y una serie de referencias que hemos reunido bajo el concepto de subjetividad. Pares relacionales que, como podrá leerse a lo largo de estas páginas, ha sido útil separar con fines analíticos pero mantienen una importante continuidad, abonando en su conjunto al mismo núcleo problemático.

Los materiales que dan base a este análisis provienen de un trabajo etnográfico iniciado en el año 2011, como parte de una investigación doctoral (del Mármol, 2016) que tuvo como objetivo realizar un análisis socio-antropológico de los discursos, representaciones

y experiencias en torno al cuerpo y a la propia práctica, puestas en juego en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata (provincia de Buenos Aires, Argentina). En el marco de este trabajo, realicé observaciones con distinto grado de participación en diversos contextos de aquel circuito, incluyendo seminarios y talleres de teatro, procesos creativos, ensayos, ciclos, festivales, funciones, reuniones destinadas organización de eventos, actividades ligadas a la gestión de espacios, entre otros ámbitos y actividades, además de numerosas entrevistas en profundidad a teatristas con distintas trayectorias dentro del campo.

A lo largo del presente trabajo cobrará especial relevancia un tipo particular de observación participante: aquella que, partiendo de un posicionamiento teórico-metodológico que propone no detenerse en el estudio *del* cuerpo, sino avanzar hacia abordajes *desde* el cuerpo; es decir, que el cuerpo no sólo sea sujeto objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento (Crossley, 1995; Wacquant, 2006), me llevó a involucrarme como alumna en un taller de teatro, iniciándome, de este modo, en una actividad que hasta el momento nunca había realizado.

Basándose tanto en este tipo de experiencia como en los materiales textuales provenientes de otros contextos de observación, registros de entrevistas y literatura producida desde el propio campo del teatro, los resultados e inquietudes que se plasman en este artículo son producto de un diálogo constante entre mis observaciones *desde adentro* y mis observaciones *desde afuera*, a través de una conversación permanente con los teatristas que se encuentran pensando (desde sus particulares intereses disciplinares) estos mismos temas.

Las palabras de teatristas platenses que cito y con las cuales dialogo en este trabajo provienen de dos tipos de fuentes: registros de observación de clases y registros de entrevistas. En el caso de los registros de observación, los textos que aquí se vuelcan corresponden fundamentalmente a consignas, indicaciones y reflexiones pronunciadas por los docentes de cuatro talleres diferentes. En el caso de las entrevistas se trata de entrevistas en profundidad en las cuales el relato de la biografía teatral de cada uno de los entrevistados y su mirada acerca del panorama del teatro platense en la actualidad funcionaron como los principales disparadores para el intercambio de opiniones y reflexiones acerca de los temas indagados.

Tanto los talleres elegidos como ámbitos de observación como los teatristas entrevistados (docentes y alumnos de estos mismos talleres) corresponden a lo que, dentro del teatro platense, podría entenderse como diferentes escuelas o metodologías de actuación¹. El único recorte que sí se pone en juego en los materiales utilizados en este artículo remite a una cuestión generacional: los docentes de las clases observadas y las personas cuyas entrevistas han sido utilizadas tienen entre veinticinco y cincuenta años e iniciaron su formación a partir de los años 1990, es decir, una vez producido aquel *giro hacia el cuerpo* al que me referí en los primeros párrafos de esta introducción.

El procedimiento utilizado para el análisis de estos materiales se inició con una recopilación de aquellos fragmentos de textos (provenientes de los diversos tipos de registros mencionados)² en los que los teatristas se referían explícitamente al cuerpo en el teatro y su posterior clasificación en conjuntos a partir de su agrupamiento por afinidad, dando lugar a los tres conjuntos de relaciones enunciadas anteriormente: aquellas que se establecen entre cuerpo y texto o cuerpo y palabra; aquellas que se establecen entre cuerpo y mente, cuerpo y pensamiento o cuerpo e intelectualidad; y aquellas que ponen al cuerpo en relación con el sí mismo, la propia historia y una serie de referencias reunidas bajo el concepto de subjetividad.

El disparador del recorrido analítico que aquí presento fue la distancia percibida entre el carácter dicotómico que primaba en muchas de aquellas afirmaciones y opiniones sobre los vínculos establecidos entre el cuerpo y términos tales como la palabra, la mente y el pensamiento provenientes de mis interlocutores en el campo del teatro y mis propias experiencias como principiante en un taller de actuación.

De este modo, el estilo narrativo y la estrategia argumental desplegada a lo largo del artículo se construyeron a partir de un interjuego entre aquellos materiales producidos a partir de instancias de observación con menores grados de participación y estas otras instancias de reflexión y análisis de y desde mi propia experiencia que por su carácter personal podrían encuadrarse en el ámbito de lo autoetnográfico (Feliú, 2007; del Mármol et al., 2008; Mora; del Mármol; Sáez, 2012), entendiéndolo como una dimensión que – en mayor o menor medida– forma parte de toda etnografía.

A partir de este interjuego, el recorrido propuesto en las páginas que siguen se detendrá en cada uno de los tres conjuntos de relaciones antes enunciados, a partir de un diálogo entre aquellos materiales textuales, provenientes de *cosas dichas* por mis interlocutores del campo del teatro y mis propias inquietudes y reflexiones provenientes de mi experiencia durante los primeros dos años de socialización como aprendiz de actuación. El recorrido analítico realizado en cada uno de los apartados dará cuenta del modo en que la distancia inicial registrada entre los discursos pronunciados por mis docentes e interlocutores del campo del teatro y mis primeras experiencias en el entrenamiento de la actuación comienza a estrecharse mediante la observación de las prácticas, evidenciando que los modos de articulación entre cuerpo y palabra, cuerpo y pensamiento, cuerpo y subjetividad que se ponen en juego en estos contextos, más que recaer en una dicotomía en la que uno de los dos términos de la relación se encuentra subordinado, permiten ampliar la noción de cuerpo incluyendo dentro del mismo aquellas dimensiones que a primera vista parecen encontrarse confrontadas.

Cuerpo y Texto

No obstante ser la cultura universalmente corporal, no constituye una inexactitud sino una verdad paradójica que el teatro sea la más corporal de las creaciones culturales. [...] Porque es el cuerpo-actor (el hombre), ante otros cuerpos (otros hombres) y en situación de representación, aquello que hace al teatro. Lo que permanece y se documenta, como la dramaturgia, por ejemplo, no es más que uno de sus códigos y no es teatro hasta que se materializa en el cuerpo actoral, en un espacio y un tiempo precisos (Gené, 2010, p. 19).

El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso (Bartís, 2003, p. 13).

Las relaciones del teatro con la palabra son profundas, diversas y complejas, atravesando de un extremo a otro la historia de esta disciplina así como sus vínculos con otras artes y con otros ámbitos del

saber. Sin intención de reducir esta complejidad, podríamos distinguir dos grandes conjuntos que conforman el universo de lo que suele denominarse texto en el ámbito teatral, a saber: el texto escrito (ya sea *a priori*, con el objetivo de ser llevado a la escena o *a posteriori*, a modo de registro perdurable de una obra) y el texto como utilización de la palabra durante la obra, el ejercicio o la improvisación. Como veremos a continuación, aunque de maneras distintas, las relaciones entre cuerpo y texto han sido revisadas en los últimos años tanto en uno como en otro de estos conjuntos.

Muchas veces, como en el caso de los fragmentos con los que se inicia este apartado, la argumentación acerca de la centralidad del cuerpo en la práctica teatral se apoya en una revisión de la especificidad del teatro basada en el cuestionamiento del estatus que se ha otorgado tradicionalmente al texto al considerarlo como la materia prima constitutiva de esta práctica artística. Este cuestionamiento a la tradicional supremacía del texto por sobre los otros elementos que constituyen el fenómeno teatral y la concomitante revalorización del cuerpo como materia y sustancia constitutiva del mismo viene de la mano de la redefinición de la especificidad del teatro en tanto arte, en respuesta a ciertas tendencias que lo ubican en una relación de subordinación respecto de otras artes como el cine y la literatura. En palabras de Casper Uncal:

[...] llega un momento en el que el teatro se define como un arte que tiene un lenguaje propio, que no es la literatura, que no es el cine [...]. En el teatro el cuerpo es lo único que tenés ahí, en el cine lo que tenés no es el cuerpo es la imagen, y tampoco es teatro estar parado ahí hablando, no, eso es literatura hablada [...] durante mucho tiempo el teatro era lo que se veía en escena de algo literario, ya está y de esa forma vos podías contar algo en vivo y en directo, punto. Ahora, después viene el cine, y te rompe todo, porque lo que podrías contar con el teatro llegaba mucho más bueno en el cine [...] entonces el teatro dice bueno, qué hacemos muchachos, este es el momento en el que definimos qué somos o seguimos siendo la prostituta de todas las artes... y ahí empieza el teatro contemporáneo a decir, no, teatro es esto, es lo que se puede contar de una forma diferente, sugiriendo más que mostrando y más que nada con qué, con el cuerpo (Uncal; del Mármol, 2011, p. 13).

Lo relatado en este fragmento nos remite a la autoafirmación del teatro en tanto *espectáculo vivo* (Helbo, 2012) o *acontecimiento de cultura viviente* (Dubatti, 2008) cuyo carácter territorial, efímero e

irrecuperable, que deviene de la presencia material de los cuerpos en escena, lo distingue sustancialmente de las artes que, como el cine y la literatura, se plasman en soportes mediatizantes, perdurables y reproducibles.

A partir de este proceso de búsqueda y afirmación de la especificidad del fenómeno teatral respecto de otras artes, en las últimas décadas se produce una ampliación y complejización de los conceptos de dramaturgia y escritura dramática que da lugar a una prolífica revisión de los vínculos entre teatro y literatura. Recuperando estas discusiones Jorge Dubatti plantea que “[...] un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un ‘autor’ sino todo texto dotado de virtualidad escénica” (Dubatti, 2008, p. 8). Argumenta que la literatura sólo contiene la teatralidad en potencia y propone una distinción básica entre la dramaturgia de actor, de director o de grupo, producida in vivo y la dramaturgia de autor, escrita independientemente de la escena, in vitro. De este modo, a partir de estos debates, la escritura dramática deja de ser vista como un proceso cerrado, previo a la búsqueda escénica, y los textos literarios pertenecientes al género dramático pasan a ser considerados ya sea estímulos, cuando existen previamente a la construcción escénica, ya sea restos, cuando provienen del registro verbal de una obra teatral³.

En sintonía con estas inquietudes, el primer par relacional del cuerpo en el teatro que se puso de manifiesto en mis observaciones y entrevistas fue el texto. En las entrevistas solían aparecer referencias a que en tal o cual clase “[...] se busca mucho manejo del cuerpo, no importa tanto la palabra o el texto sino lo que habla el cuerpo” (Sibretti; del Mármol, 2012, p. 1) o a que en aquel taller “[...] el primer año se concentra en el laburo del cuerpo y después sí se empieza a trabajar con texto pero con toda esta base de trabajo del cuerpo” (Lausada; del Mármol, 2012, p. 1). Mientras tanto, en algunos momentos de las clases observadas aparecían propuestas como “[...] trabajar sin ningún tipo de texto, solamente con el estado desde el cuerpo y el gesto” (Barresi; Pinarello; del Mármol, 2013, p. 6) o indicaciones tales como “[...] tienen que poner el cuerpo, los gestos y después el texto” (Mantiñán; Thomas; del Mármol, 2012, p. 2) o “[...] traten de no usar el texto a menos que sea visceralmente necesario” (Lausada; del Mármol, 2013, p. 3). De este modo, el texto emergía como una suerte de antagonista del cuerpo, cuyo uso parecería necesario

moderar, controlar o, al menos, habilitar sólo luego de garantizar una importante base de *trabajo corporal*.

Sin embargo, con el correr de las observaciones de clases, así como durante mi propio recorrido como alumna en algunas de estas clases, pude observar que, lejos de ser acotado o reducido, el uso del texto en las instancias de aprendizaje y entrenamiento del teatro era abundante y constituía un elemento fundamental, siendo la habilidad para producir o utilizar textos en escena una de las más importantes competencias a ser adquiridas durante estos procesos. De este modo, las intervenciones de los docentes no parecían apuntar tanto a que no se utilizara texto, sino más bien a que se limitara el uso explicativo o literal del mismo, intentando reducir o evitar su utilización sólo en los casos en que ésta resultase redundante o innecesaria e invitando a explorar un uso que multiplicase en lugar de reforzar el sentido propuesto por el resto de la construcción escénica. Esto puede observarse en las siguientes palabras de René Mantiñán:

[...] lo que pasa mucho es que quieren que el movimiento o lo que pasa con el cuerpo sea coherente con el texto y entonces se vuelve redundante. Es mucho más interesante si el jueguito que hacen con el cuerpo va por un lado y el texto por otro.

[...] Hay textos que redundan la acción, textos que completan la acción y textos que la contradicen. Está bueno usar los textos que la completan e incluso probar qué pasa con los que la contradicen... (Mantiñán; Thomas; del Mármol, 2012, p. 3 y 12).

Así, tanto el entrenamiento para aprender a usar el texto como el que permite distinguir y desarrollar los modos particulares en los que éste puede o debe ser usado constituyen aprendizajes fundamentales de la práctica teatral tal como ésta se despliega en los contextos que he observado. Este aprendizaje respecto del texto en escena está íntimamente ligado a lo corporal.

Cuando comencé a tomar clases de teatro, con el objetivo de tener una referencia experiencial de la práctica que me disponía a investigar, contaba con cierto acervo de trabajo corporal proveniente de un tránsito anterior por la danza contemporánea. Dado que tradicionalmente la danza ha tendido a no incluir el uso de la palabra en escena, mi entrenamiento al respecto era nulo o, incluso, negativo; es decir que mi cuerpo en escena era un cuerpo-no-hablante. De este modo, durante un largo período, el uso del texto en escena

me resultó sumamente forzado y dificultoso. Al mismo tiempo, el uso de mi cuerpo en ese contexto tampoco me resultaba tan fluido como esperaba.

Dado que la dificultad para incluir el uso de la palabra en escena (o, al menos, para incluirla en los modos específicos en los que se proponía hacerlo) resultó ser compartida por la gran mayoría de quienes nos iniciábamos en la práctica teatral, en determinado momento, los docentes del taller de teatro al que asistía como alumna en aquella época comenzaron a proponernos una serie de ejercicios orientados a la exploración de las múltiples posibilidades de utilización del texto disponibles en su propuesta teatral. A partir de este entrenamiento (que en mi caso particular implicó, en gran medida, poner a disposición para el teatro parte de mi *saber hablar* social y académico construido a través de mi formación como antropóloga), las posibilidades de usar el texto en escena se multiplicaron y abrieron enormemente tanto para mí como para muchos de mis compañeros. Lo interesante de esta experiencia es que, a partir de esta apertura, también se multiplicaron para muchos de nosotros las posibilidades respecto de nuestros cuerpos, ya que el texto y fundamentalmente el uso de la voz como elemento esencial de la materialidad del cuerpo teatral resultó ser una apoyatura sumamente importante para los estados y afectaciones corporales que podíamos transitar.

De este modo, tanto en lo que respecta a los textos escritos, ya sea a priori o a posteriori de su utilización escénica, como en lo referente al uso de la palabra en las instancias prácticas de los procesos de aprendizaje y entrenamiento, los vínculos con el texto, más que debilitarse, se redefinen, cambiando la manera en la que éste se considera y los modos en los que se usa, pero sin que deje de ser un elemento fundamental. Podemos observar que gran parte de esta redefinición de los usos del texto en el teatro apunta, de algún modo, al rechazo de la supremacía de la lógica logocéntrica, narrativa y lineal dominante en el pensamiento occidental, en pos de la habilitación o el acercamiento hacia otras lógicas que se entrecruzan de modos diversos con los restantes elementos de la construcción escénica entre los cuales el cuerpo ocupa un lugar privilegiado y central. Así, nos encontramos con aquella suerte de inversión a la que me referí en las páginas iniciales respecto de la valoración diferencial de los términos que constituyen los dualismos que involucran al cuerpo en nuestra

sociedad, de modo que si éste fue tradicionalmente el término subvalorado de cada una de estas dicotomías, hoyes revalorizado y colocado en un lugar central, en desmedro de los términos opuestos de estas dicotomías. Esto es, estas inversiones de valor tienden a sostener el dualismo más que a superarlo.

Por último, quisiera referirme muy brevemente a los extensos vínculos entre el teatro y la palabra que se dan por fuera de las instancias escénicas, es decir, toda la producción textual (hablada y escrita) dedicada a reflexionar sobre la práctica teatral. Muy probablemente debido a la relación cercana y compleja que ha mantenido siempre con el texto y la palabra, el teatro es, quizás, dentro de las artes escénicas, la que posee una mayor tradición respecto de la producción de textos dedicados a la reflexión sobre su propia práctica y la que ha generado la mayor cantidad de reuniones dedicadas a compartir e intercambiar estas reflexiones. Por estos mismos motivos, la reflexión (oral y escrita) suele ser incentivada en las carreras, cursos y talleres a través de los cuales los teatristas realizan su formación. Dado que la revisión incluida en este artículo se enfoca en los modos en los que las dimensiones consideradas se ponen en juego en el aprendizaje y entrenamiento del teatro, nos detendremos en los casos en los que este uso reflexivo de la palabra tiene lugar en las clases observadas, analizando la manera en que esta modalidad de la palabra se anuda con el cuerpo a través de las relaciones que se dan con el pensamiento.

Cuerpo y Pensamiento

[...] al principio me parecía que en las clases de danza yo me relajaba, liberaba la cabeza, hacía algo distinto a lo que hacía en mi práctica habitual que es más hablar, leer, reflexionar y que en las clases de teatro tenía que pensar, tenía que hablar a veces, y eso me agotaba mentalmente, muchas veces me iba de las clases con la cabeza a punto de explotar [...] (del Mármol; Thomas, 2012, p. 10).

Iván: la clave en vos es bajar la mente al cuerpo, a la acción, tenés que reducir tu actividad mental al cincuenta por ciento

Mariana: y si... pero no tengo ni la menor idea de cómo hacer

Iván: no lo busques a través del pensamiento, se nota que pensás cuando estás pensando, y casi lo que estás pensando también, entonces se deja de leer actividad física y aparece un bloqueo (Haidar; del Mármol, 2011, p. 1)

Los dos fragmentos de diálogos con los que se inicia este apartado, centrados en mi propia experiencia, dan cuenta de parte de la complejidad de las relaciones entre cuerpo y pensamiento que me interesa abordar a lo largo del mismo. Como en muchas otras prácticas corporales es frecuente escuchar en las clases de teatro la idea de que en el momento de actuar o entrenar es necesario suspender el pensamiento y *dejar que el cuerpo haga*. Sin embargo, esta idea de la práctica teatral como un hacer centrado principalmente en el cuerpo me resultó durante un largo tiempo absolutamente contradictoria con mi experiencia. Gracias a mis vivencias ligadas a la danza, yo disponía de una referencia concreta de lo que, desde mi percepción, era una experiencia corporal en la que por momentos el pensamiento quedaba en un segundo plano. En las clases de teatro, en cambio, si bien había momentos de mucho compromiso corporal, *mi cabeza nunca paraba*. La del teatro no era en ese entonces para mí una experiencia física como sí lo eran las vivencias que me proporcionaba la danza, sino más bien una experiencia de tipo intelectual que, además, (simultánea pero secundariamente) implicaba un compromiso corporal. Esto se veía reforzado por el hecho de que el taller al que yo asistía ofrecía un importante espacio de tiempo dedicado a la reflexión acerca de la construcción teatral: en todas las clases había momentos en los que los docentes compartían con nosotros su manera de pensar el teatro, la puesta en escena, la comunicación entre los actores y con los espectadores, la creación de lenguajes y diversas cuestiones propias de la práctica teatral que no sólo nos proponían atravesar y comprender corporalmente mediante juegos y ejercicios, sino también sobre las cuales nos invitaban a reflexionar y opinar, observándolas en nosotros mismos y en nuestros compañeros.

A medida que comencé a realizar observaciones en otros talleres, pude ver que, ya fuera que ocuparan más o menos tiempo dentro de las clases, estos espacios de charla y reflexión sobre la práctica constituían siempre una parte importante de los procesos de aprendizaje y entrenamiento en el teatro y, en todos esos casos, aquellas instancias de intercambio reflexivo se encontraban en íntima relación con los momentos específicos de entrenamiento para la actuación. Es decir, que no sólo en los momentos de charla se tomaba como objeto de análisis aquello que había ocurrido durante los ejercicios de actuación, sino que en el transcurso de estos últimos se espera-

ba y se incentivaba a los alumnos para que recordaran y aplicaran aquello que se había conversado durante las instancias de charla. Al mismo tiempo ocurría, para mi sorpresa, que en estas mismas clases aparecían recurrentes referencias a la necesidad de *no pensar* o *pensar menos* a la hora de actuar o atravesar un ejercicio. ¿Existía entonces una contradicción entre estas dos propuestas que convergían en las clases? ¿Cómo podía ser posible que al mismo tiempo que se invitaba a los alumnos a observar durante la realización de los ejercicios las cuestiones que habían sido comentadas y discutidas en los espacios de charla, se les sugiriera que evitaran pensar?

Con el tiempo, y tal vez a raíz de haber logrado comenzar a resolver estas tensiones en mi propia práctica teatral, comprendí que no se trataba en realidad de *suspender* o *apagar* el pensamiento durante la actuación para volver a activarlo una vez finalizado el ejercicio o la escena, sino de poner en marcha un tipo de pensamiento distinto en cada caso. Si durante las charlas y discusiones se activaba un pensamiento reflexivo, durante la actuación era necesario poner en marcha otro tipo de pensamiento, un pensamiento práctico, es decir, un pensamiento que no detuviera la acción sino que funcionara en la acción.

Me interesa resaltar no sólo la necesidad de desarrollar y poner en juego un pensamiento corporal y práctico que no bloquee ni detenga la acción, sino también que este pensamiento se construye en un diálogo permanente con ese otro tipo de pensamiento que he denominado reflexivo. Como mencionaba anteriormente, en todas las clases de teatro que he observado así como otras en las que he participado existen numerosas instancias de reflexión y diálogo acerca de lo que se está trabajando, en las que se invita al grupo a conceptualizar y analizar lo que cada uno experimentó y observó de sus compañeros, para luego proponerles volver a atravesar el ejercicio o la escena provistos de esas nuevas herramientas conceptuales construidas en la instancia de diálogo y reflexión.

Parte de mi comprensión de la potencialidad de este interjuego entre reflexión y acción surgió, nuevamente, de la observación de mi propia experiencia, al descubrir que, curiosamente, en el momento en que comencé a intensificar y sistematizar mi trabajo de campo, aumentando mis observaciones de clases y ensayos, empecé a sentirme más cómoda y con más herramientas en el plano de la actuación.

Como si el haber tomado cierta distancia, ubicándome por fuera al ponerme más claramente en el rol de etnógrafa me hubiera permitido meterme mucho más adentro de la propia práctica, capitalizando en mi cuerpo y para la acción las herramientas obtenidas en las instancias de observación y reflexión.

Creo que todo lo que observé (y observo) me enriquece mucho y me llena de una información que luego quiero probar en mi propio cuerpo, y que la clase es un espacio que me permite hacer eso. Es como si de alguna manera, toda esa información que absorbo y acumulo durante el trabajo de campo se estuviera procesando mucho más rápida y fluidamente en mi cuerpo y en mis experiencias de actuación que en las clases, que en los escritos y reflexiones académicas que tengo que empezar a hacer (del Mármol, 2013, p. 5).

En un primer momento, la sensación de que mis esfuerzos por comprender en términos intelectuales lo que observaba en el campo se estuviesen “desviando” hacia mi cuerpo en el teatro en lugar de plasmarse en los trabajos y artículos que hacía rato debía haber empezado a escribir, si bien en cierto modo resultaba placentera, al mismo tiempo me provocaba angustia y desconcierto porque mis estrategias para acercarme al abordaje conceptual del lugar del cuerpo en la práctica teatral parecían estarme llevando en la dirección equivocada. Más adelante, durante aquel primer distanciamiento del campo en el que logré escribir una versión inicial de muchas de las reflexiones que hoy conforman este artículo y reafirmando mi posicionamiento metodológico acerca de la importancia de la participación corporal del etnógrafo o etnógrafa en la práctica estudiada comencé a pensar que tal vez este descubrimiento del impacto de mis ejercicios de observación y reflexión en mis herramientas para la actuación, más que una especie de efecto colateral de mi trabajo de campo podía constituir en sí mismo un dato acerca de los modos en los que la observación y la reflexión se enlazan y retroalimentan con las instancias más corporales y prácticas del desempeño teatral. De este modo, comencé a comprender mucho más profundamente las frecuentes recomendaciones de los docentes a sus alumnos acerca de la importancia de *salir para observar*, del carácter activo del *mirar*, y de cuánto acerca del teatro se aprende *mirando teatro*. Entendiendo que esta observación nunca es pasiva sino que es, por el contrario, una instancia sumamente activa en la que, mediante un intenso

ejercicio reflexivo que se consolida en las charlas y discusiones que suelen continuarla, se construyen muchas de las herramientas que luego se pondrán en juego desde el cuerpo en acción y que permitirán desarrollar el tipo de pensamiento práctico que requiere la actuación.

De este modo, comencé a sospechar que las dos formas de pensamiento que he distinguido en este apartado (el pensar reflexivo, con el cuerpo relativamente quieto, que se da durante los momentos de observación y charla, y el pensar sin detener la acción, con el cuerpo puesto en escena, que se requiere durante los calentamientos, entrenamientos y en las situaciones de actuación), lejos de ser modalidades opuestas o contrarias, son instancias que sólo pueden desarrollarse si ocurren de un modo dialógico y complementario, ya que gran parte de lo que se observa y piensa desde el mirar sólo es pensable y observable porque se dispone de una referencia corporal y práctica de eso que se está viendo. Al mismo tiempo, la posibilidad de poner en acción determinados recursos o herramientas en el plano del entrenamiento o la actuación mediante un *fluir* corporal que no se bloquee o detenga por la intromisión del pensamiento reflexivo, sólo será posible si estos recursos o herramientas que se prueban en el cuerpo y en la acción ya se encuentran disponibles para el grupo, el estudiante o el actor, en la medida en la que se han identificado durante los momentos de observación y reflexión.

Considero que, en cierto modo, las relaciones entre pensamiento práctico y reflexivo deben funcionar de esta manera en cualquier tipo de práctica. Sin embargo, tal vez no en todas esto ocurra de un modo tan sistemático como en el teatro, dónde los momentos dedicados a la observación y reflexión dialogada son fundamentales en la planificación de cualquier instancia de aprendizaje. Creo que esto podría vincularse a la profunda tradición de pensamiento académico y reflexivo que porta el teatro, la cual, a su vez, se encuentra muy probablemente vinculada a la relación de este arte con el uso de la palabra a la que nos hemos referido en la sección anterior.

Por último, y a modo de enlace con el siguiente apartado, debo mencionar un uso específico del pensamiento en la actuación que se ha puesto de manifiesto en mis observaciones de la práctica teatral, un uso del pensamiento que podríamos entender en un sentido aún más específicamente instrumental que los que ya hemos enumerado. Este consiste en la evocación adrede de determinadas imágenes o ideas

con el objetivo de que se traduzcan en gestos o estados corporales, que se pone de manifiesto en indicaciones tales como “[...] no vayan al gesto primero, primero el pensamiento; [...] miro al público y tengo pensamientos pícaros, no se preocupen por el gesto, el gesto viene a consecuencia del pensamiento” (Mantiñán; Thomas; del Mármol, 2012, p. 7, 5), o en la recomendación a los alumnos de que recurran a “decirse algo” para que el pensamiento les dé una expresión determinada. Este recurso al pensamiento como generador de gestos y estados corporales nos remite a cierto desdoblamiento del sujeto que actúa, quien, en palabras de Ricardo Bartís (2003, p. 25) “no ejecuta sino que se ejecuta”, siendo, al mismo tiempo, sujeto y objeto, titiritero y titiriteado, intérprete e instrumento de interpretación.

Cuerpo y Subjetividad

A lo largo del proceso en el cual se busca ser, un ser, entremezclado en toda tu esencia, cuánto hay de uno para poder actualizarse, combinarse, evidenciarse en esa nueva existencia que hace al sujeto teatral. Cómo comprenderse en ese proceso de transformación, sino como una revelación, un reencuentro, casi una aparición frente a un espejo demasiado transparente para observarse una vez más; como alguna vez quizás, o por vez primera en aquella forma-cuerpo-estado. Todo parte de la aceptación de lo que uno es, con su cuerpo en ese tiempo-espacio, desde lo más simple [...] Ese soy yo. Ahora un cambio. Dónde me lleva la primera acción, en que lugar me deja; ese sería otro, otra posibilidad... (Haidar, 2012, p. 1).

El tercer abanico de relaciones mediante el que revisaremos los modos en los que se pone en juego la corporalidad en los procesos de aprendizaje y entrenamiento en la práctica teatral es el que se establece con el sí mismo, la propia historia y una serie de referencias que reuniremos bajo el concepto de subjetividad, entendida como

[...] el conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo, temor, etc. que animan a los sujetos actuantes incluyendo también las formaciones culturales y sociales que modelan, organizan y generan determinadas ‘estructuras de sentimiento’ (Williams, 1977) y el ida y vuelta que se establece entre dichas formaciones culturales y los estados internos de los sujetos actuantes (Ortner 2005, p. 25).

De este modo, si bien este apartado versará sobre esa suerte de desdoblamiento mediante el cual el actor, desde su corporalidad, se

vincula consigo mismo, coincidimos con Paula Cabrera y su equipo (2011) en que ese sí mismo o uno mismo al que nos referiremos no consiste exclusivamente en una dimensión individual, íntima y personal sino que se construye socialmente, junto con otros, en relación y en interacción con ellos.

Respecto de los vínculos entre cuerpo y subjetividad, entiendo que se trata de dos dimensiones del fenómeno humano que sólo es posible separar con fines analíticos. En este sentido, considero que es igualmente válido, según lo exija el tipo de análisis que se esté realizando, comprender a la corporalidad como una dimensión constitutiva de la subjetividad, o bien, comprender a la subjetividad como una dimensión constitutiva de la corporalidad, ya que entiendo que este tipo de organización analítica no es más que un recurso que utilizamos los investigadores de manera instrumental para avanzar en la comprensión del fenómeno que nos encontramos indagando, pero que implica siempre tensar dentro de categorías de análisis creadas por nosotros mismos una realidad cuya complejidad no puede más que desbordarlas. El juego que me interesa hacer aquí con la noción de subjetividad implicará colocarla, a lo largo de mi argumentación, en distintas posiciones respecto de la corporalidad, que irán desde una posición de oposición en la cual el par cuerpo-subjetividad será un avatar más del dualismo cuerpo-mente/conciencia/espíritu, ocupando el cuerpo el lugar de la materia/objeto y la subjetividad – valga la redundancia – el del sujeto; hasta una relación de co-implicación en la cual la subjetividad no puede ser comprendida por fuera de la corporalidad y viceversa.

Si bien los procesos de aprendizaje y práctica del teatro constituyen importantes instancias de construcción de subjetividad, en el sentido de que mediante ellos se aprenden maneras de hacer, pensar y sentir que influirán en los modos de ser y estar en el mundo de quienes los transiten más allá de sus experiencias en ámbitos específicamente ligados al teatro, no nos detendremos aquí en el modo en que las subjetividades que se construyen al interior de la práctica teatral impactan en la vida de los sujetos más allá del teatro, sino más bien en el tránsito que se da en sentido inverso, es decir, cómo las maneras de ser, hacer, pensar, sentir y vincularse con otros que se han ido depositando y anclando en el cuerpo de cada uno de los actores, actrices y aprendices a lo largo de sus particulares historias personales

(que incluyen por supuesto tanto lo vivido y aprendido en el teatro como fuera del teatro) se ponen en juego durante la práctica teatral.

Volveremos ahora a los materiales y registros obtenidos en el campo para abordar desde ellos la pregunta acerca de las relaciones que se establecen en el aprendizaje y práctica del teatro entre cuerpo y aquellos aspectos que hemos englobado bajo la noción de subjetividad. Es frecuente escuchar, en las clases de teatro, la consigna de salir para observarse, verse desde afuera y trabajar con uno mismo y con el propio cuerpo como si lo hiciéramos con otro:

Armen una foto posible dónde el rostro se les vea, donde tengan las manos en una posición que ustedes puedan reconocer, las piernas en una posición que puedan reconocer y mantener esa pose de pie en el espacio... piensen, busquen, exploren, una pose posible pero consciente: ¿dónde tengo los ojos, dónde miran? el gesto en la cara... y trato de que el gesto no esté cargado de ningún tipo de emoción ni estado en particular, pongo un gesto neutro, serio, trato de verme desde afuera, pensarme... (Barresi; Pinarello; del Mármol, 2013, p. 10).

Este recurso de desdoblamiento, en el que se apela a que uno mismo, situado en su conciencia reflexiva, *salga*, de algún modo, del propio cuerpo en escena, para observarlo, dirigirlo, manipularlo, es uno de los recursos técnicos más importantes de los que se dispone para la actuación. En el uso de este recurso, el sujeto parecería ubicarse en esa conciencia reflexiva que puede *salir* para observar su propia imagen corporal, mientras que el propio cuerpo estaría siendo, en cierto modo, objetualizado al entenderse como algo que puede ser manipulado o, en palabras de una de nuestras entrevistadas, “titiriteado” (Maldini, 2012, p. 1).

Ahora, si nos preguntamos de dónde surgen los posibles gestos, movimientos, afectaciones, sonoridades y textos mediante los cuales se va componiendo ese cuerpo poético del actor que él mismo puede *titiritear* desde su conciencia reflexiva, encontramos que todos estos materiales surgen del conjunto de experiencias provenientes de la historia de cada actor ancladas en su cuerpo, es decir, los particulares modos de hacer, pensar y sentir que cada uno ha incorporado a lo largo de la vida y que constituyen su subjetividad. Podemos, de este modo, hacer una segunda lectura del desdoblamiento en la cual el cuerpo (antes objetualizado) se resubjetiviza. Esta nueva lectura nos permite entonces entender el desdoblamiento como un diálogo entre

uno mismo, presente en la escena y el propio *background* de experiencias que se encuentran depositadas en el cuerpo. Esta segunda lectura del desdoblamiento también constituye un recurso que se entrena para actuar y que consiste en identificar y poner a disposición todo ese conjunto de saberes (saber hacer, saber estar, saber decir, saber sentir) aprendidos a lo largo de la propia historia dentro y fuera del teatro para construir, a partir de esa corporalidad y esa subjetividad perteneciente a uno mismo, otras corporalidades y otras subjetividades propias de la creación escénica.

Una vez más, fue a través de mi propia experiencia como alumna en las clases de teatro que comencé a comprender esta cuestión:

JP: ...cuando yo empecé a actuar quería ser inteligente, quería estar en la cabeza, quería pertenecer a cierta mirada de elite... ¿me entendés? y después... que lo hablaba mucho con Valencia y ella me decía 'no, vos tenés una cuestión mucho más física y más masculina, eso del campo, los caballos...— es eso lo que tenemos que poner, no vos haciéndote el lindo, buscando una manera inteligente... porque eso no te pertenece', entonces cuando entré en eso más callejero, más pícaro yo disfruté muchísimo más la actuación, la comprendí mucho más, porque podía estar y no ser...

M: yo hace dos años que estoy en el taller de los chicos y siento que recién hace unos meses empecé a entender de qué se trataba eso [...] le empecé a calar la onda y creo que también los chicos empezaron a poder trabajar con esto que vos decís de ayudarte a sacar lo que vos tenés y yo sentí que empecé a trabajar con el material que yo tenía

JP: sí, claro

M: y eso que a mí me molestaba tanto de estar acostumbrada a pensar y hablar y a construir relatos y esta cosa de lo académico que yo quería dejar de la puerta para afuera, los chicos me la hicieron meter ¿viste? 'Bueno, dale, hacete la antropóloga ¿a ver?', como medio jugando con eso

JP: sí, sí, sí, hacerse cargo de lo que uno tiene

M: y ahí empecé... así como vos decís que te hiciste cargo del tipo de campo y te paraste con eso y no con otra cosa a mí me pasó algo parecido, viste, no sé, quería ir ahí a inventar una cosa que me parece que tiene que ver con una idea previa del teatro de que uno ahí va a ser algo que no es y no, vos laburás con tus materiales

JP: totalmente

M: partís de lo que sos y de lo que tenés y a partir de ahí más vale que podés crear otras cosas pero es partir de tu propio material... (del Mármol; Thomas, 2012, p. 10-11).

Lo que le relato a mi entrevistado en este diálogo es parte del mismo proceso al que hago referencia en el apartado sobre cuerpo

y texto, mediante el cual, guiada por los docentes del taller del que formo parte como alumna, logro poner a disposición para el teatro gran parte de mi *saber hablar* social y académico construido a través de mi formación como antropóloga, y junto a este, muchos otros saberes – hacer, hablar, estar y sentir – construidos a lo largo de mi historia, multiplicando de este modo mis posibilidades y mis recursos para improvisar y crear durante la exploración escénica.

Por otra parte, mis reflexiones hacia el final del fragmento citado dan cuenta del pasaje de ese primer desdoblamiento al que me he referido al inicio de la discusión de este apartado (el desdoblamiento del actor entre sí mismo como conciencia reflexiva y él mismo en tanto subjetividad encarnada, o bien entre sí mismo siendo en escena y el propio *background* de experiencias, gestos, saberes, estados emocionales y afectaciones disponibles para la actuación), y un nuevo desdoblamiento mediante el cual, a partir del propio ser, uno puede construir otro ser (o personaje) logrando convertirse en otro(s) a partir de uno mismo.

Este segundo tipo de desdoblamiento, quizás el que más ha sido tematizado e incluso tomado como emblema del hacer teatral, permite nuevamente un importante recurso técnico que, al igual que el primero, apela a la estrategia de entrar y salir. En palabras de una de nuestras entrevistadas: “[...] salirse, relajar o romper: dejar de hacer lo que estoy haciendo, salir del personaje, conectarse con uno mismo, soltar” (Maldini, 2012, p. 1). De modo que en este caso el recurso técnico tiene que ver con trabajar desde lugares más cercanos a uno (salir, dejarse ver ahí, actor o actriz en escena, trabajar con la verdad del estar ahí) o más lejanos de uno (entrar en el personaje, ocultando o dejando por detrás al actor).

Así, la puesta en juego de estos desdoblamientos nos permite comprender los modos en los que el cuerpo del actor es, al mismo tiempo, objetualizado y subjetivado. Objetualizado, en tanto es el término del que puede *salirse* para ser observado desde afuera y manipulado o titiriteado. Y subjetivado, si entendemos que ese cuerpo que se observa, se manipula y se *titiritea* es un cuerpo informado por la historia y las relaciones sociales mediante las cuales se constituyeron los modos de estar, hacer, pensar y sentir que conforman la subjetividad. En palabras del director porteño Ricardo Bartís (2006, p. 26):

El actor es el sujeto y el objeto de la actuación [...] es la sustancia y la actuación, la tarea. O sea, el actor: esa historia,

ese conjunto de recuerdos, fantasías, asociaciones, músculos y lastimaduras. [...] Ahora, la tarea sería justamente la ejecución, cómo yo, desde ese que soy produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje. Desaparecer en un sentido aparente porque por otro lado, nunca estoy más presente que cuando estoy actuando.

Cuerpo entre Dualismos

Como puede observarse a lo largo del recorrido de este trabajo, los modos de abordaje mediante los cuales he intentado dar cuenta del lugar ocupado por el cuerpo en el teatro me llevaron a observar la red de relaciones dentro de la cual se pone en juego la corporalidad en la práctica teatral. En un ida y vuelta que se inició con el *racconto* y la clasificación de aquellos discursos referentes al cuerpo presentes en mis registros de observaciones y entrevistas, así como en cierta literatura producida desde el propio teatro, el recurso autoetnográfico me condujo a observar los modos en los que cada una de aquellas relaciones presentes en esos materiales textuales se anudaban en mí, atravesando y configurando mi propia corporalidad. De este modo, muchas de mis respuestas y reflexiones en torno a las preguntas que aquí se formulan se encuentran fuertemente marcadas por los modos en los que los vínculos entre cuerpo y palabra, cuerpo y pensamiento y cuerpo y subjetividad se enlazaron en mi propia construcción de un cuerpo para el teatro.

Dando visibilidad a estos procesos, el recorrido analítico realizado en cada uno de los apartados da cuenta del modo en que la distancia inicial registrada entre los discursos pronunciados por mis docentes e interlocutores del campo del teatro y mis primeras experiencias en la práctica de la actuación comienza a estrecharse, dando lugar a un modo de comprensión de aquellos discursos que no resulte necesariamente disonante con mis observaciones y experiencias. Esto me permitió comenzar a concebir modos de articulación entre cuerpo y palabra, cuerpo y pensamiento, cuerpo y subjetividad que no necesariamente recayeran en una dicotomía en la que uno de los dos términos de la relación se encontrara subordinado.

Cada uno de los apartados se inicia presentando el modo en el que, ante la mirada extrañada que caracterizó los primeros tiempos de mi inmersión en la práctica teatral, sus discursos y mis experiencias parecían caer a uno y otro lado de un modo de comprensión

dualista. En sus discursos, el teatro se presentaba como una práctica netamente corporal a costa de negar o subordinar la importancia de la palabra y el pensamiento. En el extremo opuesto, en mi experiencia, la actuación se presentaba como una práctica predominantemente intelectual, en la cual la presencia de la corporalidad quedaba subordinada. Así, el requerimiento de mis docentes de *pensar menos y estar más en el cuerpo* me resultaba inconcebible al encontrarse con la exigencia de poner en juego la palabra, construir un sentido o desplegar cierto imaginario (actividades – todas ellas – que en aquel momento yo no podía realizar más que a través de un pensamiento de tipo reflexivo que me resultaba imposible poner en práctica sin cierto grado de detención de la acción). Aquel requerimiento y esta exigencia me resultaban tan incompatibles que su confluencia en las consignas de clase sólo podían ser comprendidas por mí como una importante contradicción, cuyo registro constante ponía límites a mis posibilidades de dejarme guiar por aquellas consignas.

Con el tiempo, estas resistencias comenzaron a ceder y mi cuerpo, es decir, yo misma, comencé a comprender. Pude empezar a escuchar otros matices de aquellos discursos, abrirme a otras experiencias y atender a otras dimensiones de las mismas. Así, aquella brecha inicial comenzó a volverse más estrecha.

Esta idea acerca de un tipo de comprensión más corporizada, proveniente de una mayor apertura hacia la práctica del teatro y la actuación, que vino a complementar y complejizar el análisis correspondiente a mis primeros pasos en el campo, permitiéndome relativizar las conclusiones casi inevitablemente dualistas que se desprendían del mismo, puede entrar en resonancia con la propuesta de Michael Lambeck (2011 [1998]) acerca del debate monismo versus dualismo. Con la intención de desarticular la idea de que “[...] el dualismo mente/cuerpo es particularmente occidental y que podemos volvernos hacia otras culturas para solucionar nuestro ‘problema mente-cuerpo’” (Lambeck, 2011 [1998], p. 107) Lambeck plantea que, aunque no alcancen las mismas proporciones ni involucren las mismas categorías, el tipo de distinciones que llevan a un pensamiento dualista probablemente sean universales, y agrega que “[...] el dualismo mente/cuerpo es, al mismo tiempo y en todo lugar, trascendido en la práctica pero, aún así, está presente de una u otra forma en el pensamiento” (Lambeck, 2011 [1998], p. 107), proponiendo que debemos atender al modo diferencial en que las relaciones entre cuerpo y mente se

dan en cada uno de estos niveles de la experiencia humana ya que, mientras “[...] desde la perspectiva de la mente, cuerpo y mente son inconmensurables, desde la perspectiva del cuerpo están integralmente relacionados” (Lambeck, 2011 [1998], p. 116).

Tomando esta propuesta como marco interpretativo es posible considerar que muchas de las contradicciones que percibí durante los primeros tiempos de mi trabajo de campo emergen de una aproximación al mismo más *mental* que *corporal*. Es decir, que por más que yo me encontrara asistiendo como alumna a clases de teatro, mi modo de observar y analizar era, en aquellos tiempos, primordialmente intelectual. Mi cuerpo se encontraba, por supuesto, involucrado (no habría modo de que no lo hubiera estado) pero en una posición de resistencia. Anclada en mi carácter de extranjera (un anclaje necesario para la delimitación inicial de mi identidad como etnógrafa) mi acceso tanto a los discursos como a las experiencias estaba marcado por la distancia. No terminaba de sumergirme en aquella práctica ni mucho menos de dejarme penetrar y modelar por ella. Cuando esto sucedió, cuando comencé a abrirme a los efectos del entrenamiento para el teatro en mi propio cuerpo (lo cual implicaba, de modo intrínseco, cambios en los modos en los que se establecían en mí misma relaciones entre el cuerpo y la palabra, el cuerpo y el pensamiento, el cuerpo y mi propia subjetividad), pude comenzar a tener una comprensión más corporal del modo en que se daban estos vínculos y anudamientos en la práctica que me encontraba indagando, dejando de entenderlos como ámbitos incompatibles, contradictorios o “inconmensurables” y comenzando a percibirlos como “integralmente relacionados” (Lambeck, 2011 [1998], p. 116).

Así, comencé a comprender que lo que pretendían mis docentes no era anular la palabra y el pensamiento sino más bien corporizarlos, encarnarlos, anclarlos en el cuerpo. No sólo lograr que la palabra y el pensamiento se pongan en juego sin detener la acción, sino que se vean estimulados por el movimiento y la acción de los cuerpos. Comprender, en palabras de Maurice Merleau-Ponty (1957 [1945], p. 200), el “[...] pensamiento como estilo, como valor afectivo, como mímica existencial, más que como enunciado conceptual” y “[...] la palabra como uno de los usos posibles de [nuestros] cuerpo[s]” (Merleau-Ponty, 1957 [1945], p. 198). No negar la significación conceptual de las palabras, ni el modo en el que este tipo de significación construye sentido pero buscar que “[...] el sentido de las

palabras sea, finalmente, inducido por las palabras mismas, o más exactamente, que su significación conceptual se forme como relieve sobre una significación gesticulante que es inmanente a la palabra” (Merleau-Ponty, 1957 [1945], p. 196). Se busca aprender a reconocer esta significación gesticulante, anclada en el carácter material de la palabra, y aprender a trabajar con ella y con las modalidades de construcción de sentido que emergen a partir de allí. Se pretende, de este modo, lograr modos de comprensión (del clima, de la escena, de lo que se está contando) que no provengan de una intelectualidad desarticulada de la materialidad producida en la interacción de los cuerpos, sino que se encuentre anclada en ella.

En este punto el problema del texto, el pensamiento y el sí mismo en tanto conciencia reflexivase vuelven un mismo problema, ya que, como aclaré al inicio de este trabajo, los tres grupos de relaciones que distinguimos fueron separados con fines analíticos pero mantienen una importante continuidad. Siguiendo con Merleau-Ponty (1957 [1945], p. 182),

Se puede decir que el cuerpo es ‘la forma encubierta de ser sí mismo’, o recíprocamente que la existencia personal es la reasunción y la manifestación de un ser dado en situación. Si decidimos, pues, que el cuerpo expresa siempre la existencia, esto hay que entenderlo en el sentido en que la palabra expresa siempre el pensamiento [...] es menester, como veremos, reconocer una operación primordial de significación en que lo expresado no existe aparte de la expresión y en que los signos mismos inducen su sentido desde dentro. De esta manera el cuerpo expresa la existencia total, no en cuanto es un acompañante exterior, sino en cuanto se realiza en él. Este sentido encarnado es el fenómeno central del cuál son momentos abstractos cuerpo y espíritu, signo y significación.

De modo que si nos basamos en el recorrido etnográfico realizado a lo largo de estas páginas y lo acompañamos con las ideas de este autor para entender al cuerpo como el “núcleo significativo” (Merleau-Ponty, 1957 [1945], p. 196) en el cual se anclan la conciencia y el *sí mismo*, en el que se gestan los pensamientos, a partir del cual se materializan las palabras y desde donde se construye el sentido la recurrente idea de que en el teatro *el cuerpo es todo* cobra una nueva significación.

Notas

1 Esto se debe a que en la investigación de la que se desprende este artículo me he ocupado más de describir el circuito del teatro independiente platense en su generalidad en tanto totalidad integrada que de analizar las particularidades que presenta cada uno de los distintos sectores que pueden distinguirse al interior del mismo, habiendo observado que las trayectorias formativas de las personas que integran este circuito suelen caracterizarse más por los cruces e hibridaciones que por la segregación en relación a determinadas metodologías o escuelas.

2 Registros de observación, registros de entrevistas y literatura producida desde el propio campo del teatro y publicada en libros y revistas.

3 Es interesante, en este sentido, la clasificación que nos ofrece Jorge Dubatti de los textos dramáticos en base a su relación temporal con la escena, distinguiendo entre: textos dramáticos pre-escénicos de primer grado: escritos antes e independientemente de la escena; textos dramáticos escénicos: presentes en cualquier práctica discursiva escénica; textos dramáticos post-escénicos: que surgen de la notación y transformación del texto escénico y de las acciones no verbales producidas en la escena; y textos dramáticos pre-escénicos de segundo grado: provenientes de la reelaboración literaria de textos escénicos o post-escénicos (Dubatti, 2008).

Referencias

BARRESI, Chapi; PINARELLO, Jorge; del MÁRMOL, Mariana. Registro de observación del Taller de Improvisación Teatral coordinado por Chapi Barresi y Jorge Pinarello. La Plata, Argentina. feb. 2013.

BARTIS, Ricardo. **Cancha con Niebla**. Teatro Perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.

CABRERA, Paula; MOSQUEIRA, Mariela; POCHINTESTA, Paula. Antropología de la subjetividad: una perspectiva teórico-metodológica. In: CONGRESO ARGENTINO DE ANTROPOLOGÍA SOCIAL, 10, 2011, Buenos Aires. **Actas...** Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.

CROSSLEY, Nick. Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology. **Body & Society**, London, SAGE Publications, v. 1, n. 1, p. 43-63, 1995.

del MÁRMOL, Mariana. **Una Corporalidad Expandida**. Cuerpo y Afectividad en la Formación de los Actores y Actrices en el Circuito Teatral Independiente de la Ciudad de La Plata. 2016. Tesis (Doctorado en Antropología) – Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016.

del MÁRMOL, Mariana. Diarios de campo. Nota del 18 de marzo de 2013.

del MÁRMOL, Mariana; THOMAS, Juan Pablo. Conversación con Juan Pablo Thomas. Realizada en la ciudad de La Plata, Argentina. La Plata, dic. 2012.

del MÁRMOL, Mariana; GELENÉ, Nahil; MAGRI, Gisela; MARELLI, Karina; SAEZ, Mariana. Entramados Convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación. In: JORNADAS DE SOCIOLOGÍA DE LA UNLP, 5, 2008, La Plata. **Actas...** La Plata: UNLP, 2008.

DUBATTI, Jorge. Escritura Teatral y Escena: el nuevo concepto del texto dramático. **Revista Colombiana de las Artes Escénicas**, Manizales, v. 2, n. 2, p. 7-18, 2008.

FELIÚ, Joel. Nuevas Formas Literarias para las Ciencias Sociales: el caso de la autoetnografía. **Athenea Digital**, Cerdanyola del Vallès, v. 12, p. 126-271, 2007.

GENÉ, Juan Carlos. Veinte Temas de Reflexión sobre el Teatro. In: GENE, Juan Carlos et al. **La Puesta en Escena**. El teatro argentino del bicentenario. Buenos Aires: FNA, 2010. P. 17-48.

HAIDAR, Iván. Reflexión sobre la experiencia del Taller de Actuación de Juan Pablo Thomas y René Mantiñán. Realizada en forma escrita a partir de una propuesta de Mariana del Mármol como parte de su trabajo de campo etnográfico. La Plata, Argentina. Mayo 2012.

HAIDAR, Iván; del MÁRMOL, Mariana. Diálogo entre Iván Haidar y Mariana del Mármol. Registro de observación del Taller de Investigación Teatral coordinado por Natalia Maldini, Casper Uncal e Iván Haidar. La Plata, Argentina, sept. 2011.

HELBO, André. **El Teatro: ¿texto o espectáculo vivo?** Buenos Aires: Galerna, 2012.

LAMBECK, Michael. Cuerpo y Mente en la Mente, Cuerpo y Mente en el Cuerpo. Algunas intervenciones antropológicas en una larga conversación. In: CITRO, Silvia (Coord.). **Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos**. Buenos Aires: Biblos, 2010 [1883]. P. 105-125.

LAUSADA, Matías; del MÁRMOL, Mariana. Entrevista a Matías Lausada. Realizada en La Plata, Argentina. Sept. 2012.

LAUSADA, Matías; del MÁRMOL, Mariana. Registro de Observación del Taller de Actuación con Máscaras coordinado por Matías Lausada. La Plata, Argentina. Feb. 2013.

LIPOVETSKY, Gilles. **La Era del Vacío**. Barcelona: Anagrama, 1986.

MALDINI, Natalia. Reflexión sobre la experiencia del Taller de Actuación de Juan Pablo Thomas y René Mantiñán. Realizada en forma escrita a partir de una propuesta de Mariana del Mármol como parte de su trabajo de campo etnográfico. La Plata, Argentina. Mayo 2012.

MANTIÑÁN, René; THOMAS, Juan Pablo; del MÁRMOL, Mariana. Registro de observación del Taller de Actuación coordinado por Juan Pablo Thomas y René Mantiñán. La Plata, Argentina. Mayo 2012.

MERLEU-PONTY, Maurice. **Fenomenología de la Percepción**. Mexico; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957 [1945].

MORA, Ana Sabrina; del MÁRMOL, Mariana; SÁEZ, Mariana. Experimentar, contabilizar, interpretar: una propuesta de conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo

en la danza. In: CITRO, Silvia y ASCHIERI, Patricia (Coord.). **Cuerpos en Movimiento.** Técnicas corporales y danzas en perspectiva intercultural. Buenos Aires: Biblos, 2012. P. 101-117.

ORTNER, Sherry. Geertz, Subjetividad y Conciencia Posmoderna. **Etnografías Contemporáneas**, Buenos Aires, Editorial de la Universidad Nacional de San Martín, n. 1, p. 25-47, 2005.

SIBRETTI, Maira; del MÁRMOL, Mariana. **Entrevista a Maira Sibretti.** Realizada en La Plata, Argentina. Jun. 2012.

TURNER, Bryan. Los avances recientes en la teoría del cuerpo. **Revista Reis**, España, n. 68, p. 11-39, 1989.

UNCAL, Casper; del MÁRMOL, Mariana. Entrevista a Casper Uncal. Realizada en La Plata, Argentina. Ago. 2011.

WACQUANT, Louis. **Entre las Cuerdas.** Cuadernos de un aprendiz de boxeador. Avellaneda: Siglo XXI, 2006 [2000].

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo y Literatura.** Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009 [1977].

Mariana del Mármol es Doctora de la Universidad de Buenos Aires (or. Antropología), Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata y becaria posdoctoral del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (CICES-IdIHCS-UNLP/CONICET) desde su creación en el año 2008 y desde allí participa en investigaciones colectivas sobre la corporalidad en las artes escénicas articulando el arte, las ciencias sociales y la filosofía.

E-mail: marianadelmarmol@gmail.com

Recibido el 31 de marzo de 2016

Aceptado el 23 de mayo de 2016